



TAHITI

4/20

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

toimitus

Päätoimittajat:

Johanna Frigård, Roni Grén, Katve-Kaisa Konturi, Tutta Palin, Riikka Stewen
Toimitussihteeri: Janika Aho
Taitto: Topi Haapanen
Design: Tiina Kaarela,
Tieteellisten seurain valtuuskunta

Toimituskunta:

Lauri Ockenström, Susanna Aaltonen, Roni Grén (päätoimittaja), Marie-Sofie Lundström, Riikka Niemelä, Nina Kokkinen, Anna Ripatti

Julkaisija: Taidehistorian seura – Föreningen för konsthistoria ry Kustannuspaikka: Helsinki.
ISSN 2242-0665 Yhteystiedot: co Taidehistorian seura PL 416 00101 HELSINKI.
www.tahiti.journal.fi



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

sisällys

Pääkirjoitus

Tutta Palin:
Materialities and Immaterialities in Art Historical Practices

Keynote

Dan Karlholm:
Reassembling the Artwork: The Relevance of Assemblage Theory for Art Studies

Lynn Turner:
How like a (Fig) Leaf: Supplanting Shame, Growing Differences

Tieteelliset artikkelit

Rahma Khazam:
Understanding Material vs. Immaterial in Conceptual and Digital Art

Jane Vuorinen:
Soft Interventions: Collaborative Agencies Between Artists and Photography Editing Software

Altti Kuusamo:
The Metaphysical Paintings of Giorgio de Chirico and the Latency of Synesthesia

Ari Tanhuanpää:
Kaiken virtaus – Georges Didi-Huberman intensiteettien dramaturgiana

Tuija Hautala-Hirvioja:
Koti sydämessä – alkuperäiskansatutkimus ja taiteen tutkimus kohtaavat Nils-Aslak Valkeapään kuvataiteen tulkinnassa

Carlos Idrobo:
The Hermeneutical Value of Bodily Experiences for Art History Research

Kukka Paavilainen:
Kuvallis-materiaalisten lähteiden todistusvoima Ellen Thesleffin marionettien jäljityksessä

Riikka Haapalainen:
Transsituationaaliset esineet ja asiat osallistavassa taiteessa

Ina Jessen:
Memento Mori: The Last Trace of Life in Toni R. Toivonen's *Portrait of a Hare (No. 14)*

Kannen kuva: Caspar David Friedrich, *Der Mönch am Meer*, 1808-10. Öljy kankaalle, 110 x 171,5 cm. Inv. No. NG 9/85. Alte Nationalgalerie / Staatlichen Museen zu Berlin - Preußischer Kulturbesitz. Valokuva: Andres Kilger. CC BY-NC-SA.



Materialities and Immaterialities in Art Historical Practices

Editorial

Tutta Palin

The articles gathered here had their beginning in the conference organised by the Department of Art History at the University of Turku in co-operation with the Society for Art History in Finland, which was held on 28–29 November 2019 as the eighth National Conference in the field, *TAHITI 8*.

The late autumn days were darker and rainier than usual, but the atmosphere at the Sirkkala Campus in Turku was warm as an enthusiastic group of scholars and students from far and near came together to discuss questions pertaining to the state and future of art history as a discipline.

It should be added that the acronym “TAHITI” derives from the phrase *Taidehistoria tieteenä* (art history as a science), so the discrepancy between the title and the northern

climate was at least partly unintentional.

The conference theme was *From Material to Immaterial: Art Historical Practices in the Contemporary World (Materiaalisesta immateriaaliseen: taidehistoriallinen praxis tänään)*. When sending out the call for papers, we aimed to attract a broad spectrum of approaches, provoking debate by describing art history as a discipline in turmoil, traversed by a continuous flow of new currents of thought, wave after wave, up to the topical environmental turn. We articulated our starting point as follows: “Once grounded in the study of material objects and the worldviews embodied in them, art history now covers the study of dematerialised and ephemeral processes and complex interactions between incalculable numbers of actants as well.” We asked how these changes have affected the practices of art history, transforming our research questions and choices of sources, as

we continue to reframe and recontextualise the boundaries of our practice and field of study.

The response was positive, and in the end we enjoyed two inspiring keynote addresses, by Professor Dan Karlholm and Dr. Lynn Turner, and 24 paper presentations engaging in issues encompassing the range of interrelations of materiality and immateriality, the physical and the metaphysical, in the conceptions and practices of our field. Furthermore, the programme included receptions at the Turku Art Museum and the Wäinö Aaltonen Art Museum, and a visit to the Turku Cathedral, where Professor Visa Immonen kindly served as our guide. We cordially thank all the relevant parties, from speakers to local institutions and volunteers, for their generous contributions to this event.

This special bilingual issue of the *TAHITI Journal* is dedicated to the conference as



an expanded form of proceedings in which a selection of papers has been elaborated into full research articles. The perspectives include phenomenology and hermeneutics, deconstruction, new materialism, human-animal studies, critiques of ethnocentrism, visual semiotics and the intersection of art history and artistic research, with topics ranging from the 19th century to contemporary phenomena.

We are delighted to present contributions by both of our keynote speakers. With his keen, critical eye, Dan Karlholm reflects on the potential of the concept of *assemblage* as a transformative tool for *art studies* (sic), focused neither on art nor history, but instead on artworks, while Lynn Turner, in her imaginative poetic text, interrogates a set of obstinate Western binaries through the felicitous trope of the fig leaf. These are followed by Rahma Khazam's sensitive charting of shifts from the material to immaterial and back again in conceptual and digital art, challenging thus these art forms' alleged immateriality, and by Jane Vuorinen's analysis of contemporary artworks in which the signs of digital operations have been left visible, marking a process of co-creation with non-

human systems. Altti Kuusamo's erudite, literary-informed analysis awakens haptic associations by way of focusing on the relationship between humans and the inanimate world in Giorgio de Chirico's (1888–1978) spatio-temporal evocations. Starting from Georges Didi-Huberman's concept of *le visuel*, poised between the visible and invisible, Ari Tanhuanpää, for his part, tackles what he sees as art history's generally inadequate understanding of the materiality of images.

From these philosophical positionings, we move to Tuija Hautala-Hirvioja's take on the problematics of materiality and immateriality through an intertextual analysis of artist Nils-Aslak Valkeapää's (1943–2001) ways of embracing Sami traditional knowledge amid modernisation. Carlos Idrobo's article takes up the phenomenon of bodily responses to paintings, leading us on a hermeneutical journey opening to a wide panorama from Romanticist classics to contemporary art. Likewise engaging in a methodological dialogue between art practices and art historical approaches, Kukka Paavilainen presents a detailed analysis of Ellen Thesleff's (1869–1954) cycle of prints and its material

sources, re-encountered before an historical puppet theatre *in situ* in Venice.

Riikka Haapalainen has chosen as her topic contemporary participatory art, which time and again is conceptualised as a turn from the material to immaterial. Breaking from this, Haapalainen convincingly demonstrates how fundamentally dependent on the site-specific context (if also trans-situational relations) even this kind of an artistic "medium" is. We conclude with Ina Jessen's insightful reflections on contemporary artist Toni R. Toivonen's (b. 1987) "radical materialism" at the meeting point of a vanitas iconography and a process of organic decomposition, where the ephemeral nature of materiality is thought-provokingly highlighted through the physical transformation of an animal imprint.

We are proud to be able to present such a wealth of theoretical perspectives and case studies in evidence of the continuous transformative potential of our field — from art history to art studies, if you like.

Please enjoy!



Reassembling the Artwork: The Relevance of Assemblage Theory for Art Studies

Keynote

Dan Karlholm

Just as in painting, assemblages are a bunch of lines.
— Gilles Deleuze¹

In this article I would like to discuss how materialist philosopher Manuel DeLanda's "assemblage theory" could be of use to what I term art studies. I will begin by situating art studies in relation to art history and commenting on the differences. After a selective presentation of DeLanda's social ontology on assemblages, in turn following *A Thousand Plateaus: Capitalism and Schizophrenia* by Gilles Deleuze and Félix Guattari,² I will relate his theory to the concept of assemblage, its origin in the eighteenth century, as well as its references as an art term from the 1950s. The potential benefit of applying assemblage

theory to art history in the guise of art studies is that it enables us to pay detailed attention to the material (and material-conceptual) composite of the work of art as well as to the multiple ways in which such works connect, assemble, and reassemble with other works, agents, and forces throughout its continued existence. Theoretical assistance from Martin Heidegger and Bruno Latour allows me to specify how the notion of assemblage could be used for art studies focused neither on art nor history but on artworks as the first assemblage, followed by other assemblages, connecting with other works, agents, and institutions, i.e., social phenomena literally assembled or composed. I will present five types of assemblages hopefully relevant to art studies as a different way of doing history, as something ongoing and openly unfolding (assisted and assembled by us), thus theoretically immune to being "history" in the sense of over.

Art History or Art Studies

Art history, almost two centuries old, has arguably outgrown itself and become associated with conservative interests (of history), with the record-keeping of great deeds and monuments of the past, and with national heritage preserved in prestigious museums and archives. Simultaneously, it is associated with the comprehensive package of courses and programs for students and the so-called general public interested in the above. The label *studies* in art studies is straightforward, empty, and devoid of a temporal bias.³ Studies in *art studies* is importantly written in the plural, whereas *art history* is one or even – as in *the history of art* – determined as such. The inherent plurality of studies stands for a different practice; rather than align each work of art to its previous history of art, to find its place in a predetermined formation, it seeks to compose its successive history of



art, one that keeps unfolding. To use *history* for this kind of futural interconnectedness is not a given but a choice. History, however, as we art historians construe it, is also only one kind of *study* of art (actually, more than one!), although traditionally taken to be the only one, or at least the privileged kind.

A watered-down art history, as the name for any and every activity within this discipline, is obscuring what historical analysis is about. Removing the word history from the all-inclusive label of art history thus paradoxically serves to safeguard the interests of such an analysis. The kind of conflict alluded to here relates to the dual concept of history. A core ingredient of the pre-modern concept of history was inquiry (closely related to study), but with the modern reconceptualization in the late eighteenth and early nineteenth century, the concept came to ambiguously refer to two phenomena (invisible in English but not in German); either it referred to the object or the subject of study, either to what historians work with or on (*Geschichte* as the actual developments in the world), or to what they end up concocting (*Historie* as the historical texts about these developments).⁴ Obviously, a label

like art studies only refers to the latter part, the product of the scholar/historian. It thus avoids conflating the construction of history with “history itself” (*Geschichte selber*) or history out there, i.e., with still lingering sources of misunderstanding and pointless strife.

Studies emphasizes construction rather than reception, composition rather than representation. But how do we make sure we are dealing with actual, real stuff and not forgeries or fantasy? How do we ensure the links and connections presented are also connected to what *actually happened*?⁵ Even for traditional historians doing so is very difficult, but the historical profession is there to accomplish precisely this and to meaningfully quarrel about their interpretations, i.e., agreeing to disagree in a spirit of dissensus. Historians often enough rely on conjecture, educated guesses based on years in libraries and archives. The same will have to be required of an art studies person choosing this historical route, but there is a difference right at the heart of the concept of history.

History in History vs. Art History

The historian studying World War II will first have to acknowledge that the war is over

and that whatever it was will have to be reconstructed by the historian and presented in the historical text. Irrevocably determining the fact that a great war is over, apart from proclaiming a winner, is the coinage of the term postwar.⁶ The art historian studying Jackson Pollock’s painting *There Were Seven in Eight* from 1945 will first have to acknowledge that the painting is still around (in the Museum of Modern Art in New York). What it represented at the time of its conception, and why and how it came about, will have to be reconstructed along similar lines as the historian uses to understand the war. In the case of the historian, numerous documents, photos, and paraphernalia remain, but they do not constitute the war. The same kind of documentary material may exist for the art historian, but it is never enough to explain or understand the now 75-year-old painting, which still triggers responses as it hangs in a transforming world. It is not quite correct to say that the painting has *remained*; rather, it is *remaining* due to it being *maintained*, as it is undergoing subtle changes physically and due to its shifting interconnections and constantly changing environment. The war was an event but became a historical object of



investigation; the painting was made into an object of sorts but became a slow, ongoing event. Wars begin and end; paintings “begin,” which means that they are finished, but they never “end.”

The Art Function and the Being of Art

Art often denotes an object domain, a class of artifacts of a certain kind, but it is primarily a function, a task ascribed to a material entity. While the tasks differ, it might be justified to think of artistic production in general, and so-called visual arts especially, not as so many categories of material objects (art forms, genres, or mediums) but as a specific kind of engagement with material entities. Art is, in this view, an aspect, a way of viewing things. “To see something as art,” in Arthur Danto’s phrase, is to spot something invisible in the object before us. It is rather the specification of a visual mode, a position to adopt intellectually (and “to see” here has the connotation of “to understand,” if you see what I mean). Danto’s reflections on this subject were famously generated by his encounter with the mundane nonart look of the *Brillo Box* in 1964,⁷ and it is from this moment in Western art history, I would ar-

gue, that the still current globalized definition of art takes its cue, based, that is, on how to account for the fact that certain ordinary things or ephemeral happenings are classified as (high) art. At some point in the twentieth century, art came to be understood as a specific kind of attention or attitude to something. This loose definition used by multiple authors is mainly there to explain certain tough limit cases of avant-garde production, the ready-made especially (a precursor of the assemblage), but it offers, once in place, an improved definition of art also in the old, traditional, and ordinary “modern” (post-Renaissance) sense of the word.

What we are used to calling an art world could be rephrased as a “community,” the elements of which, according to DeLanda, “are composed of heterogeneous material bodies” like artworks.⁸ Furthermore, “these material bodies are linked by the enforceable social commitments created by the enunciation of speech acts,”⁹ e.g., “this is a work of art” or “this is a great work of art,” the coding of which may exercise performative power in Austin’s sense. The art world is a social institution – not unlike a community or organization – “a *collective assemblage of enunciations*

*of acts and statements of incorporeal transformations attributed to bodies,”*¹⁰ which is close to what Danto theorized as “the transubstantiation of the commonplace,” a complete transformation brought about without changing the body of the object-turned-work. History in art history is often (and quite logically if art is seen as an object domain) understood as the chronological sequence (i.e., chronological as a matter of fact, not as a matter of mere arrangement) of artists of the past and their artistic artifacts. However, history is primarily, or so I will argue, a relation between artworks, still present, and other agents, mostly past but some present, including us. History, to use the parlance of Latour, is not a “matter of fact” but a “matter of concern” and continuous composition.¹¹ History in art studies is not so much *Geschichte* as *Geschehen* (course of events) connected to the functional capacity of artworks to be and relate to the world that it brings forth or projects.

Assemblage Theory and Art

In what he calls assemblage theory, DeLanda draws consistently on the work of Deleuze and Guattari (henceforth D&G), especially



their joint publication *A Thousand Plateaus* (chapters 4, 10, and 13). DeLanda's interest is applying assemblage theory to social constructs like organizations, cities, economies, or languages. It is not evident how such a study could be applied to art history/art studies, focused on artworks, although some of his examples are art/architecture/design or symbolic icons.¹² According to DeLanda, "all assemblages should be considered unique historical entities, singular in their individuality, not as particular members of a general category."¹³ Such a strong form of empiricism might seem suitable to established art history, but this is not how artworks are treated in art history as we know it. Rather than being approached as singular individuals, artworks are immediately (often unconsciously) subsumed under the general category of art (concept/theory, object domain, anthropological practice) to be just as automatically categorized as either painting or embroidery (art form, medium, technique), Finnish or Southeast Asian (nationality, region, culture), early seventeenth century or modern (period, epoch, temporality). Before we even encounter them for what they are or for what they were made to be, we tend to relegate

artworks to geo-cultural, most often national, and spatio-temporal compartments. This is also how museums and gallery collections classify artworks, how the art market deals and orders them, and how art history education refers to them. The classification is also filtered into art schools, although this way of dealing with artworks is typically of scant interest to artists.¹⁴

From out of the "simplest" definition of assemblage in the work of D&G, DeLanda concludes that "the parts that are fitted together are not uniform either in nature or in origin, and that the assemblage actively links these parts together by establishing relations between them."¹⁵ Two basic kinds of relations are relevant here: interior (or intrinsic) and exterior (or extrinsic). This part lends itself well to describing artworks and their outward connections. "Any assemblage component is," furthermore, "characterised both by its properties and by its capacities."¹⁶ Apart from internal properties (i.e., the size, format, and materiality of a work), artworks could be said to have "*emergent properties*, the properties of a whole caused by the interactions between its parts." As DeLanda mostly analyzes larger social wholes, such as commu-

nities or institutions, he might not be comfortable thinking of seemingly lifeless objects of art as social wholes or as having emergent properties, but this is precisely what this theory could help us reveal.¹⁷ Emergent properties of an artwork come close to what DeLanda references as capacities; how the work, in this case, from out of its internal constituency, is capable of releasing or eliciting certain emotions or effects, certain behaviors or responses, without which it would cease to be or function as a work of art. This also comes very close to ascribing agency to the work (a term used both to describe a principle capacity and the effectuation or actualization of this capacity).¹⁸ In fact, the concept of assemblage is a translation of *agencement*, closely related to arrangement, which, according to Ian Buchanan, is a preferable translation granted that it is understood as "a 'working arrangement' [...] an ongoing process rather than a static situation."¹⁹

The concept of art in an artwork is an invisible "linguistic entity," and the material work-part is filled with "non-linguistic expressive components." We could also say that the concept of art has "the capacity to code all the components of a given assemblage."



If it is art, then all of it is coded thus. This is not the important aspect of the work's capacity, however, which points outward into the work's immanent exteriority. A singular artwork can be seen as a whole, all heterogeneous parts of which (in their relations of interiority) retain their relative autonomy, regardless of how the work enters new relations of exteriority. The whole does not swallow up the parts but is added to the sum of them. An artwork as an assemblage would thus be a kind of whole that, due to its relations of exteriority, is well described as an "emergent whole," meaning that it does not "totalize its parts" or melt them into a unitary thing, a seamless entity.²⁰ An artwork is a whole *with* seams, only seemingly independent or autonomous. The individuality of the parts does not disappear in the whole of the assemblage.²¹ In other words, the identity of the parts of an artwork can be seen as retained in the work and could theoretically (sometimes practically too) be brought into another ensemble, another work, another assemblage. Such an assemblage is also "irreducible," which means that it cannot be reduced to its ingredients or parts. The exterior relations are, furthermore, contingent, not

essential as they would be "in an aggregate in which the components coexist without generating a new entity."²² The latter comes close to what Latour distinguishes as simplistic "intermediaries" as opposed to "mediators," which cannot but generate some new transformative aspect to the relational transfer.²³ In terms of scale, parts thus span from minuscule components of the work, assembled in/as the work, all the way to how the work literally partakes in creating greater networks and assemblages, with agents like other works, frames, copies, versions, exhibition spaces, various discursive formats (addressing, representing, and mediating the work), buyers, collectors, worshipers, thieves, fetishists, iconoclasts, and so on. These factors are typically jumbled together as "context" or inessential addenda, but they should be seen as a kind of co-creative "making with" or symbiogenetic agencies, in Donna Haraway's words, affecting the continued making of the work as such.²⁴

Drawing on historian Fernand Braudel, DeLanda speaks of history in the plural sense of "a multiplicity of flows, each with its own variable rate of change, its own accelerations and decelerations."²⁵ The assemblage

of a seemingly still or inert object of art could also be said to be composed or assembled of multiple, or at least several, flows, with different speeds, which is obvious from the material gaze of a microscope or a chemical analysis, disclosing different rates of ageing in the work. At the form, content, or signification level, we can think of different rates of change as well, where older paradigms clash or combine with newer elements, references, or connotations – something which has been discussed in terms of anachronic features.²⁶

Two sets of useful parameters drawn directly from D&G by DeLanda are *territorialization* and *detrterritorialization*, plus *coding* and *decoding*. The first terms in these two sets are bound up with the determination of spatial boundaries and the fixation of identity, whereas the two latter terms in each set signal promoting dispersion and breaking free of any fixity. These two sets are thus loosely linked to intrinsic properties, on the one hand, and extrinsic emergence or capacity, on the other.

As opposed to a unity exemplified by "a Hegelian totality in which the very identity of the parts is constituted by their relations in



the whole,” an assemblage, with its properties and capacities, “involves relations of exteriority, that is, relations that respect the relative autonomy of the parts.” The distinction could be phrased as that of the crystalizing properties of an assemblage and its defrosting capacities. One property of a technical design object like a knife is its sharpness, coupled with its capacity to cut. An artwork like the above-mentioned Pollock painting has properties like shape, proportions, and color as well as capacities to stir, trigger, affect, or please, for example, but also to combine, connect, and associate with other works or agents in a way that affects the work itself in the process.²⁷ The latter makes clear that we are dealing with reciprocal relations here, external to the setup or properties of a work: “...when a capacity [virtual to begin with] does become actual it is never as an enduring state but as an event,” i.e., a moment, hinging on the attention given to the phenomenon by some person or agent. Such an event “is always double, *to cut–to be cut*, because a capacity to affect must always be coupled with a capacity to be affected.”²⁸ If the artwork is able to trigger certain sensations, we have already counted on

someone responding to it, affirming the possibility of such sensations. In fact, the word assemblage was first associated with humans congregating or assembling and only later came to refer to complex things.

The Term and Concept of *Assemblage*

“Assemblages are always composed of heterogeneous components,” according to DeLanda, and that is true of the term also in its earlier uses.²⁹ Etymologically, assemblage can be traced to the early eighteenth century, where it first referred to human beings coming together, in the sense of an assembly.³⁰ Interestingly, the human assembly links etymologically to the old Nordic word *ting*, which still resonates in *thing* (or German *Ding*).³¹ The link between assemblage and thing thus seems genetic. In colloquial as well as normative definitions of *artwork*, this term is also often seen as “the thing created by the artist” or a “fixed thing.”³² From the viewpoint of Martin Heidegger, however, the work of art is importantly neither a thing nor a utensil nor “equipment.” It is a work (*Werk*) that contains elements which could be called things: “...the thingly element in the work of art...is manifestly the matter of

which it consists.”³³ Heidegger has little to say about the artist in relation to the work, but the connection is fruitfully explored by Michel Foucault. To address the question of his well-known text “What is an author?” the text immediately introduces “the concept of a work” and its implications. The two terms are almost intertwined as “the enigmatic links between an author and his [sic!] works” are the issue.³⁴ Enigmatic or not, the two mutually define each other to the extent that we could think *author–work* and *work–author*, lest we should forget that an author always lurks inside a work and a number of works inside an author. In French, *l’oeuvre* has a double referent: to the individual work and the sum total of the works (of an author/artist), the latter being the term’s denotation as it migrated untranslated into non-French languages. In the parlance of assemblage theory, we could say that the individual work is a double assemblage between a concept of art and a work and between this ensemble and an artist/author. The sum of the works (of an artist/author) is a singular multiplicity on a different level, the *oeuvre* assembling the individual work to all other works with which this work is automatically related, in the ge-



neological sense of the word (they have the same creative “parent”) – each work a sibling, cousin, second cousin, adopted member, etc., of a whole family of works around the author/artist.

The term *assemblage* was first introduced in art criticism in the early 1950s by Jean Dubuffet, the French painter accredited with also coining the term *l’art brut*. The context was one of collage – of cut and pasted pieces of paper – but quickly expanded to include sculptural objects of various often-cheap or found materials.³⁵ The concept, elevated from the term, so to speak, can be traced to the 1961 MoMA exhibition *The Art of Assemblage*, curated by William C. Seitz. Here assemblage is not so much a thing or entity but a “method” or activity, dating back to Pablo Picasso’s Cubist practice in 1912. The claim hinges on the artist’s bold insertion of nonart objects into an artwork, most strikingly his affixation of “a piece of oilcloth, printed to simulate chair caning” onto an otherwise paint-covered canvas.³⁶ Apart from Cubism, the works included exemplified Futurism, Dada, and Surrealism seamlessly linked to “impatient, hypercritical, and anarchistic young artists” of today, i.e., the late

1950s.³⁷ The chronology ends with artists like Jim Dine, Claes Oldenburg (on the verge of being defined as creators of pop art), or Allan Kaprow, more known for inventing art as a “happening.”

At times, Seitz’s rhetoric resembles DeLanda’s: “Assemblage is a method with disconcertingly centrifugal potentialities. It is metaphysical and poetic as well as physical and realistic.” Further, “[f]ound materials are works already in progress: prepared for the artist by the outside world, previously formed, textured, colored, and even sometimes entirely prefabricated into accidental ‘works of art.’”³⁸ This sentence interestingly highlights the artwork’s internal division or hybridity as the artist incorporates items with a temporality and identity of their own preserved in the work, which is one and not one. The capacity of an assemblage is not only to release agencies in the present and future but also to do so by unlocking potentials of its parts and its past.

As artworks are frequently associated with things, (artistic) assemblages are referred to as “objects” – as if work was too elevated a concept to use.³⁹ Heidegger would clearly object to such a usage since “the object-being of

the works does not constitute their work-being,” which is analogous to how he would treat the term thing.⁴⁰ It seems in the early sixties a thing or piece, or “art object,” referred in so many colloquial ways to artworks without evoking their age-old patina and pretensions. This is, for instance, the term used by Lucy Lippard to theorize the new phenomenon of conceptual art.⁴¹

While *object* might have been a hip update in the art world some 60 years ago, it has become increasingly useless. The main problem is its dichotomous structure, where each object immediately brings forth its subject (and vice versa). The jaded term *work*, however, has the potential to transcend this dyadic relationship. Heidegger again: “...however zealously we inquire into the work’s self-sufficiency, we shall still fail to find its actuality as long as we do not also agree to take the work as something worked, effected. To take it thus lies closest at hand, for in the word ‘work’ we hear what is worked.”⁴² Indeed we do, but that is not enough. The term work captures a threefold assemblage, between the work (1) invested in creating the work, (2) as a real work (*Werk*) of art, and the capacity of this work



to work (3) on the minds of its contemporary and future viewers, and to connect or assemble with other agencies throughout its so-called life. In 1969, Mierle Laderman Ukeles created a brilliant new art form called “maintenance art,” which constituted work, in the broad sense of laboring, such as cleaning – a neat assemblage between the two hitherto incomparable types of “work.”⁴³

Art is essentially poetic, according to Heidegger, in the sense of creative (*poiesis*); it “breaks open an open place, in whose openness everything is other than usual.”⁴⁴ What happens when an ordinary fragment or “usual” object is displaced into an art setting is that it transforms from ordinary to extraordinary, from the “usual” sphere of things to the unusual sphere of (individual) works. This, I suppose, could be linked to Deleuze’s view on art as “a form of resistance” to the realm of the ordinary, which has another name: death. According to André Malraux, cited by Deleuze, art is “the only thing that resists death.”⁴⁵ And it does so by continuing to survive us all, living immune to dying.

Following another definition of assemblage by D&G, DeLanda asserts that an assemblage equals “every constellation of

singularities and traits deduced from the flow – selected, organized, stratified – in such a way as to converge...artificially or naturally. An assemblage is, in this sense, a veritable invention.”⁴⁶ This pinpoints the condition of possibility for each artwork. According to another (new) materialist, Jane Bennett, however, assemblages are referred to as “groups” or “groupings.”⁴⁷ But as each group can be dissolved, each assembly too, it would be impossible, entropically speaking, to dissolve the ingredients of an artwork (without destroying it). We can of course speak of a literal group of artworks as an assemblage. However, the more literally radical move I wish to put forward is to see each single work as a singular multiplicity or assemblage. No matter how “single,” unitary, or monolithic the work, if it is an artwork, it is an assemblage in several senses. We could also think of the object domain of art, the open empirical territory, grounding the scientific field of the discipline of art history, as an art assemblage, “an assemblage of assemblages.”⁴⁸ But this is, after all, just another big group and a predominantly literal understanding of the concept. Artworks are, in any event, not well described as groupings

but rather as convergences, constellations, compositions, or (small-scale) events.

The components of an assemblage are described by D&G as segments or lines, “some rigid (with a high degree of territorialization), some supple (low degree of territorialization), while still others act as *lines of flight*, marking the directions along which an assemblage can become deterritorialized.”⁴⁹ This connects to the territory of history, so to speak, where “lines” are traditionally associated with one-directional and irreversible progress, whereas D&G’s bundle of lines are undetermined and extendible, able to go anywhere, nomadically, rhizomatically, as they are unanchored by either origin or destiny.

History Removed or Realized? Art Studies and “History”

In *art history* (American) or *the history of art* (Anglo-Saxon), history either refers to the interconnections between art(works) of the past (whether in the world, in a region or nation, or in the case of an individual artist) or to the unmarked history of historical circumstances of production (Marxist history), of political or social and cultural conditions,



etc., for something like art to emerge and have a history of its own. In art studies, both of these senses may be relevant, but they are supplemented by yet another stretched definition of history associated with the one Heidegger sets in play in “The Origin of the Work of Art,” where it is said that history is what originates in each work. Each work has its particular history behind or before it (temporally speaking), which may help explain it, but it also opens up a history in front of it (before, spatially speaking), with no necessary end point in sight. This may sound like turning history on its head, reversing it, but it conforms to the essential experience, alluded to above, that, in contrast to the historical study of a past war, for example, the historical study of art (through artworks) deals with a phenomenon still around, still happening. “Art is history in the essential sense that it grounds history” and “[w]henver art happens – that is, whenever there is a beginning – a thrust enters history, history either begins or starts over again.”⁵⁰ Art, then, *is* happening. According to Heidegger, the work’s “happening of truth,” which does not refer to a true or false work, indicates that each work is seen as an event (*Ereignis*). The war

is past, but the artwork is present; the war *was* and was won or lost, but the artwork *is* (unless actually lost) – carrying its past with it, which means that its past is present in the work, akin to how we could say that our childhood personas are still within us: “...the work opens up a *world* and keeps it abidingly in force.”⁵¹ All art is thus world-historical in this specific sense.

A similar approach to time is evident in DeLanda’s “realist ontology,” which needs to include “not only the processes that produce the identity of a given social whole when it is born but also the processes that maintain its identity through time.” Furthermore, “[t]he historicity and individuality of all assemblages forces us as materialists to confront the question of the historical processes which produced or brought into being any given assemblage. We may refer to these as processes of individuation.”⁵² Thus, to grasp the assemblage of an artwork, we have “historical” processes to account for in the conventional sense of “historical,” meaning leading up to, determining, or even causing. Then, we have the processes that “maintain its identity through time,” which refers to a conventional sense of identity, connoting something sta-

ble and non-transforming. What I would add to this double processing of the artwork’s assemblage is that history is present on both sides of it, almost like a “cosmic force” (D&G) along with the work’s “individuation.” Moreover, the identity of the work is in a performative process of maintenance in the sense of enforcement, which constantly – if mostly unnoticeably – transforms it through time.⁵³

Assemblages of the Artwork

While creating a total analytical construct is far from my interests, some sorting out seems justified to clarify the levels involved. These would be the main types of assemblages relevant to art studies:

- *The conceptual assemblage* (between a concept of art, thus an art world, and a material entity/container/technical support)
- *The maker one assemblage* (between the artwork and the artworker/artist/ architect/designer)
- *The maker two assemblage* (between *the maker one assemblage* and the viewer/user)
- *The interior assemblage* (the artwork’s interior properties, including the territorializing ones on its border)



- *The exterior assemblage* (the artwork's exterior relations extracted from its emergent properties/capacities on the border of its further deterritorialization)

There are obvious overlaps here between the levels, and one could certainly think of further levels, e.g., between *the maker one assemblage* connecting/assembling with the artist's oeuvre and with the previous history of art. *The interior assemblage* is also there all along, connecting/assembling with material preconditions, such as mineral and fossil resources (oil, coal, etc.) and/or technical prefabrications (from tools to cultural sources). To directly address the question of what relevance these distinctions could have for art studies as distinguished from art history, the following seems most striking.

Conventional art history pays little attention to *the conceptual assemblage* or the concept of art (and/or the art world), which is not denied but presumed, and left for theoreticians to consider. Normally, art history is primarily devoted to the *maker one* and *maker two* levels (the historical origin of the work, chiefly connected to the artist

involved, and the implied as well as actual historical viewers). *The interior assemblage* is mainly left to conservation or technical art history to worry about as a subdiscipline of, or resource for, art history. *The exterior assemblage* is typically disregarded in art history, oriented as it is toward describing and understanding art historically, meaning what happened, how artists, artworks, styles, and periods emerged, and what they were about (past tense). The last-mentioned assemblage could perhaps be labeled *the "social" assemblage* (art history's conventional exteriority, aka context, according to which connection the artwork is seen as a part of a historically produced environment in which, and from the limitations of which, it must be understood).⁵⁴ The new emphasis of art studies vis-à-vis art history hinges on the fifth assemblage, according to which the thing/object/piece we have always known is seen as a durational being, as an event, interconnected with numerous posterior lines, webs, and constellations. Artworks become what they are by evoking and connecting with other agents through time, older or newer, thus transforming ontologically in this process.

Conclusion

My chief interest in pulling art history in the direction of art studies is history in the broad sense of tracing change and connections in and through time. This is of course paradoxical since why should the empty container *studies* be any better equipped to deal with *history* than a discipline that wears this name on its sleeve? Both alternatives harbor all established possibilities of the discipline; only one has history in its title, as if all these options were to do with history. Such a diluted catch-all history is absent from the label art studies, where history is not a default mode but a track or theme actively chosen. It all boils down to a curiosity about how things have been connected, and to what effects, and the fascinating fact that what has been connected, and capable of producing effects, often continues to do so. While conventional (art) history is associated with a record of past happenings, art studies conceives of history as ongoing, a number of events or becomings. In art studies, artworks become "historical" as they move through the world along a – theoretically speaking – never-ending nonlinear route of accessions and oblivion, coding and decoding, ins and outs.



Is the assemblage argument not overused here? Its author guilty of seeing assemblages everywhere, even when simpler interpretative concepts would have been sufficient or even more precise? Granted that every artwork could be seen as assembled, thus an assemblage, the term's chief potential is to be operative at a new level for another kind of history writing than we are used to in this discipline. This history of sorts would be stitched together (artworks have seams, remember) not with stable entities of a remote past that we recall and imaginatively revisit to construct eulogies about, but by units that emerge as they are united. An assemblage-oriented practice in this eclectic experiment is not concerned with being true to its theoretical sources. In fact, to practice theory along the lines of D&G is to stray from their own concepts and trodden paths. To be faithful to them is to betray them. I am equally irreverent about the father of "assemblage theory," although thankful for the inspiration and insights his condensation has provided. A final disclaimer: art studies with the new formula of assemblage theory is not out to reform, restrict, or replace art history but to challenge it, certainly, not by critiquing

it so much as to propose another constructive way of conceiving history in the field of knowledge of art, expanding the territory, extending its lines, securing its perpetual deterritorialization.

Notes

Many thanks to Dr. Simon Moores for proofreading this article.

1 Gilles Deleuze, "Eight Years Later: 1980 Interview," *Two Regimes of Madness: Texts and Interviews, 1975–1995*, ed. David Lapoujade (New York: Semiotext(e), 2006), 178.

2 Gilles Deleuze and Félix Guattari, *A Thousand Plateaus: Capitalism and Schizophrenia*, trans. Brian Massumi (Minneapolis: University of Minnesota Press, 1987).

3 A precedent is "world art studies," developed by John Onians and others. Cf. also how the very use of "studies" is pitched as transdisciplinary and experimental, and typical for younger academic formations. Rosi Braidotti, *The Posthuman* (Cambridge: Polity, 2013), e.g., 155. A couple of drawbacks of the term are that it may refer to artistic practice and also serve as an umbrella for all the arts. Used as an explicit competitor to art history, however, its specific use value should be evident.

4 Cf. Reinhart Koselleck, *Futures Past: On the Semantics of Historical Time* (Cambridge, MA: MIT Press, 1985).

5 Leopold von Ranke, "Preface: Histories of the Latin and Germanic Nations from 1494–1514," in *The Varieties of History: From Voltaire to the Present*, ed. Fritz Stern, 2nd ed. (New York: Vintage Books, 1973), 57.

6 This term typically denotes a difficult period of the epiphenomena of the war extending for years until this period, too, is over. "Postwar Europe lasted for a very long time, but it is finally coming to a close." Tony Judt, *Postwar: A History of Europe since 1945* (London: Penguin, 2006), 10.

7 Arthur C. Danto, "The Artworld," *Journal of Philosophy* 61, no. 19 (1964); *The Transfiguration of the Commonplace: A Philosophy of Art* (Cambridge, MA: Harvard University Press, 1981). Cf. also the important pluralization of the concept in Howard



- S. Becker, *Art Worlds* (Berkeley: The University of California Press, 1982).
- 8 Manuel DeLanda, *Assemblage Theory* (Edinburgh: Edinburgh University Press, 2016), 55.
- 9 DeLanda, *Assemblage Theory*, 55.
- 10 Deleuze and Guattari, *A Thousand Plateaus*, 88.
- 11 Bruno Latour, *Reassembling the Social: An Introduction to Actor-Network Theory* (Oxford: Oxford University Press, 2005), 87–120; Latour, “An Attempt at a ‘Compositionist Manifesto,’” *New Literary History* 41, no. 3 (2010).
- 12 “To properly apply the concept of assemblage to real cases we need to include, in addition to persons, the material and symbolic artifacts that compose communities and organisations: the architecture of the buildings that house them; the myriad different tools and machines used in offices, factories, and kitchens; the various sources of food, water, and electricity; the many symbols and icons with which they express their identity.” DeLanda, *Assemblage Theory*, 20.
- 13 DeLanda, *Assemblage Theory*, 6.
- 14 Cf. the discussion on artworks versus works of art, the latter emphasizing process and becoming, in Barbara Bolt, *Art Beyond Representation: The Performative Power of the Image* (London: I.B. Tauris, 2004), ch. 3.
- 15 DeLanda, *Assemblage Theory*, 2.
- 16 DeLanda, *Assemblage Theory*, 52.
- 17 For a fruitful art-historical application of the concept of assemblage (rhizome and agency), see Mari Granath Lagercrantz, *Terracottaföremål från Ghana på British Museum: Materiella och immateriella assemblage*, Ph.D. diss. (Uppsala: Figura Nova Series 36, 2018).
- 18 Assemblage – not only because it is already an art term – seems a better description of the artwork here than actor-network, which may be considered its conceptual sibling.
- 19 Ian Buchanan, “Assemblage Theory and Its Discontents,” *Deleuze Studies* 9, no.3 (August 2015): 383, available at https://www.researchgate.net/publication/281164910_Assemblage_Theory_and_Its_Discontents (accessed December 20, 2020).
- 20 DeLanda, *Assemblage Theory*, 11, 51.
- 21 For John Dewey, you can have this cake and eat it too: “In a work of art, different acts, episodes, occurrences melt and fuse into unity, and yet do not disappear and lose their own character as they do so...” John Dewey, *Art as Experience* (New York: Perigee, 1980), 36.
- 22 DeLanda, *Assemblage Theory*, 12. Buchanan accuses DeLanda of viewing the assemblage as an aggregate, which this quotation disproves. Buchanan, “Assemblage Theory and Its Discontents,” 388.
- 23 Latour, *Reassembling the Social*, 38f.
- 24 Donna J. Haraway, *Staying with the Trouble: Making Kin in the Chthulucene* (Durham, NC: Duke University Press, 2016), ch. 3.
- 25 DeLanda, *Assemblage Theory*, 14.
- 26 Keith Moxey, *Visual Time: The Image in History* (Durham, NC: Duke University Press, 2013); Dan Karlholm, *Kontemporalism: Om samtidskonstens historia och framtid* (Stockholm: Axl Books, 2014), ch. 8; Eva Kernbauer, “Anachronic Concepts, Art Historical Containers and Historiographical Practices in Contemporary Art,” *Journal of Art Historiography* no. 16 (June 2017).
- 27 Not only does the painting connect with its stream of viewers as well as with other Pollock paintings (all of them, actually, even later ones) and other works in the same style, it also literally forms an assemblage with the other paintings in the exhibition room, with which it is inevitably compared (also with the adjacent artwork that the painting will cohabit with when exhibited elsewhere). The MoMA purchase of the painting in 1980 hides the painting’s previous conditions and whereabouts, which its catalogue raisonné sums up as its provenance. The work also has a history of reception and reproduction, within which it is continuously re-assembled, seen, and interpreted anew, thus becoming a differing and more layered cultural artifact with each such step.
- 28 DeLanda, *Assemblage Theory*, 73.
- 29 DeLanda, *Assemblage Theory*, 20.
- 30 “1704, ‘a collection of individuals,’ from French assemblage ‘gathering, assemblage,’ from assembler (see assemble). Earlier English words in the same sense include assemblément, assemblance (both late 15c.). Meaning ‘act of coming together’ is from 1730; that of ‘act of fitting parts together’ is from 1727.” *The Online Etymology Dictionary*, accessed May 11, 2020, <https://www.etymonline.com/word/assemblage>.
- 31 Latour, “From Realpolitik to Dingpolitik or How to Make Things Public,” accessed May 6, 2020, <http://www.bruno-latour.fr/node/208>; Martin Heidegger, “The Thing,” in *Poetry, Language, Thought* (New York: Harper, 1971), 161–84.
- 32 Jonathan Harris, *Art History: The Key Concepts* (London: Routledge, 2006).
- 33 Heidegger, “The Origin of the Work of Art,” in *Poetry, Language, Thought*, 26, 28. Cf. also Bolt, *Art Beyond Representation*, ch. 1–3.
- 34 Michel Foucault, “What Is an Author?” in *Language, Counter-Memory, Practice: Selected Essays and Interviews by Michel Foucault*, ed. Donald F. Bouchard (Ithaca, NY: Cornell University Press, 1977), 118, 136.
- 35 *A Dictionary of the Avant-Gardes*, 2nd ed. (New York: Routledge, 2001), 37.
- 36 William C. Seitz, *The Art of Assemblage* (New York: The Museum of Modern Art/Doubleday, 1961), dust cover.
- 37 Seitz, *The Art of Assemblage*, 87.
- 38 Seitz, *The Art of Assemblage*, 84f.
- 39 A typical definition from the realm of visual arts is the following: “The use of three-dimensional found material (OBJETS TROUVÉS) to create art objects...” Edward Lucie-Smith, *The Thames and Hudson Dictionary of Art Terms* (London: Thames and Hudson, 1984), 22.
- 40 Heidegger, “The Origin,” 40.
- 41 Lucy Lippard, *Six Years: The Dematerialization of*



the Art Object from 1966 to 1972 (Berkeley: University of California Press, 1973). Further discussed in Karlholm, *Kontemporalism*, 205–12.

42 Heidegger, “The Origin,” 56.

43 Cf. Patricia C. Philips, *Mierle Laderman Ukeles: Maintenance Art* (New York: Prestel, 2016); on the twofold notion of work, see Hannah Arendt, *The Human Condition* (Chicago: The University of Chicago Press, 2018).

44 Heidegger, “The Origin,” 70.

45 Deleuze, *Two Regimes of Madness*, 322f.

46 DeLanda, *Assemblage Theory*, 79.

47 Jane Bennett, *Vibrant Matter: A Political Ecology of Things* (Durham, NC: Duke University Press, 2010), 23f. This is also the main usage of the term assemblage in Granath Lagercrantz, *Terracottaaföremål*. On new materialism and the arts, cf. Katve-Kaisa Kontturi and Milla Tiainen, “New Materialisms and (the Study of) Art: A Mapping of Co-emergence,” in *New Materialist Methodologies*, eds. Felicity Coleman and Iris van der Tuin (Edinburgh: Edinburgh University Press, forthcoming).

48 DeLanda, *Assemblage Theory*, 14, 37, 70, 102.

49 DeLanda, *Assemblage Theory*, 109f.

50 Heidegger, “The Origin,” 74f.

51 Heidegger, “The Origin,” 43.

52 DeLanda, *Assemblage Theory*, 18, 140.

53 A related theme, derived too from D&G, is “following,” in the sense of “how the work of art works materially-relationally: how it reaches beyond its object quality, how it affects.” Kontturi, *Ways of Following: Art, Materiality, Collaboration* (London: Open Humanities Press, 2018), 15.

54 Why “social”? Because this attribution, widely circulated, not only in the sociology of culture but also the social history of art, is virtually meaningless; because the social or the cultural cannot be subtracted from phenomena like artworks in the first place, much less, in a second step, be employed to explain or understand them. “The social is no longer a safe and unproblematic property, it is a movement

that may fail to trace any new connection and may fail to redesign any *well-formed* assemblage.” Latour, *Reassembling the Social*, 8.

Dan Karlholm is professor of Art History at Södertörn University in Stockholm. His research is devoted to the theory and historiography of art, temporality and museum studies. His latest books are *Kontemporalism. Om samtidskonstens historia och framtid* (Stockholm: Axl Books, 2014) and Karlholm & Keith Moxey (eds.), *Time in the History of Art: Temporality, Chronology, and Anachrony* (New York & London: Routledge, 2018).



How like a (Fig) Leaf: Supplanting Shame, Growing Differences

Lynn Turner

She exhibits her primary content, her crowns of veils, of branches, her vegetable furs, and makes possible and inevitable the work of the languages which cover her in words of love.
— Hélène Cixous.¹

How unlike a book title. How unrecognizable in the humanities in the year 2000 (the date that Donna Haraway's book-length interview *How like a Leaf* was published).² We are uncertain of the subject of the comparison. Is Haraway herself "like a leaf"? Is the interview form, or the printed page? Her eccentric title speaks to Haraway's refusal to endorse the Western ethnocentric mode of thought as that which cuts a once and forever line dividing nature from culture. This persistent

mode of thought cuts across the humanities: in this essay you will find its influence at work in art history, theology, philosophy, visual culture and literature. But at the same time, and in light of work by Haraway, Jacques Derrida and Hélène Cixous we can find a more complex and hospitable mode. On the side of curiosity and on the side of lability, *How like a Leaf* entreats us to view:

Biology [as] an inexhaustible source of troping. It is certainly full of metaphor, but it is more than metaphor... biology is not merely a metaphor that illuminates something else, but an inexhaustible source of getting at the non-literality of the world.³

Insisting upon this tropological play, this thickened sense of the figural at the edge of the world that troubles the division of nature and culture at its root, this essay will proceed through five sections: five "Figures" or five "figs". Each furthers investigation into the sexual stakes of this division, stakes that

cannot but shift how we think of other categories. Rather than import figuration in order to fulfill a technical and discrete literary task (such as the work of proximity in metonymy) I will take what Haraway dramatically names as its inexhaustibility to encourage a graft between her work and that of Derrida. Her exuberant inexhaustible biological troping speaks to his "limitrophy" as the inherent condition of the limit as that boundary that is, however counterintuitively, a site of "growth".⁴ Rather than mark an end or barrier, the limit interleaves.

Mindful of the philosophical lean upon even the sciences, Haraway explicitly cautions us against the invocation of gardens. Gardens, she notes, tend to revert to *the* Garden, recalling Nature to a state of innocence and the requirement that *she* must be saved, fenced off, guarded, or is already guarded, fenced off or saved by an impene-





Figure 1. Fig leaf. Source: https://en.wikipedia.org/wiki/File:New_fig_leaf.jpg.



Figure 2. Square Laferrière, Alger, ca. 1930. Source: Alamy, <https://www.alamy.com/stock-photo-alger-square-laferriere-c1930-artist-unknown-135274720.html>.



trable veil or symbolic bar. Countering the Judeo-Christian theology of Nature as guarded Garden, Haraway insists on a creative interleaving of *tropos* and *topos*, figure and place. This is a *geotropism*, she says. It is an earthly figure that consequently muddies the dominant figure in the history of rhetoric that is the sun and its supposedly all-pervasive

exterior command of a *heliotropology*.⁵ Her earthy geotropism is a general condition, not one into which we have Fallen nor one from which we must or even could transcend.

Fig.1 Woods

“If you go down to the woods today, you’re sure of a big surprise.” While not exactly a

“Teddy Bear’s Picnic”, this section invites you to go down to the “woulds” today. This “would” signals the conditional, a tense that deserves to be followed through the thickets of Derrida’s 2008 posthumous book, *The Animal That Therefore I Am*, if we are not to resurrect the work of the concept that is otherwise dispatched therein. The concept

should donate absolute certainty. But, listening closely, Derrida “*would* like to choose words that are, to begin with, naked, quite simply, words from the heart”.⁶ The direct flow of this sentence, apparently simple in that no “jargon” is in immediate evidence, metered by four commas, and issued with a cautionary conditional even as it shepherds words “from the heart”, closes the second paragraph of *The Animal That Therefore I Am*. Invoking the beginning several times in these opening lines, explicitly invoking the testamentary stature of “In the beginning”, Derrida circles around the desire for origins, the desire not to repeat, the desire for a “time before time” by which means we should sense the sheer cascading scale of that which he calls the “animal question” as it jostles with the concept and figure of nudity. The readerly method of following Derrida’s marked use of the conditional – *I would... were it possible* – allows his cultivation of differences vis-à-vis our violent conceptual heritage to bed in. This fragile guide ameliorates the difficulty for readers in recognising the conceptual identity between more obvious Cartesian dogma such as “the animal cannot speak” and

what may initially appear only tangentially linked – “the animal is not nude”.

Reading with an eye to the conditional as a form of remark, we might look again when Derrida tells us that “Man *would* be the only one to have invented a garment to cover his sex. He *would* be a man only to the extent that he was able to be naked...” and that “... naked without knowing it, animals *would* not be, in truth, naked.”⁷ And we might wonder as to the truth of this condition when it joins in with the host of “abilities” that Man gathers at the same time as he expels all connection with those called “animal”.⁸

While most of the vast amount of critical writing on Derrida’s encounter with his cat has focused on his endorsement of the notion that an animal might gaze back at or respond to a human (rather than remain in thrall to instinctive reactions alone) one portentous aspect has garnered comparatively little interest. Drawing on his unease, his shame before his cat, Derrida remarks that “We would [...] have to think shame and technology together, as the same ‘subject’.”⁹ Yes, another “would”. It is planted in a garden – *the Garden* – in order to seed some doubt within the Judaeo-Christian onto-theological story of History. It is to

disperse the origin tale that Genesis consecrates, implanting sin within autobiography and positioning nature as vegetation as that which is handily available to be appropriated in the single gesture of seeking cover behind the helpfully large but awkwardly abrasive leaves of a Fig. Not simply a bystander in that Garden, some scholars suggest that ‘the forbidden fruit’ itself was not an apple but a Fig.¹⁰ Ingested, interiorized, implanted.

Yet, even such a sophisticated thinker as David Wills hedges his bets when writing of the seizure of the fig leaf as an affirmation that shame and technology are as one, a “blushing machine” as he says.¹¹ He is certainly aware that this sublation, this overcoming of nature in order to forge clothing, with clothing then standing for Man’s technological grasp upon the world, is that of dialectics. But in expanding “shame and technology” to include at least some nonhuman animals (those that mate) Wills drops critical attention to both sexual difference and the Garden in which shame and technology are dug in. He lets fall the nuance that Derrida’s conditional “woulds” have nurtured regarding the muddying of the naked truth and the scattering of any notion of an original sin.



Out of the seeming obviousness of clothing as a distinctively human technology motivated by the dialectical overcoming of weakness (the weakness of nudity welded to sin) – versus the seeming obviousness of the absence of clothing as such on other species explained completely by their alleged perfect adaptation to an allegedly ahistorical nature, Derrida refashions the stakes. “Clothing” becomes a particular instance of a general condition, yet that general condition is not “technology” (attached to Man’s supposed abilities) but the more modest form of “hiding”. Clothing and shame become demoted to particular instances of that which hides. And even that gesture of withdrawal – hiding – can never be complete: this is not an alternative between absence *or* presence. We are none of us revealed in the naked truth of presence, none of “us” at all.

A fruit that is not one, the fig is a vegetal form containing hundreds of tiny flowers within itself, accessible for pollination only to the tiny fig-wasp that burrows inside it and upon which it depends.¹² She lays her eggs, transfers pollen from the “fig of her birth” to the flowers, before dying there.¹³ Male wasps are born in this interior where they remain,

living only to find females to impregnate and to chew holes in the fig through which those females will fly to transfer both eggs and pollen to another tree. Far from a single entity, their intimate life cycle is utterly bound to that of the fig-wasps. Growing quickly, their fruit feeds so many other animals that Mike Shanahan re-describes such trees as “keystone species”.¹⁴ The fig tree, as D. H. Lawrence evokes it, possesses “self-conscious secret fruits”.¹⁵

Fig. 2 Pants

Leslie Hill names the fig leaf as the origin of fetishism – the origin of that structure of “I know, but I don’t know” that commemorates even as it disguises knowledge of what is mistakenly taken for castration. Drawing not simply upon Sigmund Freud’s incidental assertion of this link, but on Derrida, he identifies it as both endemic to “cultural history” and even “all textuality”.¹⁶ On the right hand column of Derrida’s most extravagant formal experiment, *Glas*, engaging Jean Genet and the homoerotic poetics of *The Thief’s Journal*, Derrida conjures the sporting of a “vegetable fetish”. Juicily doubling their metonym, a cluster of grapes hangs on the crotch of the criminal, Stilitano, with whom Genet is

in love.¹⁷ On the left hand side of this dense field of citation, Derrida cites Freud on what appears to be a specialized case of fetishism – and one that wants to have it all ways:

In very subtle cases both the disavowal and the affirmation of the castration have found their way into the construction of the fetish itself. This was so in the case of a man whose fetish was an athletic-support-girdle which could be worn as bathing drawers. This piece of clothing covered up the genitals entirely and concealed the distinction between them. Analysis showed that it signified that women were castrated and that they were not castrated; and it also allowed of the hypothesis that men were castrated, for all these possibilities could equally well (*gleich gut*) be concealed behind the girdle—the earliest rudiment of which in his childhood had been the fig-leaf on a statue. A fetish of this sort, doubly derived from contrary ideas, is of course, especially solid.¹⁸

While the 1563 “Fig Leaf Campaign” of the Catholic Church had ordained the supplementary foil of fig leaves to be added to erstwhile nude statuary in order to identify such figures with the shameful self-awareness of Adam and Eve, Hill remarks that the gesture risked drawing the “audience’s attention to what it is designed to conceal, making it more noticeable still, and even perhaps reproducing and exaggerating its visual aspect”.¹⁹



Fig. 3 Chestnuts

In the second book of his recent trilogy, *The Philosopher's Plant*, Michael Marder reconstructs a scene of reflection with regard to vegetation.²⁰ The volume's twelve chapters each explore a philosopher and "their" plant. Yet in his zeal to propagate a new field of what he calls "plant-thinking", Marder sometimes under-investigates the figures he suggests have escaped attention hitherto. In the case of "Derrida's Sunflowers", Marder prefaces his discussion with Derrida's reminiscences of Algeria (reminiscences that were generated by the invitation to write on the existentialist journal *Les Temps Modernes*).²¹ In the book of "Plato's Plane Tree", "Irigaray's Waterlily" and "Derrida's Sunflowers" – just three of the chapter headings, Marder remains oddly uninterested in Jean Paul Sartre's Chestnut Tree. The teenage Derrida, Marder notes, allowed himself to pause from reading a novel to be caught up in the "lush vegetation" surrounding him in La Ferrière Square in Algiers.²² Emphasising that this scene is "full of mirrors" between times, places and modes of philosophy, Marder informs us casually that the novel in hand was Sartre's *Nausea*. Yet Marder dis-

regards the vegetal encounter marking that very text (one that critics refer to as a metonymy for the entire novel).²³ Sartre's encounter, even as it spurred the disorienting eponymous *Nausea*, is blindsided. The distance that verdant Algeria implants in Derrida, and the difference in affect gleaned from his text, is all the more mysterious since Marder denudes it of contrast with Sartre's existential disturbance by the chestnut tree. Instead, he truncates Derrida's contemplation: he reduces it to a formalized figure of *differance* as the pretext for the misguided accusation that Derrida is only interested in the "flowers of rhetoric" rather than in "the sunflowers growing in a field".²⁴ Ironically this is the very accusation that Derrida levers at Sartre's work in the latter's book *Saint Genet*.²⁵ The "flowers of rhetoric" in Sartre's case might be taken as an attempt to immunize against Genet's homoerotic floral poetics (to throw a fig leaf over them). But in Derrida's case they neither defend against the homoerotic nor remain uprooted from realism.

In the spirit, apparently, of mirroring Derrida and Sartre, Marder tells us that the former also "looks up to plants", but he prunes out the sickness, the existential nausea in this literary

archive prompted by the very roots of what Randy Laist refers to as "the most famous tree in all existential philosophy" – Sartre's Chestnut.²⁶ Regarding *Nausea*, Derrida wrote:

[...] this great fiction (that I still admire and that I remember having read in a certain ecstatic bedazzlement at seventeen, in Algiers, in philosophy class, sitting on a bench in La Ferrière Square, sometimes raising my eyes towards the roots, the bushes of flowers or the luxuriant plants, as if to verify the too-much of existence... how to write like that, and above all, not like that?)²⁷

It is not "counterintuitive" that Derrida should raise his eyes to the roots, as Marder suggests, given the staggered, terraced, planting that organised the sloping descent of La Ferrière Square.²⁸ More radically – which rhetorically directs us to "the root" as such – naming the roots is effectively to cite Sartre: naming the possibility of the world as "too much" grafts Sartre's existential horror in a Parisian park into what was then French Algeria only to put that horror in play. *Nausea's* contrasting vision is described by Sartre as follows:

And suddenly, all at once the veil is torn away, I have understood, I have *seen* [...] I was in the municipal park just now. The root of the chestnut tree plunged into the ground just underneath my bench. I no longer remembered that it was a root. Words had disappeared, and with



them the meaning of things [...]. I was sitting, slightly bent, my head bowed, alone in front of that black, knotty mass, which was entirely utterly crude and frightened me. And then I had this revelation [...] the diversity of things, their individuality, was only an appearance, a veneer. This veneer had melted, leaving soft, monstrous masses, in disorder – naked, with a frightful and obscene nakedness.²⁹

Transplanting these roots, Derrida wonders how he will and *will not* write like that. *Nausea's* anti-hero, Roquentin, is overwhelmed by the tree roots. They become “monstrous masses”, they are finally described as “naked, with a frightful and obscene nakedness”, and altogether “too much”. Given this, perhaps Derrida's subsequent scene, decades later, with the little cat is a lesson in how not to write like Sartre. While Derrida feels unease – malaise, before his cat, this is not a mortal recoil from the incoherence of existence without anthropological anchor. Rather it is that which dismantles the *conceptual* inheritance that would keep the feline forever the same, closed within its category, supine before the sole source of meaning that the erect man more habitually assumes himself to be

Fig. 4 Sailors

Summoning up the diverse bestiary of his previous works in *The Animal That There-*

fore I Am, Derrida notes that “almost all these animals are welcomed, in a more and more deliberate manner, on the threshold of sexual difference. More precisely, of sexual differences [...]” It is true that Derrida's now infamous nude scene before his cat generates a malaise in the form of the strong negative emotion of shame. We cannot, however, subtract that shame from the onto-theological history that would corral this cat to “the animal”, categorically lesser in kind than “the human”, while staining man's knowledge with so-called original sin. This scene may take place in a quotidian bathroom but it doubles as the Garden. What is singular about Derrida is that he does not defend against his own, top to toe – or top to tail, implication in this history and its exits. The threshold of which he speaks is one of welcome.

Between the animals “lunging more wildly” in his face and the “shame related to standing upright”, the memory of a micro-garden materializes in the form of a shoebox packed with mulberry leaves on which silkworms feed. These silkworms that the young Derrida kept as a child in Algiers do not field an aversion lead lesson in sexual difference nor lead to a catastrophic expulsion. Rather they

supply a “marvellous” secret secretion of sexual and animal differences. Not a word, not a snake, “In the beginning” he writes – again – “there was the worm which was and was not a sex, the child could see it clearly, a sex perhaps but then which one?”³⁰ This reverie, from the last passages of Derrida's essay “A Silkworm of One's Own”, generates a primal scene that does not congeal into the repetition of a single fault, exceptional signifier or compensatory fetish as per the normative account of psychoanalysis.³¹ His belated adult knowledge maintains a polymorphous viscosity, maintains a curiosity that does not freeze into anxiety: Derrida subsequently learned that “The serigenous glands of the caterpillar can [...] be labial or salivary, but also rectal.”³² Silkworms make silk but that silk never becomes an object for the silkworm or its spur to mastery. Without then reverting to the figure of a veil, the silkworm likes to “hide itself”.³³

Derrida's “Silkworm” was written as a kind of response to Hélène Cixous's text “Savoir”. One must, he says, on the edge of an ethical imperative, read and read aloud “Savoir” to allow its poetics so saturated in the labial consonant “v” to render “the lips at last vis-



ible and tangible” (we cannot help but hear consonance with the otherwise unremarked Luce Irigaray, the thinker more widely known for her affirmation of the labial, the labile and the contact between sensible and intelligible). This tangibility and its attention to the edges steers a path other than the objective “knowledge” of the title: “Savoir” would usually be translated into English as “Knowledge” rather than heard for its constituent syllables as “Her Vision”. The poetic means depart too from the vision donated by the laser surgery that is Cixous’s ostensible topic (on one level she really is simply recounting a story concerning her eyesight). Yet her sight takes leave from the narrative of human elevation and detachment from the world: “She hadn’t realized the day before that eyes are miraculous hands, had never enjoyed the delicate tact of the cornea, the eyelashes, the most powerful hands, these hands that touch imponderably near and far – off heres.”³⁴ Derrida’s meditative text dilates on the many veils (*voiles*) that Cixous’s poetics set sail (same word, different gendered article – *le voile/veil, la voile/sail*): he alights upon all her usages of the “veil” and lets the curtain fall upon “the veil”. Like the dialectical scission

between nature and culture refused by Haraway in my introduction for the sake of inexhaustible troping of the “non-literal” world, there is not – cannot – be one absolute Veil. After “Savoir”, would we *have* to think shame and technology together as the same subject?

Taking Cixous to dispel this alliance by an oblique countering of Freud, Derrida returns more directly to the latter, to his argument and his symptom in the infamous lecture on “Femininity”.³⁵ He had earlier essayed around the sudden and yet limited technicity of that femininity decades earlier in *Glas*, when remarking that “Writing remains modest because it is caught in a fleece.”³⁶ The golden fleece of *Glas*, smeared, made “gluey with drool” to produce “a kind of textual veil” spoke to the name and indeed to the silkworm of Genet.³⁷ In the “Silkworm” essay, Derrida speaks to the weave of Freud’s “*idée fixe*”, namely castration.³⁸ “Femininity”, of course, struggles to account for sexual *difference* as such, it struggles to step beyond what Irigaray called “The blindspot in an old dream of symmetry.”³⁹ But Derrida’s attention is caught by Freud’s ruse for allowing women perhaps one invention in “the his-

tory of civilization”.⁴⁰ Freud’s spurious generosity on this point is doubtless informed by elsewhere speculating that women find themselves “forced into the background by the claims of civilization” and thus “adopt [...] a hostile attitude towards it.”⁴¹ Giving with one hand – women invented something, but taking with another – they merely follow Nature, Freud attributes to women the technique of “plaiting and weaving” motivated by shame deriving from “genital deficiency”.⁴² It is remarkable that the meta-narrative of the dialectically entrenched post-Lacanian psychoanalysis positions “Man’s” initial immaturity as the lever by which he will overcome that weakness and accede to language but that *this* deficiency is hers eternally. The best she can do is weave a fabric in imitation of pubic hair, her suit forever a hair shirt, ever repeating and inventing nothing. Rather than trench the same conceptual divide of nature and culture and seek to repair the insult by elevating woman to the same assumed status of man as the clothed inhabitant of fallen nature-that-is-culture, as *homo faber*, Derrida takes another tack. But, he muses, “what if a *tekhnè* never broke radically with a *physis*, if it only ever deferred it in differing



from it, why reserve this animal naturality to woman?"⁴³ Derrida puts us all on the same side. He drops the opposition of absence to presence and the supposed agency of "the Phallus, of the Thing or the Cause behind the Veil."⁴⁴ That side does not make a landing on the clean slate of representation with all players now equalized, but brings us all down to earth. In other words he refuses the elevation of man, and joins woman at the limitrophic interface of nature and culture. Back and forth across "A Silkworm of One's Own", Derrida brings out the veils of Cixous's writing up to and including her eyelids, and adding to it, dwelling at length on the texture of his tallith including as a memory of circumcision.⁴⁵ Unpicked, rewoven, stitched upon: the veil is never intact but was always and already a weave, a textile.

Fig. 5 Poets

Re-emerging within *The Animal That Therefore I Am* the silken thread of a silkworm shames the elementary armature of horizontal and vertical that holds up a theological fiat. What may appear purely a physical, or geophysical, axis accrues metonymic ambition when it automatically, art historically,

stands in for landscape and portrait. Worse, the verticality of that portrait then becomes the metonymy of standing upright. While it is "erection in general and not only phallic sur-rection" that is "at the heart of what concerns" Derrida, resistance to divisibility on behalf of the concept or of the sign can be understood as a defence against the mutability of detumescence.⁴⁶ Deconstruction is improper. In an interview with feminist faculty at Brown University from 1984 – in the decade when Women's Studies programs were gaining traction, Derrida muses that "there is always something sexual at stake in the resistance to deconstruction."⁴⁷

That something takes perhaps its most unexpected form in Derrida's *Death Penalty* seminars. After his long lament for the lack of a philosophy of abolitionism amid the calculus of pain that is the anesthesia of the death penalty, the first volume ends with resistance by means of the beating of Derrida's heart – and "the grace of the other heart".⁴⁸ That alone is arresting. But the next to last session of the second volume astonishes in the explicit and heartfelt alliance between deconstruction and feminism that it offers. In that session Derrida returns to Freud, fol-

lowing the red thread of blood as philosophy – and here psychoanalysis – shows itself to be unable to oppose the death penalty. Locating anxiety regarding the flow of blood, Freud finds himself turning his discussion of the defloration of women into one of female resentment born of penis envy (that is not the surprise). What is striking but again not surprising is Freud's twofold transition from so-called "primitive" peoples to his contemporary moment (itself a familiar synthesis from his colonial orchestration of the Subject of Europe in his speculative writings).⁴⁹ Firstly he locates the clearest instances of such resentment among "the strivings and in the literary productions of 'emancipated' women" of his own time.⁵⁰ Secondly, Freud risks a "paleo-biological speculation" that roots this impoverished condition on their thwarted desire to urinate standing up.⁵¹ With some restraint Derrida responds that it is not that Freud's "targeting lacks insight", but that "the phenomenon he has not failed to identify requires an interpretation about which psychoanalysis does not utter a word".⁵² With a heart-stopping divergence from the letter of Freud, Derrida aligns what he names the "original and irreplaceable role of literature



in the feminist cause” with the fact that it has been poets and writers generating abolitionist discourse – not philosophers “or even politicians”.⁵³ In such a gesture he links it with his own writing, and the thought and the risk of writing in deconstruction in its broadest implication.

Resisting the direction in Freud that aligns moral rectitude and the rectitude or erection of the body standing before the law (or indeed a urinal), Derrida resists too the congenital figure of disability lodged in the logic of castration to which the resentful writerly woman is destined. There is even a path emerging here that affirms the vulnerability of a resistant feminist emancipation with the “nonpower at the heart of power” taking shape in *The Animal That Therefore I Am*.⁵⁴ That nonpower is at the beating heart of the transpecific living, and it is sexual without opposition.

Notes

- 1 Hélène Cixous, *La*, quoted in Jacques Derrida, “A Silkworm of One’s Own”, in Hélène Cixous and Jacques Derrida, *Veils*, trans. Geoff Bennington (Stanford: Stanford University Press, 2001), 62.
- 2 Donna J. Haraway, *How like a Leaf: An Interview with Thyrza Nichols Goodeve/Donna J. Haraway* (New York: Routledge, 2000).
- 3 Haraway *How like a Leaf*, 82.
- 4 Jacques Derrida, *The Animal That Therefore I Am*, trans. David Wills, ed. Marie-Louise Mallet (New York: Fordham University Press, 2008).
- 5 Jacques Derrida discusses the problem of heliotropology in his “White Mythology: Metaphor in the Text of Philosophy”, in *Margins of Philosophy*, trans. Alan Bass (Chicago: Chicago University Press, 1982), 207–72.
- 6 Derrida, *The Animal That Therefore I Am*, 1, emphasis added.
- 7 Derrida, *The Animal That Therefore I Am*, 5, emphasis added.
- 8 Ibid.
- 9 Ibid.
- 10 See Mike Shanahan, *Ladders to Heaven: The Secret History of Fig Trees* (Unbound, 2016), 20.
- 11 See David Wills, “The Blushing Machine: Derrida”, in *Inanimation: Theories of Inorganic Life* (Minneapolis: Minnesota University Press, 2016).
- 12 See Shanahan, *Ladders to Heaven*.
- 13 Shanahan, *Ladders to Heaven*, 66.
- 14 See Shanahan, *Ladders to Heaven*.
- 15 D. H. Lawrence, “Bare Fig-trees”, quoted in Shanahan, *Ladders to Heaven*, 5.
- 16 Leslie Hill, *The Cambridge Introduction to Jacques Derrida* (Cambridge: Cambridge University Press, 2011), 50.
- 17 Derrida, *Glas*, trans. John P. Leavey Jr. and Richard Rand (Lincoln: Nebraska University Press, 1986 [1974]), 210b. A new translation of this book is due to be published by Minnesota University Press as

Clang.

- 18 Freud quoted in Derrida, *Glas*, 210a.
- 19 Hill, *The Cambridge Introduction to Jacques Derrida*, 50.
- 20 Michael Marder *The Philosopher’s Plant* (New York: Columbia University Press, 2014).
- 21 See Jacques Derrida, “‘Dead Man Running’ Salut, Salut. Notes for a Letter to ‘Les Temps Modernes’”, in *Negotiations: Interventions and Interviews 1971–2001* (Stanford: Stanford University Press, 2002), 257–292.
- 22 Marder, *The Philosopher’s Plant*, 194.
- 23 See Alistair Rolls and Elizabeth Rechniewski, cited in Randy Laist, “Sartre and the Roots of Plant Horror”, in *Plant Horror* (Basingstoke: Palgrave, 2016), 164.
- 24 Marder *The Philosopher’s Plant*, 197.
- 25 Derrida, *Glas*, 13b.
- 26 Laist, “Sartre and the Roots of Plant Horror”, 164.
- 27 Derrida, “Dead Man Running”, 164.
- 28 Marder, *The Philosopher’s Plant*, 194.
- 29 Jean Paul Sartre, *Nausea*, trans. Robert Baldick (London: Penguin, 1965 [1938]), 181–183.
- 30 Derrida, quoted in Derrida, *The Animal That Therefore I Am*, 36.
- 31 Jacques Derrida, “A Silkworm of One’s Own”, in Hélène Cixous and Jacques Derrida, *Veils*, trans. Geoff Bennington (Stanford: Stanford University Press, 2001), 17–92. Compare the classical account of the sexual fetish in Sigmund Freud, “Fetishism”, in *On Sexuality*, vol. 7 in the Penguin Freud Library, trans. James Strachey (London: Penguin, 1991 [1927]), 345–358.
- 32 Derrida, “Silkworm”, 49.
- 33 Ibid.
- 34 Hélène Cixous, “Savoir”, in Hélène Cixous and Jacques Derrida, *Veils*, trans. Geoff Bennington (Stanford: Stanford University Press, 2001), 9.
- 35 Sigmund Freud, “Femininity”, in *New Introductory Lectures on Psychoanalysis*, vol. 2 in the Penguin Freud Library, trans. James Strachey (London: Penguin, 1991).
- 36 Derrida, *Glas*, 67.



37 Ibid.
38 Derrida, "Silkworm", 28.
39 Luce Irigaray derided Freud's inability to see anything that is not the same as the phallus. See her canonical essay "The Blindspot of an Old Dream of Symmetry", in *Speculum of the Other Woman*, trans. Gillian C. Gill (Ithaca, NY: Cornell University Press, 1985), 11–132.
40 Freud, "Femininity", 166.
41 Sigmund Freud, "Civilization and its Discontents", in *Civilization, Society & Religion*, vol. 12 in the Penguin Freud Library, trans. James Strachey (London: Penguin, 1991 [1929]), 293.
42 Freud, "Femininity", 166.
43 Derrida, "Silkworm", 30.
44 Ibid., 31.
45 Ibid., 39.
46 Derrida, *The Animal That Therefore I Am*, 37.
47 Jacques Derrida, "Women in the Beehive: A Seminar with Jacques Derrida", in *Men in Feminism*, eds. Alice Jardine and Paul Smith (London: Methuen, 1987 [1984]), 196. This seminar is described as "authorised but authorless" in that it depended on the editors' transcription of Derrida's remarks, and those editors are unnamed.
48 Jacques Derrida, *The Death Penalty*, vol. I, trans. Peggy Kamuf (Chicago: Chicago University Press, 2014), 257.
49 See Ranjanna Khanna, *Dark Continents: Psychoanalysis and Colonialism* (Durham, NC: Duke University Press, 2003).
50 Sigmund Freud, "The Taboo of Virginity", in *On Sexuality*, vol. 7 in the Penguin Freud Library (London: Penguin, 1991 [1917]), 279.
51 Freud, "Virginity", 279. The speculation is with approving reference to the work of Sándor Ferenczi.
52 Jacques Derrida, *The Death Penalty*, vol. II, trans. Elizabeth Rottenberg (Chicago: Chicago University Press, 2017), 232.
53 Derrida, *Death Penalty II*, 232–3.
54 Derrida, *The Animal That Therefore I Am*, 28.

Lynn Turner is the author of *Poetics of Deconstruction: On the Threshold of Differences* (Bloomsbury, 2020); co-editor of *The Edinburgh Companion to Animal Studies* (EUP, 2018); editor of *The Animal Question in Deconstruction* (EUP, 2013) and co-author of *Visual Cultures As... Recollection* (Sternberg, 2013). She leads the MA in Contemporary Art Theory in the Department of Visual Cultures at Goldsmiths, University of London.



Understanding Material vs. Immaterial in Conceptual and Digital Art

Rahma Khazam

In the history of twentieth-century art, we can identify two key episodes when the notion of the immaterial became a focus of attention. The first, spanning the period from the mid-1960s to the mid-1970s, occurred in the context of conceptual art, and was famously described in Lucy Lippard's *Six Years: The Dematerialization of the Art Object from 1966 to 1972*.¹ The second, still ongoing, is associated with digital art, a term first used in the 1980s that refers to work employing digital technology – whether as a tool for reworking traditional media or as a means of creating new wholly digital artforms such as net-art.² Yet although conceptual and digital art both failed to live up to the claim of immateriality, new evanescent kinds of materiality nonetheless emerged in their

wake, as I will argue in the two parts of this essay.

In the first part I will show that despite the discourse about dematerialization, some of the key protagonists of conceptual art, from Mel Bochner to Robert Barry and Robert Morris, nonetheless evinced an interest in materiality – a claim borne out by their own statements and practices and by a recent conference on the topic of materiality and conceptualism that challenged the latter's reputation as idea-centred.³ Yet conceptual art, despite failing to attain immateriality, nonetheless changed the way we consider materiality, paving the way for the new approaches that were to be facilitated by digital technology. In the second part, I will show that digital art, despite its supposed immateriality, is also a material enterprise, as borne out by the work of a number of artists and theorists from James Bridle to Ber-

nard Stiegler. The immateriality of digital artworks has furthermore been challenged on the grounds that the infrastructure and tools required to produce and maintain them are firmly grounded in the physical world. While the first part of this essay explores the shift from dematerialization back to the material in the context of conceptual art, the second highlights the analogous developments that are still taking place in digital art, my aim being to map the similarities between these two tendencies. As I will suggest, they both tried – but failed – to satisfy art's recurring but unrealizable yearning to rid itself of the material: as it turned out, the material could not be eliminated, but only made, so to speak, less material.

Before that however, it is necessary to define the terms digital/conceptual and material/immaterial as they are used in the two parts of this essay. As suggested in the pre-



vious paragraph, the terms digital and conceptual art do not refer so much to stable or bounded art movements but are tendencies, loose categorizations that group together very different works and approaches. Digital art came about in the wake of the gradual digitalization of society as a whole since the 1990s and ranges from electronic music and digital photography to computer-generated paintings and traditional artworks incorporating some form of digital technology. Conceptual art is even harder to pin down, referring as it does to work in which the idea is more important than technical or formal considerations: when it emerged in the 1960s, it included not only video and performance but also photography, narrative and actions.⁴ That said, individual artworks that question the importance of physical objects or incorporate digital technology can nonetheless be explored and evaluated in terms of the different kinds of materiality they generate, as I plan to do here.

The material/immaterial binary can also be understood in different ways. In the first part of this essay, immaterial refers to dematerialization, as defined by Lucy Lippard in her book *Six Years*. She writes: “Concep-

tual art, for me, means work in which the idea is paramount and the material form is secondary, lightweight, ephemeral, cheap, unpretentious and/or ‘dematerialized’”.⁵ I will contrast Lippard’s use of the term dematerialization with the different kinds of materiality explored by artists of that time, such as that of invisible materials such as air, gases or radiation. In the second part, immaterial will refer to art that uses digital technology, whether as a tool or as a means of creating new artforms.⁶ Immaterial in the sense of art made wholly or entirely with technological means will be contrasted with the various kinds of materiality that may be associated with digital art – these include the sensuous or tactile aspect of the technology and the materiality of the interface or medium as well as more theoretical approaches to materiality such as Christiane Paul’s concept of neomateriality. Both parts of the essay will refer to artworks that expand the limits of materiality, allowing us to understand the term as “a potential predisposed for continuous conceptual recoding, reorganisation, redistribution, recontextualisation and reinterpretation”, as Jacob Lillemose suggests.⁷

My essay will furthermore emphasize the commonalities between these two episodes

when the notion of the immaterial was – and in the case of digital artworks still is – being eclipsed by that of the material. Scholars tend to focus on the shift back to the material in one or the other field, without paying sufficient attention to the parallels between them. This is a gap I hope to fill. It could be objected that digital art cannot be compared to conceptual art, because digital technology is merely a tool, whereas conceptual art is an art movement. However, this assumption is false: as indicated above, neither is a movement as such, although individual digital and conceptual artworks can nonetheless be compared in terms of the type of materiality they generate. My contribution to the question of material/immaterial in conceptual and digital art will be to highlight the connections not only between these two artistic tendencies, but also between the concepts of material and immaterial, and thereby open up new lines of debate.

PART I: Conceptual Art

The notion of dematerialization, as expounded by Lucy Lippard, was to have a decisive impact on conceptual art, by endowing it with an immaterial dimension. Referring to



the emergence of an art that foregrounds the thinking process, she wrote: “Such a trend appears to be provoking a profound dematerialization of art, especially of art as object, and if it continues to prevail, it may result in the object’s becoming wholly obsolete.”⁸ With regard to conceptual art’s genealogy, Lucy Lippard recognized Cage, Duchamp and Dada as precursors but, as Christian Berger points out, she omitted the rich pre-history of dematerialization in the work of early twentieth-century abstract artists such as Kandinsky.⁹ The linguistic metaphor inherent in Kandinsky’s visual language of form and colour was subsequently assimilated in the language-based conceptual art of the 1960s in the work of artists such as Joseph Kosuth.

However Lippard’s claims soon turned out to be unfounded: in an unpublished letter-essay from 1968, *Art & Language* pointed out that the art objects to which she was referring were merely replacing matter in its traditional state with matter in a gaseous or liquid state.¹⁰ In *Six Years*, Lippard admitted that since she first addressed the issue in 1967, she had often been told that the term dematerialization was incorrect and that “a piece of paper or a photograph is as much

an object, or as ‘material’, as a ton of lead. Granted. But for lack of a better term I have continued to refer to a process of dematerialization, or a deemphasis on material aspects”.¹¹ The art world too continued to refer to it, and indeed, as Owen Duffy points out, it has since “matriculated into art historians’ lexicons, as well as the annals of art history. Through dematerialization, the critics believed art might escape commodification because dealers could not sell art-as-idea.”¹²

Any counter-claim to the effect that conceptual artists were interested in materiality has to contend with this history and the misconceptions to which Lippard’s notion of dematerialization has given rise. In this essay, I make such a counter-claim by arguing that the discourse on dematerialization, the shift from material to immaterial to which it points, was soon followed by another equally important shift, from dematerialization back to the material. It is this second shift that I will focus on here, as reflected in the work of those artists whose practices came to epitomize dematerialization but who, as it turned out, were more interested in exploring the material and the different forms it could take.

Take the conceptual artist Mel Bochner, whose work investigates the gap between reality and the way we analyze or seek to rationalize it. The importance of materiality in Bochner’s work is borne out by Mark Godfrey, who in his book *Abstraction and the Holocaust*, points out: “Bochner never denied the materiality of his works, and this is another reason why he resisted labels like ‘dematerialisation’ or ‘conceptual art’. It was precisely the materiality of the work that counted [...], but the materials would be expedient and provisional.”¹³ Bochner’s materials included paper, masking tape, chalk and matches, but rather than referencing *Arte Povera*, it was rather, as Godfrey states, the feeling of vulnerability that was key:

Bochner’s was a provisional, fragile materiality that embodied doubt and his hesitancy to make anything permanent and monumental. In short, Bochner’s approach to materials was absolutely intertwined with his acknowledgement of a post-Holocaust cultural and epistemological landscape where all certainties were shattered.¹⁴

Further confirmation of Bochner’s interest in materiality comes from the artist himself. As he pointed out in a recent interview, the notion of conceptual art as idea-centred caused considerable confusion by suggesting that



art did not require a physical or visual form of expression – even though this was impossible. As for the term idea, it was hard to know exactly what it meant, and indeed, he preferred such terms as intuition or hunch.¹⁵ Clearly, art is always propelled by some kind of intuition and always has some kind of material substrate: even in the case of the spoken word, there is a record of its existence.

Other works of Bochner's display a different, more evanescent kind of materiality linked to tangibility or a lack thereof. Speaking at the symposium "Mel Bochner on Translation" (Centre Georges Pompidou, Paris, 6 and 7 December 2019), Larisa Dryansky explored the troubling, indefinable tangibility of these pieces: *Transparent and Opaque* (1968–1998), a set of prints in which glass plates were thickly coated with shaving cream or vaseline and photographed under coloured lights, stimulated the viewer's sense of touch, while *Actual Size (Hand)* (1968), a 1:1 photograph that juxtaposed the artist's hand with a measurement on a wall, commented on the gap between tangibility and abstraction. Nina Leger, another speaker at the symposium, addressed Bochner's explorations of the shift from three to two di-

mensions, as in the case of a photographed object, investigating the losses and gains thereby engendered. As she showed, the loss of materiality led not so much to immateriality as a renewed interest in materiality, a materiality that was no longer tangible but present as a lack.

Robert Barry's name is often cited in connection with dematerialization, on account of his use of invisible materials, such as electromagnetic waves, ultrasonic sound, microwaves and radiation. Yet his aim was to use them like other materials, by detecting and measuring them, and exploring their physical existence. As he stated on the occasion of "January 5–31 1969", an exhibition organized by Seth Siegelaub in New York: "These forms [...] exist, they [...] have their own characteristic. They are made of various kinds of energy [and] I use various devices to produce the energy [...] and define its form."¹⁶

The works of Robert Morris also question the idea of dematerialization, emphasizing material processes instead. A conceptual artist who was also a leading protagonist of Minimalism and process art, Morris followed up his stripped down Minimalist plywood

forms of 1964 with pieces such as *Untitled (Pink Felt)* (1970). Its pieces of pink industrial felt eschewed questions of form, having been simply dropped on the ground. The interest in the object had shifted to a fascination for handling materials, as the editors of *Art in Theory* point out with respect to the work of Morris and others: "A materialism focused on the processing of mute stuff turned the hyper-formalism of the Minimalist object into 'anti-form': a materialism reminiscent of nothing so much as Bataille's earlier valorization of the 'informe'. Attention turned towards 'making': a concern with processes of manipulation of materials."¹⁷

More recently, the conference "*Conceptualism and Materiality. Matters of Art and Politics*", held at the Courtauld Institute of Art in London on 10–11 October 2019, shed new light on the key contribution of materials and materiality to conceptual art, constituting a valuable source of information on the topic. The conference challenged, on several different fronts, the view that the conceptualism of the 1960s and 1970s was an idea-centred, non-materialist undertaking. Its organiser, Christian Berger, rightly emphasized that virtually none of the artists concerned applied



the term “dematerialization” to their practice, and indeed, for the majority of them, getting away from materials had not been a key pre-occupation: Robert Barry, for instance, referred to radio waves as an “incredible material”.¹⁸ Yet the materials and techniques used by conceptual artists nonetheless countered established notions of objecthood, as Berger pointed out: “While conceptual art’s in many ways inconsistent and incomplete attempts towards a reconsideration of the object character of art did not result in a fundamental transformation of art’s commodity status, they did challenge capitalist systems of exchange through their critique of objecthood.”¹⁹

Likewise discussed at the conference, Michael Asher’s air works were a prime example of how invisible materials can have a material dimension. In the late 1960s, Asher used air blowers to create fields of air, spaces whose limits, as speaker Kavior Moon stressed, could be experienced by entering or exiting them, thereby endowing form with a new kind of materiality. The air works were moreover installed as carefully and precisely as any other art material. For Moon, Asher’s air works were all the more material in that

they prodded the viewer “into perceiving the work’s surrounding context, that is, all of the material conditions needed to produce it”.²⁰ Larisa Dryansky, another speaker at the conference, sought to get around the material/ immaterial binary shaping the discourse on conceptual art by proposing a third term that would take both extremes into account. She discussed the notion of antimatter, whose sub-atomic particles have properties that are opposite to those of normal matter, noting that it appealed to artists such as Robert Smithson and Mel Bochner, because of the lingering materiality it evoked.²¹ Finally, Niko Vicario looked at the use of teletype machines between the years 1966 and 1970 by artists such as Hans Haacke. He showed how they linked different sites and brought the outside world into the exhibition space, thereby blurring the divisions between material, immaterial, dematerialization and re-materialization.²² Like the other speakers, he underscored the emergence of new and different kinds of materiality, whether invisible, intangible, or redefined as antimatter.

In other words, while there was certainly a renewed emphasis on materiality in reaction to Lippard’s claim of dematerialization, in the

form of a shift from the immaterial back to the material – the material that was being newly attended to was not the same as before. The above-mentioned works by Bochner, Barry, Morris, Haacke and Asher all confirm that a new and expanded understanding of materials and materiality was being forged in the practice of artists of that time, a materiality that was no longer linked to bounded physical objects as such. Nor were these artists associated with conceptual art the only figures from that period whose work may be regarded as rethinking the meaning of materiality. Jacob Lillemose gives the example of the list of verbs that Process Art exponent Richard Serra drew up in 1967 and 1968: comprising verbs such as to roll, to crease, to fold, etc., the list testifies to an interest in manipulating and redistributing materiality, reflected in the lead works Serra was making at around the same time. As Lillemose states, with reference not only to Serra but also to works by Robert Smithson and Gordon Matta-Clark: “By displacing the industrial materials from their usual functionalistic and rationalistic contexts, these artists set materiality in general free from the stable object and placed it into fluid, fluctuating and expressive relations.”²³



The claim of immateriality thus proved unfounded, but did give rise to a new more evanescent kind of materiality. Indeed, this new, fluid materiality that had been set free from the stable object was largely migrating into systems, mirroring the shift from object to system under way in culture as a whole. As Jack Burnham famously observed: “We are now in transition from an *object-oriented* to a *systems-oriented culture*. Here change emanates, not from *things*, but from *the way things are done*.”²⁴ For Lillemose, Hans Haacke’s work with teletype machines epitomized this transformation. In Haacke’s *News* (1969), information from local, national or international news services was printed out in real time in the exhibition, showing that the white cube was not isolated from the world but very much bound up with larger systems beyond it, whether economic, political or social: Haacke’s works exposed these systems, making their workings and implications visible.²⁵

Other works of conceptual art also pointed towards these larger systems, which were more than just abstract networks bereft of any impact, but could have material effects on people’s emotions, actions and behav-

our. In particular, systems generated affects – which for Gilles Deleuze relate to embodied experience and bodily intensities and for this reason may likewise be understood as material in an expanded sense. In her book *Systems We Have Loved*,²⁶ Eve Meltzer shows how conceptualism and structuralism were both bound up with systems, and how affect was the means artists used to liberate themselves from their dryness and rigour. An especially striking example of how bodily, and therefore material, intensities and affects could attenuate the rigour of systems, is conceptual artist Mary Kelly’s *Post-Partum Document* (1973–79), an extensive exploration of the mother-child relationship. Each part of the work concentrates on a key moment in the acquisition of language by the artist’s son as well as the artist’s ensuing sense of loss, as seen from the perspectives of the mother, the child and an external observer. As Meltzer observes: “[W]hile Mary Kelly [...] quotes furiously from a range of critical discourses, deploying diagrams, schemas, and theoretical apparatuses over and over again, *Post-Partum Document* in fact demonstrates that even the most ‘arbitrary’ of signifiers can become cathexes for affect and invest-

ment.”²⁷ Whether in radio waves or more abstract notions such as systems and affect, new and untoward types of materiality kept recurring in conceptual art.

The new materiality was thus freeing itself from traditional sculptural and artistic forms: the rationalist, quasi-scientific approach observable in works such as Mary Kelly’s resonated to a greater extent with Jack Burnham’s preoccupations in his book *Beyond Modern Sculpture: The Effects of Science and Technology on the Sculpture of This Century*. As Burnham wrote: “[M]uch of the most contemporary and provocative three-dimensional art is only generically related to the figurative sculpture of the past. Recent modes, particularly Kinetic, Luminous, and Environmental Art, are all stuffed uneasily under the category of sculpture, but as yet they are too problematic to be classified.”²⁸ For Burnham, the impetus that was now driving sculpture was clearly elsewhere, sketched out in his book’s subtitle, *The Effects of Science and Technology on the Sculpture of This Century*. He wrote: “The subtitle of this book may appear to limit its scope; however, I feel that it covers the prime controlling forces of modern sculpture.”²⁹ Burnham’s belief that tech-



nology would redefine art was epitomized by conceptual art, to the point where, as Lillemose writes, it was “metaphorised by Burnham as software”.³⁰ There were of course major differences in background, methodology, motivations and approach between conceptual art and digital technology, yet acknowledging their common interest in notions such as systems opens up a new and more exhaustive reading of the history of art, as Edward Shanken points out: “Such a history will acknowledge cybernetics, information theory and systems theory as foundational intellectual models that, in combination with the advent of digital computing and telecommunications, played a significant role in shaping culture.”³¹

That conceptual art must be seen against this broader background of technological progress is likewise emphasized by Owen Duffy, who regards “The Dematerialization of Art’ as a signpost that constellates a much larger ideology of dematerialization”.³² For Duffy, dematerialization was part and parcel of culture in the 1960s, and it still is today, insofar as we are immersed in technologies such as the internet that many of us still believe to be immaterial. There was indeed an

interest in materiality in the work of Bochner et al., but theirs was to a large extent an evanescent materiality that, like the culture of their time, could not conceal its fascination with the immaterial.

PART II: Digital Art

A similar shift from the immaterial back to the material may also be observed in the discourse around digital art. As mentioned earlier, digital art is a loose term for all kinds of art using digital technology. Digital artforms, whether photography or video, were initially hailed as embodying the shift from the material to the immaterial, until it began to be acknowledged that they necessarily have a material substrate of some kind, whether data centres, screens or underground cables – a substrate that is essential to their functioning and therefore irreplaceable, unlike the canvas, frame or plinth.

Just as both tendencies failed to achieve immateriality, so have they also engendered new, more evanescent forms of materiality. In the case of digital artworks, these extend from works exploring the materiality and tactility of the digital medium, to pieces

foregrounding the user’s bodily experience, through to theoretical redefinitions of the term. The materiality of the medium is explored by the New Aesthetic, as the artist James Bridle dubbed it in 2011: in reaction to the ubiquity of digital media, the New Aesthetic sought to orchestrate a return to materiality by making the digital visible in the physical world, thereby achieving, as Michael Betancourt puts it, the “physicalization of what was/is more commonly purely digital – a realization of immateriality as physicality”.³³ Examples include the pixelization aesthetic in art and fashion, where a unit that belongs not to the real world but to the digital realm, is made visible in our world.³⁴ An artwork that illustrates this shift from the immaterial back to the material is Bartholomäus Traubeck’s *Perspective and Projection* (2009–present). Here, the artist presents satellite images taken from Google Earth’s database, deliberately selecting shots whose subject-matter is unrecognizable. Commenting on these images, in which the gaze of the machine can be seen to offer a very different vision of the world from the human one, Daniëlle de Jonge observes: “These ‘new eyes’ seem to have their own rules and their own grain and aesthetic.”³⁵



The seemingly autonomous materiality of machines was also to the fore in the exhibition “Geographies of Contamination”, held at DRAF, London in 2014. Referencing the New Aesthetic, it set out to survey the return to materiality in art practice, a materiality described in the curatorial statement as marked by “the paradoxes of ‘immaterial physicality’ and of impersonal subjectivity in contemporary culture”.³⁶ Exploring the workings of systems and processes, it featured artists such as Renaud Jerez and David Douard, who commented on the escalating presence of machines in our daily lives by creating hybrid digital and mechanical environments made up of computer animations, films, soundtracks, and everyday or motorized objects. Highlighting the dynamics of hybridization and contamination between virtuality and reality, their works generated an elusive digitalized materiality.

Whereas these artists foreground the capabilities of machines above and beyond human perception or experience, other artists using digital technology underscore the connections between humans and machines. As opposed to exploring the materiality of the digital medium, as in the previous ex-

amples, the focus here is on another kind of materiality, the bodily experience of the human engaging with the machine, whether the user, the viewer or even the artist. Jeff Elrod for example, transposes digital renderings onto canvas using manual techniques such as acrylic or spray paint. By physically imitating digital techniques, he reverses the hierarchy between humans and machines. Wade Guyton’s works foreground a less physical and more cerebral relationship to machines. Guyton prints his paintings on sheets of linen that he runs through digital inkjet printers, producing streaks, misalignments and other flaws that affirm the proximity of machines and humans on a more abstract level than imitation: inkjet printing is a continuation of mechanical – and therefore analogue – reproduction technologies, while the streaks and misalignments point to digital technology’s human-like capacity for error – and to its material effects. As in Elrod’s case, the work generates a hybrid materiality, derived from the entanglements between humans and machines.

In his article “Surface, Image, Reception: Painting in a Digital Age”, the art historian Alex Bacon comments on the new hybrid

material practices associating humans and machines. He accounts for digital technology’s seamless integration into such quintessentially material practices as painting by the fact that artists, as much as viewers, look, think and act today in ways that are shaped and prompted by technology.³⁷ This state of affairs is considerably helped along by the resemblance between the canvas and the flatscreen, which allows painting to expand its range of concerns beyond the medium as such and shift the focus to yet another kind of materiality, the technology’s sensuous or tactile aspect: as Bacon points out, the marks that Ken Okiishi paints on flatscreens recall not only Abstract Expressionism but also the traces that people’s fingers leave on touchscreens. The distinctive tactile and material dimension of Okiishi’s works is epitomized by *gesture/title* (2013), which consists of five painted monitors, whose screens Okiishi painted while showing videos on them.

However for Bacon the main question facing painting today is that of the materiality of the medium, particularly as expressed in the conflict between object and image, material and immaterial, and the question as to whether painting can simultaneously be



both.³⁸ Travess Smalley, for instance, creates physical versions of his screen-based works in order that the viewer might walk around them, rather than having to zoom in and out of an image on a screen.³⁹ Yet although it is the same work that is physical and screen-based, in practice they have become two separate pieces, with each version provoking a different reaction in the viewer. Another work Bacon cites, Parker Ito's *The Agony and the Ecstasy* (2012), takes a more radical approach to the question, by literally blurring the boundaries between painting and image. In Ito's case, the details of the work are only visible when lit up by a flash, and so only when the work is on the way to becoming an image. Yet its reflective surface makes it difficult to photograph properly, all the more so as different brands of flash produce different results. It thus resists being viewed like a painting or photographed by a camera, thereby questioning the modus operandi of both. As Bacon writes: "In this way Ito is able to masterfully subvert the modernist insistence on the primacy of a painting's materiality as well as the more recent imperative for work to circulate freely in jpeg form [...] Somehow the

work is about this relay between the object and the image."⁴⁰

The hybrid materiality engendered by digital artworks, whether those that explore the autonomy of the machine or those that highlight human-machine collaboration or interdependence, is not just proliferating in art, but is also undergoing extensive redefinition on a theoretical level. Central to this process has been the notion of immaterial materiality put forward by the philosopher Jean-François Lyotard, co-organizer of the exhibition "Les Immatériaux" ("The Immaterials"), held at the Centre Georges Pompidou in Paris in 1985. As Lyotard himself specified, by using the term immaterial, he was "not suggesting that there is no longer any material support",⁴¹ but rather emphasizing the importance of questioning the meaning and etymology of the term. John Rajchman describes Lyotard's position as follows: "[I]mmateriality' was no longer conceived in terms of freeing concepts or ideas from all materials, but, on the contrary, of shifting the idea of 'materiality' away from that of 'formed matter' (including the 'modernist' distinction between form and content) and towards the 'techno-sciences'".⁴² Yuk Hui points to a similar shift away

from physical matter: "The 'immatériaux' are not immaterial, but rather a new form of material brought about by telecommunication technologies. The new form of material turned against the modern project that produced it and created a rupture with it."⁴³ As in the case of conceptual art, Lyotard's new form of material questions the importance of the bounded physical object.

Seeking to describe our contemporary situation, Bernard Stiegler has proposed the term hypermaterialization, the hypermaterial being an aggregate of energy and information where matter and form become indistinguishable and where information undergoes continual change.⁴⁴ Yet as Christiane Paul points out, while Stiegler's term encompasses the processing of information by material technologies, it does not account for the affect that may be contained in such data, "for 'the machines waving back at us', as James Bridle would put it".⁴⁵ Paul suggests instead the concept of neomateriality as a means of describing "the embeddedness of the digital in the objects, images, and structures we encounter [...] and the way we understand ourselves in relation to them".⁴⁶ The interface is of prime importance here: as Alexan-



der Galloway emphasizes in his book *The Interface Effect*, it gives access to the world and frames it ideologically and politically.⁴⁷ Neomateriality thus accounts for the digital artworks that I have discussed here, including those that explore ways of “seeing like and being seen through digital devices”,⁴⁸ as is the case of the New Aesthetic.

To conclude, the question of the immaterial was up for discussion in the context of both conceptual and digital art, and in each case the claim that art could be immaterial was shown to be unfounded, provoking a renewed focus on the material. Yet the rehabilitation of the material dimension has been a long and complex process in both instances. With regard to conceptual art, the case is still being made for its materiality, as the conference “Conceptualism and Materiality”, held as late as 2019, confirms. In the digital realm, artists are continuing to physicalize the digital, while theorists are devising new forms of materiality that incorporate the digital. The rediscovery of the material thus engendered, in both instances, a turn to a different kind of materiality – a new materiality haunted by the immaterial that testified to the impossibility of completely repressing either.

The repeated emergence of the material in what was thought to be immaterial suggests that material and immaterial are in a state of unresolved tension with respect to each other. In *The Parallax View* (2006), Slavoj Žižek states that dialectic “constantly shifts perspective between two points between which no synthesis or mediation is possible”.⁴⁹ That each point is contained in the other is emphasized by Marcus Pound in his book on Žižek: “Each dialectical pole remains to an extent a continual component of the other such that they perform a mutually critical correction of each other.”⁵⁰ It could be argued that the terms material and immaterial are also components of each other and that by acknowledging the presence of the material in what was thought to be immaterial, or vice versa, they too engage in mutual critique, demonstrating that art is always both at the same time.

Notes

- 1 Lucy Lippard, *Six Years: The Dematerialization of the Art Object from 1966 to 1972* (Berkeley: University of California Press, 1997).
- 2 Christiane Paul, *Digital Art* (London: Thames & Hudson, 2015).
- 3 “Conceptualism and Materiality. Matters of Art and Politics”, The Courtauld Institute of Art, 10–11 October 2019, accessed 27 May 2020, <https://courtauld.ac.uk/event/conceptualism-and-materiality-matters-of-art-and-politics>.
- 4 Lippard, *Six Years*, xi.
- 5 Lippard, *Six Years*, vii.
- 6 Paul, *Digital Art*.
- 7 Jacob Lillemose, “Conceptual Transformations of Art: From Dematerialisation of the Object to Immateriality in Networks”, in *Curating Immateriality: The Work of the Curator in the Age of Network Systems*, ed. Joasia Krysa (New York: Autonomedia, 2006), 121, accessed 27 May 2020, <http://heavysideindustries.com/wp-content/uploads/2011/01/Lillemose.pdf>.
- 8 Lucy Lippard and John Chandler, “The Dematerialization of Art”, *Art International* 12, no. 2 (February 1968): 46.
- 9 Christian Berger, Introduction, “Conceptualism and Materiality. Matters of Art and Politics”, Courtauld Institute of Art, 10–11 October 2019, video, 8:35 – 9:20, accessed 29 May 2020, <https://courtauld.ac.uk/event/conceptualism-and-materiality-matters-of-art-and-politics>.
- 10 Art & Language, “Unpublished letter-essay from the Art-Language group, Coventry, to Lucy Lippard and John Chandler, ‘Concerning the article “The Dematerialization of Art”’, March 23, 1968. An excerpt”, in Lucy Lippard, *Six Years: The Dematerialization of the Art Object from 1966 to 1972* (Berkeley: University of California Press, 1997), 43.
- 11 Lippard, *Six Years*, 5.
- 12 Owen Duffy, “What Was Dematerialization? (And



- What Does It Mean in the Age of The Cloud?)”, *Artspace* (7 January 2017), accessed 27 May 2020, https://www.artspace.com/magazine/art_101/close_look/what-was-dematerialization-54528.
- 13 Mark Godfrey, *Abstraction and the Holocaust* (New Haven: Yale University Press, 2007).
- 14 Ibid.
- 15 Mel Bochner in conversation with Alexis Lowry and James Meyer, Dia Beacon, 8 February 2020, video, 27:55 – 31:46, accessed 29 May 2020, <https://diaart.org/media/watch-listen/mel-bochner-in-conversation-with-alexis-lowry-and-james-meyer>.
- 16 Robert Barry, Interview with Arthur R. Rose, in Part VII, *Art in Theory 1900–2000: An Anthology of Changing Ideas*, eds. Charles Harrison and Paul Wood (Oxford: Blackwell, 2003), 851.
- 17 Harrison and Wood, “Introduction to Part VII”, *Art in Theory 1900–2000*, 814.
- 18 Robert Barry cited in Christian Berger, Introduction, “Conceptualism and Materiality. Matters of Art and Politics”, Courtauld Institute of Art, 10–11 October 2019, video, 11:29, accessed 29 May 2020, <https://courtauld.ac.uk/event/conceptualism-and-materiality-matters-of-art-and-politics>.
- 19 Christian Berger, Introduction, “Conceptualism and Materiality. Matters of Art and Politics”, Courtauld Institute of Art, 10–11 October 2019, video, 17:57, accessed May 29, 2020, <https://courtauld.ac.uk/event/conceptualism-and-materiality-matters-of-art-and-politics>.
- 20 Kavior Moon, “Itinerant Matter: Michael Asher’s Air Works”, “Conceptualism and Materiality. Matters of Art and Politics”, 10–11 October 2019, video, 48:21, accessed 29 May 2020, <https://courtauld.ac.uk/event/conceptualism-and-materiality-matters-of-art-and-politics>.
- 21 Larisa Dryansky, “Immaterial or Incorporeal? Antimatter and Dematerialization of Art”, “Conceptualism and Materiality. Matters of Art and Politics”, 10–11 October 2019, video, accessed 29 May 2020, <https://courtauld.ac.uk/event/conceptualism-and-materiality-matters-of-art-and-politics>.
- [politics](#).
- 22 Niko Vicario, “Synchronizing Lag: The Materiality of Art’s Speed”, “Conceptualism and Materiality. Matters of Art and Politics”, video, accessed 29 May 2020, <https://courtauld.ac.uk/event/conceptualism-and-materiality-matters-of-art-and-politics>.
- 23 Lillemose, “Conceptual Transformations”, 123.
- 24 Jack Burnham, “Systems Esthetics”, *Artforum* 7, no.1 (September 1968): 31.
- 25 Lillemose, “Conceptual Transformations”, 126–127.
- 26 Eve Meltzer, *Systems We Have Loved: Conceptual Art, Affect, and the Antihumanist Turn* (Chicago: The University of Chicago Press, 2013).
- 27 Ibid., 22.
- 28 Jack Burnham, *Beyond Modern Sculpture: The Effects of Science and Technology on the Sculpture of This Century* (New York: George Braziller, 1968), vii.
- 29 Ibid.
- 30 Lillemose, “Conceptual Transformations”, 126.
- 31 Edward Shanken, “Art in the Information Age: Technology and Conceptual Art”, *Leonardo* 35, no. 4, 433–438 (2002), accessed 2 November, 2020, <https://artextra.files.wordpress.com/2009/02/shankenartinfoage.pdf>.
- 32 Duffy, “What Was Dematerialization?”.
- 33 Michael Betancourt, “Automated Labour: The ‘New Aesthetic’ and Immaterial Physicality”, *CTHEORY* (2013), accessed 29 May 2020, http://ctheory.net/ctheory_wp/automated-labor-the-new-aesthetic-and-immaterial-physicality/.
- 34 See “James Bridle – Waving at the Machines”, *Web Directions*, 5 December 2011, transcript, accessed 3 June 2020, <https://www.webdirections.org/resources/james-bridle-waving-at-the-machines/-transcript>.
- 35 Daniëlle de Jonge, “The Return of Technology as the Other in Visual Practices” (MA thesis, Utrecht University, August 2013), p. 28, accessed 29 May 2020, <https://dspace.library.uu.nl/handle/1874/283022>.
- 36 Vincent Honoré, “Geographies of Contamination”, 2014, accessed 29 May 2020, <http://davidrobertsartfoundation.com/wp-content/uploads/2013/11/GoC-Leaflet.pdf>.
- 37 Alex Bacon, “Surface, Image, Reception: Painting in a Digital Age”, *Rhizome*, 24 May 2016, accessed 1 June 2020, <https://rhizome.org/editorial/2016/may/24/surface-image-reception-painting-in-a-digital-age/>.
- 38 Ibid.
- 39 Ibid.
- 40 Ibid.
- 41 Jean-François Lyotard, “After Six Months of Work...(1984)”, *30 Years after Les Immatériaux: Art, Science, and Theory*, eds. Yuk Hui and Andreas Broeckmann (Lüneburg: meson press, 2015), 60.
- 42 John Rajchman, “Les Immatériaux or How to Construct the History of Exhibitions”, *Tate Papers* 12 (Autumn 2009), accessed 1 June 2020, <https://www.tate.org.uk/research/publications/tate-papers/12/les-immateriaux-or-how-to-construct-the-history-of-exhibitions>.
- 43 Yuk Hui, “Anamnesis and Re-Orientation: A Discourse on Matter and Time”, *30 Years after Les Immatériaux: Art, Science, and Theory*, eds. Yuk Hui and Andreas Broeckmann (Lüneburg: meson press, 2015), 181.
- 44 See Bernard Stiegler, *Economie de l’hypermatériel et psychopouvoir* (Paris: Mille et une nuits, 2008).
- 45 Christiane Paul, “From Immateriality to Neomateriality: Art and the Conditions of Digital Materiality”, Proceedings of the 21st International Symposium on Electronic Art ISEA 2015, accessed 3 June 2020, https://isea2015.org/proceeding/submissions/ISEA2015_submission_154.pdf.
- 46 Ibid.
- 47 Alexander R. Galloway, *The Interface Effect* (Cambridge: Polity Press, 2012).
- 48 Paul, “From Immateriality to Neomateriality”.
- 49 Slavoj Žižek, *The Parallax View* (Cambridge, MA: MIT Press, 2006), 4.
- 50 Marcus Pound, *Žižek: A (Very) Critical Introduction* (Grand Rapids: William B. Eerdmans Publishing, 2008), 92.



Dr. Rahma Khazam is a researcher, art historian and critic affiliated to Institut ACTE, Sorbonne Paris 1. Her research, which spans the fields of contemporaneity, modernism, image theory and speculative realism, has been published in edited volumes, exhibition catalogues and academic journals. She edited a monograph on the work of the artist Franck Leibovici in 2018.



Soft Interventions: Collaborative Agencies Between Artists and Photography Editing Software

Jane Vuorinen

Recently, there has been a growing number of artists working between photography and digital art, creating artworks in which the signs of the digital operations have been left visible. In this article, I focus on three contemporary artists who use photography as a starting point in a process in which the work done in the digital environment of photography editing software is as important a creative phase as the initial taking of the photograph: Andrey Bogush, Liina Aalto-Setälä, and Aaron Hegert. Bogush and Aalto-Setälä are based in Helsinki, as I wanted to start with artists with whom I could meet and talk about the creative process. I chose Hegert's work not only because of its subject matter but also because of the way I came to encounter it, through a virtual exhibition arranged during the course of the 2020 pandemic.¹

The works of Bogush, Aalto-Setälä, and Hegert at first seem like photographs, but on a closer look, it becomes apparent that there is something more to them. All three artists use Adobe Photoshop, which has remained the most widely known and used photography editing and digital art software since its release in 1990.² The editing software is such an integral part of these artists' work that it should be considered not only a tool or medium but also as an accomplice, their practice then becoming a collaboration with the software. Starting from a reconfiguration of single authorship, I examine what kinds of subjectivities and agencies these works and practices produce, and how producing and encountering the works through screens affect our understanding of them.

From the start, the works of Bogush, Aalto-Setälä, and Hegert pose a challenge for classification. They could be considered dig-

ital art, but as they are also based on photographs, they have an additional twist to them regarding questions of materiality, representation, and their status as images. One might be tempted to use the terms post-photography, post-digital, or post-internet, but the difficulty with these classifications is that they seem to reduce photography, digitality, and internet to singular historical phenomena, after which new and more diversified developments would have occurred.³

Art historian and curator Christiane Paul notes the fluidity of the terminology for technological art forms, emphasizing the risk in making strict distinctions of constantly developing forms of art, like digital art. Paul remarks: "The term 'digital art' has itself become an umbrella for such a broad range of artistic works and practices that it does not describe one unified set of aesthetics."⁴ "Digital art" is also often used synonymously



with “new media art.”⁵ Paul makes a “basic but crucial” distinction between “art that uses digital technologies as a tool for the creation of more traditional art objects—such as a photograph, print, or sculpture—and digital-born, computable art that is created, stored, and distributed via digital technologies and employs their features as its very own medium.”⁶ The artworks of Bogush, Aalto-Setälä, and Hegert, however, fall between these two categories, as they are created in a digital environment, which is an integral part of their meaning, but they can also be exhibited as traditional art objects.

The boundary-crossing nature of Bogush’s, Aalto-Setälä’s, and Hegert’s works encourages research especially on the vocabulary their description requires. In *The Reconfigured Eye: Visual Truth in the Post-Photographic Era* (1992), William J. Mitchell uses the words “electrobricolage” and “computational readymade” to describe digital images that can be “part scanned photograph, part computer-synthesized shaded perspective, and part electronic ‘painting’—all smoothly melded into an apparently coherent whole.”⁷ Although these terms have not been widely used in later research, they are apt charac-

terizations. The term “digital composition” could also prove appropriate, as it contains a connection to poetical and musical composition, which can manifest as multiple performances of an original score. However, none of these terms contain a link to photography, which remains a crucial part of the meaning of these artworks, practices, and operations.

Photography has been seen, since its inception, as a collaboration between human and nonhuman agents, and digitality has brought with it a proliferation of different kinds of software at play in photographic practices. Although software has become acknowledged as a cultural artifact in its own right,⁸ photography editing software, however, is often disregarded as no more than post-production. In this article, I focus on the photography editing software and the digital workspace, stressing their activity and agency as an integral part of the artistic process. The three main areas of inquiry are originality, collaborative models of production, and authenticity.

Hiding and Revealing

Andrey Bogush (b. 1987, Russia) often starts by selecting a photograph from his personal

archive or finding one online. He then works with the photograph in Photoshop, adding elements, hiding or covering parts of the source image. This act of concealing the photograph is fundamental to his work. Bogush states that by not showing something one can also build an identity, so that the hiding itself becomes the thing one wants to reveal.⁹ Bogush often sets out with a horizontal or landscape-oriented photograph, but works with it in the software using a vertical worksheet, thus adding a surplus area over or under the source image. This flipping between the two layouts requires addition, filling the remaining empty space.

In *Proposal for hand, phone and duplicated curtain*, 2015 (Figure 1) a curtain features as a leitmotiv, a duplicated rendering. The computational operation of duplication is often present in Bogush’s work, and it often also appears in the names of the works, as do Photoshop elements like patterns and gradients. The gray default pattern in the upper part of the image is one that can be chosen as a filler or background; the blue line shows the sweeping movements of the hand left and right, evoking the multi-layered spatiality of the interface. The duplicated cur-



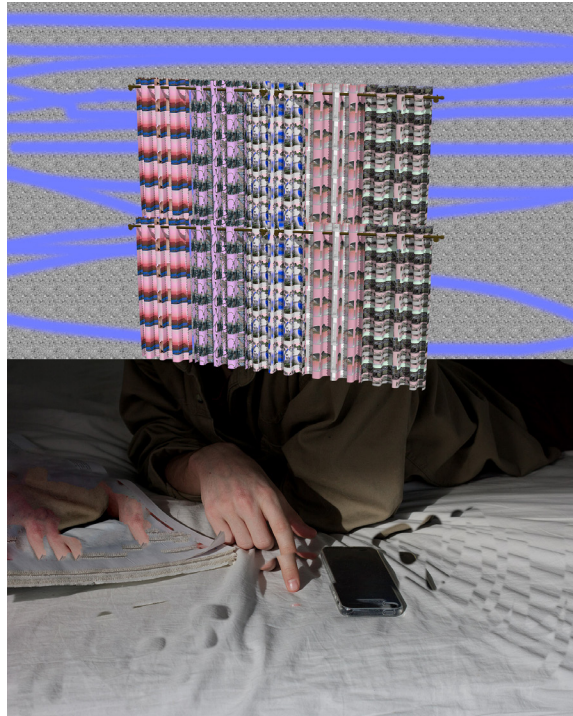


Figure 1. Andrey Bogush, *Proposal for hand, phone and duplicated curtain*, 2015.

tain points to the topos of diptych, the word curiously derived from the Greek *diptukha*, meaning a pair of ancient wax writing tablets that were hinged together and could be folded closed to carry around, an early mobile technology not unlike our current smartphones. In the lower part of the im-



Figure 2. Andrey Bogush, *Proposal for image placement (stretched, curtain)*, 2017. Digital print, installation view from *ARS17 Hello World!*, March 31, 2017 - January 14, 2018, Finnish National Gallery / Museum of Contemporary Art Kiasma. Photo: Finnish National Gallery / Pirje Mykkänen.

age, the phone lies face down, and the image of the hand with the touching finger is duplicated as well, in dabs and streaks of altered patches that visually transfer the artist's hand movements on the computer trackpad to the image. These altered strokes or dashes visually hide in the folds of the sheet, perhaps spelling out letters in the left corner and shaping a streaming line emitting from the phone on the right. On the left side of the photographic area,

there appears to be a newspaper, a subsidiary relic of mass communication.

In *Proposal for image placement (stretched, curtain)*, 2017 (Figure 2) the work becomes manifested in a curtainlike installation. Bogush's curtain works are usually quite large, as they are printed on industrial PVC, which is normally used to cover buildings or construction sites—a symbolic meaning hidden here as well. A curtain is something that covers or hides away, but can also be used



to emphasize showing, as in theater where the curtain marks the beginning and ending of the events on stage. The folding of the curtain is reminiscent of drapery as an art historical theme or subject. The nude figure—an archetype of art history—floats distorted and unidentified in the pictorial space of the work. The pink and black background colors imply a horizon extending out to infinity.

Origins and Iterations

Using the word “proposal” in naming the works, Bogush makes them linger somewhere between fact and fiction. They are put forward for others to consider, suggesting this is something that could be. It is as if the works leave room for the viewer to make the decision of realizing them on a conceptual level, of validating their existence, as a proposal is something not yet executed, something that leaves space for further action.

Naming the work is an important stage for Bogush, after which the image is done, and there is no going back to make any adjustments. Before this, everything is open, so that the naming becomes the act and the decision that makes the work finished. In the software, changes are always an option, and one can

go back to any stage of the process, from the uploading of the source photograph to all the steps after. These steps, in Bogush’s process, can total about six hundred separate ones per work.¹⁰ The software records this history of operations, and one can move back and forth between the individual steps using the History Panel, which makes a chronological list of all operations during a work session. Each time one makes a change, the new state of the image becomes added to the panel as a point from which one can start working again.

These phases recorded by the software could also be considered documentation of the overall creative process. In the resulting artwork, the operations remain visible as the artist does not attempt to hide them. Curator Matthew Leifheit describes Bogush’s way of making digital alterations:

The way Bogush uses digital manipulation is earnest and up-front; he isn’t sneaky about the way he’s altering the images so it seems the photographs are still a document of something [...] Two documents exist: what came out of the camera and the trail of the artist’s hand.¹¹

The artist himself compares the process to painting, “the layers going down to the canvas.”¹² Bogush’s works, as all digital imag-

es today, exist in multiple versions online, shown on social media and on web pages. Having multiple manifestations, instead of being single originals they become more like iterations: They have a starting point from which they flow out and have several lives of their own, troubling the art world’s obsession with origins.

In the art market, there is naturally a need for originality concerning authenticity and provenance. Art historian Daniel Palmer notes the influence of major art museums, such as the Museum of Modern Art in New York, in the emerging art market for photography “demanding scarcity through limited editions.”¹³ Paul notes the same phenomenon in digital art: “The model of limited editions established by photography has been adopted by some digital artists whose work consists mostly of software, and this has allowed their art to enter the collections of major museums around the world.”¹⁴

Curator Charlotte Cotton uses the term “orphan image” to describe photographic images circulated so often online that their origins have become obscured. This orphan imagery “exists to be re-versioned and remixed.”¹⁵ In Bogush’s works, their photographic origin be-



comes obscured by the visual heaviness of the digital operations, but what is important is that their finitude remains under debate as well. The image becomes a platform for operations, rather than a singular object or work understood as an original image.

Bogush introduces the idea of the “un-decisive moment,”¹⁶ echoing the decisive moment, a concept made famous by photographer Henri Cartier-Bresson in the mid-1900s. While the latter designates the culmination point of the photographer’s waiting to capture the most important part of an ongoing moment, the point of finally clicking the shutter, Bogush’s un-decisive moment is playfully evocative of a constant lingering between endless options: “It’s the process of making things more generic, without history. Maybe even un-decisive.”¹⁷ The decisive moment is here extended into infinity, the works forever maintaining the possibility to morph again into something new (given that there exists in the future adequate hardware, software, and operators, human or other, to do so).

Layers

There are many fascinating features to explore in Photoshop, but the most important

one that should be introduced is the layered structure of the editing process and workspace. With the editing layers, operations are not performed on the image directly, but in an imagined space over it. One can create a separate adjustment layer, for example, for brightness, color balance, or contrast. One can also flip through different layers, to make them visible or invisible, to check the effect on the image. Once the image is ready to be brought out of the Photoshop workspace as an image file, one needs to “flatten the image,” to collapse the layers into one, after which they are no longer accessible for modification.¹⁸

Media theorist Lev Manovich proposes in his seminal book *The Language of New Media* (2001) the existence of electronic signals based on multiplicity instead of singularity:

In contrast to a permanent imprint in some material, a signal can be modified in real time by passing it through a filter or filters. [...] As a result, an electronic signal does not have a singular identity – a particular state qualitatively different from all other possible states.¹⁹

In Manovich’s view: “With new media, ‘malleability’ becomes ‘variability,’” and “the new media object is something that can exist in numerous versions and numerous incarna-

tions.”²⁰ This idea of multiple incarnations or manifestations brings with it a temporal dimension that always includes a possibility for change, variations, and iterations. The individual manifestations of the work then also become less significant in a way. In Bogush’s case especially, this fleetingness has a poetic quality, as the works in physical exhibitions are often printed on vinyl which is a material of very limited dexterity. This also poses some challenges for the preservation of the works in museum collections, for example, raising the question of what the work fundamentally is: Is it the source data file or its incarnation on a PVC curtain?

In the software working phase, the visual size of the image is somewhat irrelevant as one can zoom in and out of the image floating in the window of the workspace. When working with photographic images in the workspace of the software, two kinds of depth are present: the visual depth of the source photograph and the graphical, conceptual depth of the software in which the photograph is brought into an abstracted dimension where one can work inside and outside the photograph’s frame. Manovich describes this curious spatial quality of digital compositing



in a software workspace as happening in a two-and-half-dimensional space,²¹ not completely flat but not completely three-dimensional either.

Intentional Glitches

Liina Aalto-Setälä (b. 1990, Finland) starts her works in the series *Landscapes*, 2015 (Figures 3 and 4)—by collecting elements from nature, twigs, grass, flowers, or stones, and then uses them to build sculpture-like compositions, which she then photographs, and sometimes, also sets these nature sculptures on fire. The burning suggests a ritual or ceremonial performativity and has biblical connotations to the burning bush as a revelation or miraculous sign. It also alludes to magical rituals and healing practice of inhaling the fragrant smoke of burning plants. Selecting and compositing thus happen twice in Aalto-Setälä's work, first in the physical realm as she builds up her material for the photographs and then in the software as she further edits the results rendered by the software composing the final, digitally altered image.

Aalto-Setälä uses the Photoshop operation called Content-Aware Fill, and by in-

tentionally misusing it, creates pattern-like visual arrangements of elements from her landscape and nature photographs. The Content-Aware Fill operation is normally designed for image correction. For example, if there is an element in a photograph that one wants to remove, one can select the area to be taken out. The tool then copies the pixels of the surroundings to substitute for the removed part and blurs the outlines of the corrected area to make the transition look smooth. However, Aalto-Setälä uses the tool to intentionally create glitchy, recurrent, pattern-like visual results. This happens by choosing as the area to be removed a part of the image that is visually generous and detailed, so that the algorithm copies not a smooth surrounding but something that becomes a singular, repeated visual element. She then works further with these image results with other tools in Photoshop.²²

Flowers and plants have an ornamental character in visual presentations, and the recurrence of certain parts of the image evokes repetitive forms of patterns on fabric, echoing the joint history of computers and fabric production. One of the first

computers, called “the Analytical Engine,” created in England by Charles Babbage in the early 1800s (which is roughly at the same time that photography was invented), used punch cards for entering data and instructions, an idea borrowed from the Jacquard weaving loom. The Jacquard loom was a kind of graphics computer in itself, as it could create visually intricate and complex patterns on fabric by using a pre-programmed system.²³ Ada Lovelace, Babbage's supporter and one of the first computer programmers, described that the analytical engine “weaves algebraical patterns just as the Jacquard loom weaves flowers and leaves.”²⁴

The evolution of the algorithm is an interesting feature in Aalto-Setälä's works, as Photoshop is constantly being improved to render better and better results in image correction and editing. For an ongoing series like her *Landscapes*, started in 2015, the development of the algorithm used by the software also affects the image results, making the effect more subtle and thus, not as easily detected. Seen in this light, her works also become documentation of the algorithm's development.





Figure 3. Liina Aalto-Setälä, From the series *Landscapes*, 2015- .



Figure 4. Liina Aalto-Setälä, From the series *Landscapes*, 2015- .



Collaboration as a Model

In its early days, photography was a practice that often required the collaborative work of more than one person. Artist and scholar Yanai Toister reminds us that some photography studios even had production lines with a number of people taking part in the processing of the photographs, often children to carry out the printing and women to do the retouching.²⁵ Similarly in new media art, as Christiane Paul observes, the artistic process depends heavily on collaborative types of working between artists, programmers, researchers, designers, and scientists.²⁶

Bogush and Aalto-Setälä work with the algorithm, producing images in which the outcome is more open than when working alone. In their practices, surrendering to the pre-given quality of the software and working with chance are important. Selecting some software-generated outcomes over others becomes central. Manovich argues that in computer culture authentic creation is replaced by selection from a menu or library, making the modification of an already existing signal the new principle, as opposed to the traditional idea of an artist creating something “from scratch.”²⁷ Bogush and Aal-

to-Setälä tend not to select software-created image outcomes that are too graphical. Instead, there should always be some imperfection or tension in the image to make it interesting.²⁸

Another explicit example of photographic work created in collaboration with software is Aaron Hegert’s (b. 1982, USA) series *Shallow Learning* (2018). In this series, the collaboration is not only with photography editing software, but also with a search engine. In the series Hegert fed photographs he had taken into Google Image Search, which was created to find the origin of images posted online. Because the starting images were Hegert’s own and not published anywhere, the algorithm could not find their origin, but instead recommended a range of similar images. Hegert then chose some of these recommendations and further worked the starting photograph and the algorithm’s suggestion into a composite of two images, using Photoshop’s Content-Aware Fill to blur the boundary in between. Unlike in Aalto-Setälä’s works, in Hegert’s series Content-Aware Fill is used in its original purpose of image correction, to visually help merge together two separate images.

The results are often surprising, and slightly disturbing. A red cloud of smoke is guessed by the algorithm to be a burning field, and a leafless tree branch a rusty metal structure. The suggestions from the search engine work in a similar way as the suggestions in any textual search do when one misspells something or searches for something not found: “Did you mean...?” The name of the series points to deep learning, a concept used in machine learning, of artificial neural networks being able to learn unsupervised, from data.

In *Shallow Learning* #30, 2018 (Figure 5), one comes to think of the indexical relation between smoke and fire. Smoke signals have been used all over the world since ancient times to communicate visually over long distances before the development of modern communication devices. Blurring the outlines of separate image components is how the Content-Aware Fill function tries to trick the viewer to see the composite image as smooth and continuous, bringing to mind the phrase “smoke and mirrors,” which refers to obscuring a truth with misleading information and has a historical background in tricking the audience of a magic show with





Figure 5. Aaron Hegert, *Shallow Learning #30*, 2018.

visual distractions. This double role of smoke as a visual/symbolic subject and as a means of digital operation is similarly manifested in Aalto-Setälä's works, as seen above.

While a human viewer might look for similarities through meaning, the image search algorithm is based on visual evidence. What a human might see in Hegert's photograph in *Shallow Learning #39*, 2018 (Figure 6) as a leafless tree branch against a cloudless blue sky can, in contrast, be read by the algorithm as something like an angular form against a smooth background of a certain shade of blue. And while a human viewer might tend to disregard the blue "background" in favor of the "subject" of the source photograph, the tree, the blue area, nevertheless, comprises the majority of the picture plane and might not be seen as less significant by the algorithm. Accordingly, the algorithm's suggestion is for the most part quite right, as the hue of the blue area is rather similar in the two images.

Automatization as a Creative Engine

Collaborative forms of production challenge the role of the photographer as a single author, which is a prominent theme in dis-

cussions on photography's status as an art form. In recent research on photography, particularly in relation to digital photography, this single-author model has come under debate. Artist and writer David Bate argues: "To recognize that cameras and computers now belong together is also to de-center the role of the 'photographer.'"²⁹

Automatic processes as artistic and creative tools are characteristic not only of photography but also have been used in particular in poetry and music. Artist, curator, and theoretician Peter Weibel observes, "Mathematical aids and even small mechanical contraptions are known to have been used by composers from Bach to Mozart", and continues, "A central role is played in modern music by serial and static processes, by techniques and algorithms which are aleatoric and stochastic, permutative and combinatorial, recursive and fractal."³⁰ Paul, in turn, illustrates the connection between digital art and previous art movements, such as Dadaist poetry, Fluxus, and conceptual art, all of which used automatic processes as a means of creation. She draws a connection between digital algorithmic art and the general idea of rules and instructions being a ba-

sis for creating art, establishing an "interplay of randomness and control."³¹

Digital artist Edmond Couchot writes that with digital images, and through interfaces, there is a "new feature of subjectivity appearing," one that is fractal, a possibility, distributed through networks rather than localized in one point.³² This new subjectivity could be thought of as latent, formed within and through the points of contact. It could be seen as an agency that is negotiated between human, hardware, software, interface, and image. In this new kind of subjectivity, Couchot illustrates, "The position of object, image and subject is no longer linear." Instead, "a new perceptive habitus is emerging."³³ There is a change of focus from positions to composition, to non-linearity and non-narrativity.

Realities: Tools, Toys, Metaphors

In a much-cited quote, art historian John Tagg states, "every photograph is the result of specific and, in every sense, significant distortions which render its relation to any prior reality deeply problematic and raise the question of the determining level of the material apparatus and of the social practices within which photography takes place."³⁴





Figure 6. Aaron Heger, *Shallow Learning #39*, 2018.

Tagg states: “We have no choice but to work with the reality we have: the reality of the paper print, the material item.” He adds, significantly: “What is real is not just the material item but also the discursive system of which the image it bears is part.”³⁵ This was published in 1988, and since then, the *reality that we have*, both materially and discursively, has become something quite different.

Manovich compares the digital objects used in computers, such as files and folders on desktops, to metaphors, as they do not exist in a strictly physical dimension but rather as linguistic elements, to be used within a system or structure, to organize and conceptualize data. According to him, the human-computer-interface “also includes ways of manipulating data, that is, a grammar of meaningful actions that the user can perform on it.”³⁶

Similarly, media philosopher and photography theorist Vilém Flusser presented in 1983 the idea that “the camera is not a tool but a plaything, and a photographer is not a worker but a player,”³⁷ as the camera does not alter the physical world, but rather our conceptions of it, shifting power from the material to the symbolic. It is important

to emphasize that the opposition here is between material/symbolic, not material/immaterial. However, although the camera might be thought not to alter the physical world, it adds things to the world, by producing photographs.

Our sense of reality is closely linked to touching, and touch has—alongside vision—been associated with truth and authenticity. Media archaeologist and curator Erkki Huhtamo describes touching as “a complement to the act of looking” in early museums, descending from private collections and cabinets of curiosity.³⁸ Touching the artifacts on display might have been thought to serve as a guarantee of their authenticity, and touching was not only allowed but often, also encouraged.³⁹

Somatics, Haptics, and Embodiment

The word “digital” has a corporeal etymology, coming from the Latin *digitus*, meaning finger and being reminiscent of the pointing or signaling function of these body parts, also used for counting. Aalto-Setälä likes to use a mouse for composing her work, whereas Bogush and Hegert prefer the trackpad of a laptop. Bogush, at times, also uses an iPad

tablet with a pencil-like stylus, after which, he says, it is very difficult to go back to the clumsiness of the trackpad.⁴⁰

Touching the screen or trackpad raises the topic of indexicality, a core question in the philosophy of photography, linked to the idea of a photograph being a direct imprint of its subject. Of course, in a digital photograph, this directness has been contested from the start, as the visual information is translated into data by the camera, making it programmable, unlike in an analogue photograph, in which the light reflected from the subject directly burns the image on the surface of the film.⁴¹

Bearing in mind this inherent impossibility of a digital direct indexicality, we, nevertheless, touch the screens and trackpads of laptops—and they respond to our touch. Art historian and curator Anna-Kaisa Rastenberger writes of the tactile qualities of touching screens:

An unexpectedly haptic experience is generated when we navigate toward and view photographs in virtual environments through technological devices such as smartphones and tablets, which form their own material network. Indeed, metaphors of skin and touch frequently recur in descriptions of these image-materializing devices.⁴²



The problem with analyzing photographic works that utilize digital means of creation is often that the traces of the digital alterations are not as easily visible in the final work, in contrast to haptic marks on the surface, such as traces of the artist's hands and tools can be in a drawing, painting, or sculpture. In the work of Bogush, Aalto-Setälä, and Hegert, however, many of these visible traces of operations remain, as visual proof of the artist's presence.

Flusser refers to images as “significant surfaces,”⁴³ and although today the paper surface of a photograph has, in great part, been substituted by different kinds of screens, screens are significant surfaces as well, if not even more so, as they require interaction with the user or viewer. Bate compares the photographic print with a photographic image on a screen, contemplating the print's characteristic passivity: “the digital image, lit as an illuminated electronic screen, is an active computational process (the print is a passive form), so the screen is an (active) interface between a computer code and the visual simulation of the photographic image.”⁴⁴

Screens, Virtual Exhibitions, Online Environments

It is not to be overlooked that screens have become the dominant way of seeing photographs and being in contact with them.⁴⁵ It is telling that I have first encountered the artworks analyzed here online: through social media, the artists' own websites, and Hegert's work in the virtual exhibition *When Images Collide* described above.⁴⁶ In the exhibition, Hegert's works which are discussed here are displayed in a conventional museum exhibition manner as wall-mounted unframed prints.

Hegert's works acquire an interesting layer through the virtual exhibition, as the slight distortions resulting from moving the screen make them feel even more unfamiliar and strange, accentuating the effect already there through their non-human-vision construction. Hegert describes his motivation for making the series:

I have observed that the digital tools I use in my practice as an artist are beginning to do more of their own thinking. And just as I wonder what I can learn about the world by looking at images, I now also wonder what images are learning about the world by looking at each other.⁴⁷

A virtual online exhibition is profoundly different as an experience compared to a physical exhibition, as one can control the two-dimensional screen view by dragging and zooming, and take screenshots. The screen is simultaneously a window and a control panel,⁴⁸ and the “moving around” happens through designated spots from which the documentation photographs have been taken.⁴⁹ An online exhibition also “continues to exist indefinitely (until some party fails in sustaining it).”⁵⁰

The virtually extended physical exhibition is only one way of exhibiting art online, and different kinds of platforms for art that take place exclusively online, virtual and net art, have been gaining importance since the early 1990s.⁵¹ Paul points out that “[o]ne of the inherent promises of net art was the opportunity to establish an ‘independent’ art world that could function outside of the framework of the institution and its systems of validation.”⁵² Although the works of Bogush, Aalto-Setälä, and Hegert are not strictly net art, they are often exhibited in online environments, whether websites, social media, or virtual exhibitions, which seem like a “natural habitat”⁵³ for them, if one can use such organic metaphors in this context.



Conclusion

Photography and digital art are fields in which meanings are made through apparently smooth surfaces, the surface of the photographic film or print, and the glass surface of the computer or mobile device screen. Consequently, the materialities of these image making methods are easily overlooked—or seen through.⁵⁴ In the works of Bogush, Aalto-Setälä, and Hegert, the software operations become visual content and subject matter as they are not hidden but made to be seen, therefore they must be analyzed as part of the image, and from the viewpoint of artistic production. As a result, describing how the editing software functions becomes important in describing the works.

The material (and immaterial) aspects of hardware and software are closely linked to questions of the maintenance and display of new media artworks. Cotton argues: “Our arrival at the long-awaited destination where software becomes a medium of the genre of contemporary art photography requires us to acknowledge other forms of authorship in photography’s modalities of editing, archiving and curating.”⁵⁵ To open the field up for a more productive and profound analysis

we can, instead of talking about “digital photography,” switch to talking about the digital environments or digital conditions of working with photography. However, as Bate illustrates:

The temptation to homogenize the consequences of these different digital issues must be resisted. Just as the internet is decentred and plural, so are its consequences. It is not, in calling this situation a ‘digital condition’, that they can all be gathered up as one thing, but rather to begin to identify the conditions in which their differences emerge.⁵⁶

The fact that digital or new media art is continuously evolving calls for new ways of conceptualizing and making meaning of its many forms. Manovich and Paul emphasize the need for new concepts and vocabulary in describing and analyzing new media and new media art forms.⁵⁷ In relation to this, Bate notes an important fact concerning the novel ways in which words are now being used in databases: “The old relations between images and language are modified; the use of ‘caption’ texts are no longer secondary, but a primary search tool in data tagged images.”⁵⁸ The constant expansion of the field requires an attitude of openness and flexibility in research.

The results of the digital interventions of Bogush, Aalto-Setälä, and Hegert are more

than just images. In the process, a whole new environment is created in which new collaborative models for agency and authorship are produced, ones that challenge the notion of the artist as a single originator, and ones that acknowledge the agencies of the hardware and software. The software is no longer regarded as a tool, but as a partner: making suggestions and generating outcomes for the artists to work with. A shift of focus follows, from human-machine interactions to co-creation and negotiated agencies, distributed through networks of human and nonhuman agents. Automatization becomes a generative engine, and the photography editing software a means for creation, rather than a mere post-production and retouching tool.



Notes

- 1 “When Images Collide,” Biennale für Aktuelle Fotografie, curated by David Company. Wilhelm Hack Museum, Ludwigshafen, Germany, February 29, 2020, to September 13, 2020. Extended to an online virtual exhibition. Accessed June 14, 2020, <https://biennalefotografie.de/en/edition/virtual-tour/when-images-collide>
- 2 Thus, the software to which I refer in this article is restricted to Photoshop, although there are several others, such as Serif’s Affinity Photo and Gimp. The latter is particularly interesting because the source code of the software can be modified by the user as it is an open-source program. There are also artists whose work combines working with photographs and the wider field of software art, who create their own software (like Jarkko Räsänen and Tuomo Rainio, just to name a few), which would be an intriguing topic for further research, falling outside the scope of this article. On Rainio’s work, see Aino Nurmesjärvi, “Beyond Human Understanding: Creating New Language and Visuals on the Web,” *FNG Research*, no. 1 (2018), accessed June 14, 2020, https://fngresearch.files.wordpress.com/2018/01/fngr_2018-1_nurmesjarvi_aino_article1.pdf; on software art, see Christiane Paul, *Digital Art* (2003; repr., London: Thames & Hudson, 2015), 124; Andreas Broeckmann, “Image, Process, Performance, Machine: Aspects of an Aesthetics of the Machinic,” in *MediaArtHistories*, ed. Oliver Grau (Cambridge, MA: MIT Press, 2007), 198.
- 3 For a parallel discussion on the problem regarding digital photography as seen in opposition to and as discontinuous with analogue photography, see David Bate, “The Digital Condition of Photography: Cameras, Computers and Display,” in *The Photographic Image in Digital Culture*, ed. Martin Lister (1995; repr., London: Routledge, 2013), 85–86.
- 4 Paul, *Digital Art*, 7–8.

5 Ibid.

6 Paul, *Digital Art*, 8.

7 William J. Mitchell, *The Reconfigured Eye: Visual Truth in the Post-Photographic Era* (Cambridge, MA: MIT Press, 1992), 7.

8 Broeckmann, “Image, Process, Performance, Machine,” 197.

9 Andrey Bogush, interview by the author, November 20, 2019.

10 Ibid.

11 Matthew Leifheit, “A Loving Destruction,” *FOAM Magazine*, no. 39 (2014): 218–19.

12 Ibid.

13 Daniel Palmer, “A Collaborative Turn in Contemporary Photography?,” *Photographies* 6, no. 1 (2013): 117, accessed June 14, 2020, <https://doi.org/10.1080/17540763.2013.788843>

14 Paul, *Digital Art*, 24.

15 Charlotte Cotton, “A Photographic Moment,” *FOAM Magazine*, no. 38 (2014): 140.

16 Leifheit, “A Loving Destruction,” 219.

17 Ibid.

18 See Lev Manovich, *The Language of New Media* (Cambridge, MA: MIT Press, 2001), 139.

19 Manovich, *The Language of New Media*, 132.

20 Ibid., 134.

21 Manovich, *The Language of New Media*, 157.

22 Liina Aalto-Setälä, interview by the author, November 20, 2019.

23 See Manovich, *The Language of New Media*, 21–22.

24 Quoted in Manovich, *The Language of New Media*, 22.

25 Yanai Toister, “Photography: Love’s Labour’s Lost,” *Photographies* 12, no. 1 (2018): 120, accessed June 14, 2020, <https://doi.org/10.1080/17540763.2018.1501726>

26 Christiane Paul, “The Myth of Immateriality: Presenting and Preserving New Media,” in *MediaArtHistories*, ed. Oliver Grau (Cambridge, MA: MIT Press, 2007), 256.

27 See Manovich, *The Language of New Media*, 124–26.

28 Andrey Bogush, interview by the author, November 20, 2019. Liina Aalto-Setälä, interview by the author, November 20, 2019.

29 Bate, “The Digital Condition of Photography,”

79. See also Toister, “Photography: Love’s Labour’s Lost,” *passim*; and Palmer, “A Collaborative Turn in Contemporary Photography?,” *passim*.

30 Peter Weibel, “It Is Forbidden Not to Touch: Some Remarks on the (Forgotten Parts of the) History of Interactivity and Virtuality,” in *MediaArtHistories*, ed. Oliver Grau (Cambridge, MA: MIT Press, 2007), 24.

31 Paul, *Digital Art*, 11.

32 Edmond Couchot, “The Automatization of Figurative Techniques: Toward the Autonomous Image,” in *MediaArtHistories*, ed. Oliver Grau (Cambridge, MA: MIT Press, 2007), 183.

33 Ibid. On the impact of agencies becoming distributed between humans and computational processes in curating and exhibition design, see Paul, “The Myth of Immateriality,” 266–68.

34 John Tagg, *The Burden of Representation: Essays on Photographies and Histories* (New York: Palgrave Macmillan, 1988), 2. Original emphasis.

35 Ibid., 4.

36 Manovich, *The Language of New Media*, 69.

37 Vilém Flusser, *Towards a Philosophy of Photography*, trans. Anthony Mathews (1983; repr., London: Reaktion Books, 2014), 27.

38 Erkki Huhtamo, “Twin–Touch–Test–Redux: Media Archeological Approach to Art, Interactivity and Tactility,” in *MediaArtHistories*, ed. Oliver Grau (Cambridge, MA: MIT Press, 2007), 76.

39 Ibid.

40 Liina Aalto-Setälä, interview by the author, November 20, 2019. Andrey Bogush, interview by the author, November 20, 2019. Aaron Hegert, e-mail correspondence with the author, June 2020.

41 The question of indexicality is one of the most discussed issues, if not *the* most discussed, in



photography theory. Daniel Rubinstein and Katrina Sluis refer to it tellingly as “the porridge of the index”: Daniel Rubinstein and Katrina Sluis, “The Digital Image in Photographic Culture: Algorithmic Photography and the Crisis of Representation,” in *The Photographic Image in Digital Culture*, ed. Martin Lister (1995; repr., London: Routledge, 2013), 27. For a discussion on indexicality in relation to digital photography as a new medium in the 1990s and the impact of digital photography on photography’s connection to truth, see Mitchell, *The Reconfigured Eye*. For a more recent account on indexicality, and especially its meaning for the materiality of the digital photographic image, see Janne Seppänen, “Unruly Representation: Materiality, Indexicality and Agency of the Photographic Trace,” *Photographies* 10, no. 1 (2017), accessed June 14, 2020, <https://doi.org/10.1080/17540763.2016.1258658>

42 Anna-Kaisa Rastenberger, “Why Exhibit? Affective Spectatorship and the Gaze from Somewhere,” in *Why Exhibit? Positions on Exhibiting Photographies*, eds. Anna-Kaisa Rastenberger and Iris Sikking (Amsterdam: Fw:Books, 2018), 104–5; on machines as “a new touchable realm,” see Huhtamo, “Twin–Touch–Test–Redux,” 78–79.

43 Flusser, *Towards a Philosophy of Photography*, 8.

44 Bate, “The Digital Condition of Photography,” 89.

45 Bate, “The Digital Condition of Photography,” 89; Rastenberger, “Why Exhibit,” 104.

46 See note 1.

47 <http://www.aaronhegert.com/shallow-learning>, accessed June 14, 2020.

48 Manovich, *The Language of New Media*, 16, 90.

49 On the malleability of the screen image, see Bate, “The Digital Condition of Photography,” 89.

50 Paul, “The Myth of Immateriality,” 265. See also Rubinstein and Sluis, “The Digital Image in Photographic Culture,” 31.

51 See Paul, “The Myth of Immateriality,” 264.

52 Ibid.

53 I borrow this expression from Paul, “The Myth of

Immateriality,” 264.

54 See Jane Vuorinen and Rebecca Najdowski, “Surface Tension: Material Intra-Actions within Photography,” *RUUKKU – International Journal for Artistic Research*, no. 9 (2018), accessed June 14, 2020, <https://www.researchcatalogue.net/view/371917/371918>

55 Cotton, “A Photographic Moment,” 140.

56 Bate, “The Digital Condition of Photography,” 93.

57 See Manovich, *The Language of New Media*, 121; Paul, “The Myth of Immateriality,” 268–70.

58 Bate, “The Digital Condition of Photography,” 93.

MA Jane Vuorinen is preparing a doctoral dissertation at the University of Turku on questions of photographic materialities in contemporary art.



The Metaphysical Paintings of Giorgio de Chirico and the Latency of Synesthesia

Altti Kuusamo

Le phénomène des synesthésies est
paradoxal.
— Maurice Merleau-Ponty¹

I will open this analysis by drawing attention to two main characteristics of Giorgio de Chirico's lifework as a painter. First, his œuvre consists of a surprisingly large number of different style periods, some occurring simultaneously. Second, it is not only for this reason, but for many others also, that de Chirico can be seen as the Franz Liszt of painting. As in Liszt's repertoire, de Chirico's oeuvre runs through all categories of taste, from banal to sophisticated and from sheer repetition to unique masterpieces.

This analysis will address the following questions: What is the role of time and si-

lence in the melancholy scenes of de Chirico's early "metaphysical period" (1911–1918) and his articles prior to the year 1920, and how can the question of time be seen as a participant or catalyst in the phenomenon of synesthesia in de Chirico's works from between 1911 and 1916? To put it another way: How is it that, involuntarily, we find ourselves at the brink of synesthesia when describing de Chirico's early "enigmatic" works?

The year 2019 delivered a number of important exhibitions in Italy, three big catalogues and two major publications on de Chirico. These projects, however, brought to light a certain curatorial problem, in that, arguably, they were lacking in new interpretations. The concept of metaphysics in de Chirico's work, in particular, has been taken as a given, all too often remaining obscure and unexplained.² Furthermore, the important question of the role of time in de Chirico's

early works has not gained sufficient – nor sufficiently accurate – attention. As far as I am aware, the focus of this essay – synesthesia – has not been addressed.

Such lacunae, however, are in some way symptomatic of de Chirico's reception, if we follow modernist art critic Werner Haftmann's characterization of de Chirico's *pittura metafisica* in the 1960s: "*Pittura metafisica* did not contribute a new kind of painting, but a new vision of things."³ The term "painting" here means that de Chirico did not contribute a new kind of flatness, but only a new kind of illusion, which, according to Haftmann, was probably not so "modern". Nonetheless, such a "new vision of things" demanded a new arrangement of lines and colours, otherwise the surrealists would never have been quite so fascinated by de Chirico's paintings. Haftmann, after all, did not inquire into this fascination in terms of the painted



scene, even though such fascination may have related to atmospheric concerns. If, in fact, de Chirico created a new mood or modality in painting, what was it? Initially, let us call this phenomenon “non-explicit atmospheric symbolism”. And let us suppose that this “symbolism” might imply a new kind of sensitivity for synesthetic metaphors.

In this way I shall ask: What is the sensual coverage of de Chirico’s metaphysical paintings and its implication in terms of inter-sensuous metaphors that bring us close to synesthesia? On observing de Chirico’s painted scenes, we have often pondered over their apparent “silence” and “desertedness” without, however, referring to their metaphoric consequences. That is, we have not spoken about synesthesia.

In his article “Estetica metafisica” (1919), Giorgio de Chirico writes on the metaphysics of the everyday objects we encounter in a city in almost the same way as Jean Baudrillard or Maurice Merleau-Ponty would 40 years later: “In the construction of the city, in the formal structure of architecture, in porticos, railway stations, etc., we can find the principals of the grand metaphysical aesthetics.”⁴ De Chirico seems to refer here to a kind of “low”

metaphysics of everyday life, possibly revealing the influence of the writings of Friedrich Nietzsche, with which he was familiar from his early career.⁵ Of this Nietzschean turn, John Sallis has stated (although without mentioning de Chirico): “The inversion that Nietzsche ventured would reverse the order [of Plato’s metaphysics]: What previously was superior, the intelligible, would now be taken as inferior, and its superior position would now be accorded to the sensible.”⁶ De Chirico’s view of the metaphysics of the everyday clearly resonates with this view of the “low”.

Nietzsche’s solution is radical, in the sense that metaphysics usually relates to that which is “above” sensory appearances, above what the ancient Greek thinkers called nature – *physei*.⁷ De Chirico himself states:

I do not see anything disturbing in the word “metaphysics”; it is the very tranquility and nonsensical beauty of matter (*materia*) that appears “metaphysical” to me – and even more metaphysical are certain objects, which for their clarity of colour and the exactness of their measurements appear to me as the antipode of all confusion and indistinctness.⁸

De Chirico continues thus to explain his views in the article “Noi metafisici” (We Metaphysicians): “Schopenhauer and Nietzsche were the first to teach of the profound non-sense

of life and how such non-sense can be transmuted into art, [...] in fact, how such non-sense should form the intimate skeleton of an art that is truly new, free and profound.”⁹ Indeed, this “non-sense” must at least be seen in a sensual and sensible way. According to de Chirico’s metaphysics, a human being cannot be something outside of one’s own empirical life.¹⁰ In fact, what Nietzsche really meant by metaphysics is paradoxically conditional. According to Nietzsche, the apparent world [...] is full of contradiction.”¹¹ It may be that de Chirico’s idea of the “spectral evocation of useless objects”¹² comes closer to Nietzsche’s idea of the tension between the real and the metaphysical world. Nonetheless, de Chirico’s idea of metaphysics seems to be totally his own, a kind of open idiosyncrasy, declared thus: “We metaphysicians have sanctified reality!”¹³

According to Silvia Pegoraro, the metaphysical does not find the authentic reason for its existence from the transcendental – which deflates all objects – but, rather, finds it from the “pulsating fundamental reality in which objects themselves have been dressed.”¹⁴ Ultimately, de Chirico’s view on



metaphysics inverted Schopenhauer's and Nietzsche's idea of music as the only medium capable of epitomizing Dionysian inebriation, assuring that it is precisely painting which can achieve it.¹⁵ Naturally, the consequences of this kind of "intertextual" inebriation cannot be other than synesthetic.

We can make a comparison without restraint. In the same way as Nietzsche thought that philosophy could renew itself only from outside philosophy,¹⁶ de Chirico sensed that painting could only be renewed from outside the advanced contemporary painting of his time, rooted in Cézanne's art.¹⁷ It is most likely that de Chirico hated the rapidly growing Cézanne-discourse of his time, while not necessarily all of Cézanne's paintings.¹⁸

It is well-known that in the titles of his works de Chirico frequently uses the terms "melancholy" and "enigma," most notably, *Solitude (Melancholy)* (1912, Fig. 1), *Melancholy of the Beautiful Day* (1913), and *Mystery and Melancholy of a Street* (1914, Fig. 2). Evidently, paintings about enigmas abound, so I refer here only to the most outstanding works, such as *The Enigma of an Autumn Afternoon* (1910), *The Enigma of the Hour* (1911), *The Enigma of a Day* (1914; Fig. 4),

and *The Enigma of Departure* (1914). His paintings of piazzas are various, and yet, despite the public nature of this arena, the feeling for enigmatic isolation prevails. This leads to a fundamental tension in the piazza-metaphysics of de Chirico: expansion of space vs. micro-figures within the scene.

Enigmatic Silence

De Chirico clearly makes a connection between melancholy and enigma, of which Paolo Thea has remarked: "The instability of the equilibrium between desire and melancholy can be resolved by the formulation of enigmas."¹⁹ We can assume that without a sense of the empty piazza in de Chirico's works, there might not exist a space for the kind of enigma he wanted to depict. Enigmas seem to demand a strange kind of air around themselves. However, we must also keep in mind that the enigma in de Chirico's paintings is the enigma of objects, the enigma of the fact that objects are almost as important as human beings. Any transcendence between these two entities is still obscure. We see a tiny man seeking a possibility to adapt to the situation in the flat square. The enigma of the object is in this case the

enigma of the threshold of the sacred. Sacred objects are things in slumber, and figures are communicable only via objects within the piazza. This is especially evident in a series of paintings from 1912 to 1913, in particular the pictures in which Ariadne is the main subject matter (*Solitude [Melancholy]*, 1912, Fig. 1; *The Delights of the Poet*, 1912, Fig. 3; *The Lassitude of the Infinite*, 1912, and *Ariadne*, 1913, Fig. 5).

The sacred, however, does not actually reveal itself, leaving an impression that the forms or figures of a painting primarily belong to the painted surface itself and communicate their reference only in a secondary sense (like the concept of the intransitive symbol in German Romanticism). The sacred can create a world of objects without faces. But when enigma serves the function of the sacred it increases the feeling of desertedness, and in this way conquers the semantic space. Another dimension of this feeling for the sacred is that of petrification: as in most of the piazza scenes, it easily paves its way for an enigma. The real functional context for an enigma can only be the *empty place* between certain objects, which as such is always illusory, both visually and





Figure 1. Giorgio de Chirico, *Solitude (Melancholy)*, 1912. Oil on canvas, 77 x 63,5 cm. Private Collection. Source: Paolo Baldacci, *De Chirico: The Metaphysical Period 1888-1919* (Boston & New York: A Bulfinch Press, 1997), first page.



Figure 2. Giorgio de Chirico, *Mystery and Melancholy of a Street*, 1914. Oil on canvas, 85 x 69 cm. Private Collection. Source: <https://www.wikiart.org/en/giorgio-de-chirico/mystery-and-melancholy-of-a-street-1914>. Accessed 30.12. 2020.





Figure 3. Giorgio de Chirico, *The Delights of the Poet*, 1912. Oil on canvas, 69,5 x 86,3 cm. Esther Grether Family Collection. Photo: Altti Kuusamo.





Figure 4. Giorgio de Chirico, *The Enigma of a Day*, 1914. Oil on canvas, 83 x 130 cm. MAC USP Collection, Sao Paulo. Photo: Altti Kuusamo.



Figure 5. Giorgio de Chirico, *Ariadne*, 1913. Oil and graphite on canvas, 135,3 x 180,3 cm. Source: Metropolitan Museum of Art, New York.





Figure 6. Giorgio de Chirico, *Metaphysical Interior with Lighthouse*, 1918. Oil on canvas, 48,5 x 37 cm. Castello di Rivoli Museo d'Arte Contemporanea, Turin. Photo: Altti Kuusamo.



Figure 7. Giorgio de Chirico, *The Disquieting Muses*, late 1950s. Oil on canvas, 97 x 66 cm. Collezione Roberto Casamonti, Florence. Photo: Altti Kuusamo.



modally. Something which is in-between the objects is always illusorily transparent, although the whole scene might seem petrified. This may appear a paradox, or at least a tension. There exists, therefore, a conflict between transparent atmosphere and petrified objects. In such a way, the emptiness between heavy objects may well increase the sense of immobility – and silence.

Enigmas and the enigmatic in de Chirico's oeuvre during the 1910s is connected to the problem of identity and (wo)man's uncertain place in the world.²⁰ Nonetheless, we might ask: What kind of a representational context creates a feeling of alienation – alienation being so often enigmatic? Moreover, do we need more than one sensual metaphor to grasp the enigmatic in de Chirico? Or can it be born from the polarity or borderline between secular and metaphysical? According to Adriano Altamira, “the idea of disarticulating everyday meanings through surprise and alienation [...] derives from symbolist origins.”²¹ This might be true, and yet the discrepancy remains between the secular and the sacred.

It should be clear that the metaphorical borderline in de Chirico's pictures exists between secular and eternal, and that the

“metaphorical dimension” changes all secular objects to timeless objects. The empty surface of the piazza, then, increases the feeling of timelessness or the sacred. We may even observe that the metaphysical is the instance which changes phenomena into enigmas. Jean Baudrillard has proposed that an enigma is not at all as unintelligent as a secret: “There is no need to uncover the enigma. It is seduction, the exhibits of which are inexplicable.”²² Three factors are easily drawn to one another in de Chirico's piazza scenes: time, enigma and the sacred. These three seem to commune with silence, which, of course, we cannot see in the picture but can sense *via* haptic associations. There is also a curious tension between the clear or almost simple pictorial language and the enigmatic content of the picture. Enigma, then, would seem to have something to do with illusory emptiness (transparency) in de Chirico's paintings.

Enigma has a mysterious power to *stop* the beholder from meditation. Joseph Vogl has introduced the concept of tarrying (Germ. *das Zaudern*). According to him, tarrying not only refers to hesitation, pause, indecisiveness or the state of frustration, a kind of mel-

ancholy mood, but it also “can be recognized as the active gesture of inquiry”²³ – and even a reflective interruption.²⁴ Tarrying is a poetic state, which can prolong meditation. With this in mind, many of de Chirico's piazza scenes can be understood as a quasi-empty field for tarrying: they seem to offer a pause. We could even speak of a *synesthetic tarrying under the sign of enigma*.

In the lightness of the clean and pure piazza, we perceive long galleries with arches and heavy statues looking away, towards emptiness. The emptiness of the piazza correlates to namelessness – and namelessness correlates to the fact that we can't see individual faces, only Ariadne's mourning and downcast look in the painting *Solitude (Melancholy)*, Fig.1). This is a picture of an abandoned world, one of which Kathleen Toohey writes as portraying a “sense of loss”.²⁵ Vincenzo Trione suggests that in de Chirico's piazza scenes the exterior is represented as interior – “interiorita esterna” (2009, 74).²⁶ This brings to mind the extract in Nietzsche's *Zarathustra* in which the protagonist declares: “Es gibt kein Aussen! [...] Für jede Seele ist jede andere Seele ein Hinterwelt.” (There is no out-



side! [...] For every soul, every other soul is an after-world).²⁷ Perhaps the Nietzschean concept of *Hinterwelt* – existential by its very nature – connects metaphysics with melancholy. In de Chirico's words, the question is one of "the absence of the human in man."²⁸

In de Chirico's townscapes, empty space is always public space, yet unoccupied by people (Figs. 1, 2, 3). As such these spaces can be seen as a dreamy or even hallucinatory private sphere in which only clocks represent public time. So often in the so-called "time literature" of the early twentieth century, protagonists fight against public time, as exemplified in the narratives of James Joyce and Virginia Woolf.²⁹ David Hoy has observed: "Once time is thoroughly secularized, temporality becomes visible."³⁰ What Hoy's idea implies here is that time can be sensed in a synesthetic way. How it fits to de Chirico's paintings, is yet to be seen. The secular and the sacred meet in de Chirico's oeuvre in the way that made Jean Cocteau speak about *mystère laïc*, secular mystery.³¹

A strange feeling of isolation is often noted of de Chirico's pictures. Isolation implies solitude; a keyword of de Chirico's metaphysical period (1911–1918). De Chirico thus dis-

tinguished between the plastic solitude and the solitude of dreams in the following way:

Every profound work of art contains two solitudes: one which could be called its plastic solitude which is the contemplative beatitude given us by the exceptional construction and combination of shapes [...] "still life" [...] in its spectral aspect [...]; the second solitude would be that of dreams, an eminently *metaphysical solitude* (italics, AK) which excludes *a priori* all possible logic of a visual or educational origin.³²

There is also the other name for *the second solitude*: "the solitude of signs, or metaphysics" (*solitudine dei segni, o metafisica*).³³ Solitude is connected to silence, and they meet unavoidably in de Chirico's piazza scenes.

The expression "silence" is frequently employed in descriptions of paintings from de Chirico's metaphysical period. In fact, the sense of silence opens a broad and yet half-obscure route to understanding synesthesia in de Chirico's paintings – in ways which are often preconsciously conceived. It means that a form of dumb synesthesia is all the time lurking behind the essayistic or scientific descriptions of de Chirico's paintings, without any conscious or systematic effort to mention or problematize this elusive process of synesthesia. It is as if it only awaits

our perceptual remarks to make its appearance. Octavio Paz has observed: "For men are made in such a way that silence is also language for us."³⁴ In de Chirico's paintings silence can also be sensed as a dumb language; indeed, it is as if it might ascend from the empty ground of the illusory piazza. We recall that Carlo Carrà, in his manifesto *La Pittura dei suoni, rumori e odori* (*The Painting of Sounds, Noises and Smells*, 1913), makes clear that "silence is static" and that the manifest also wants to negate the use of horizon line and "all static forms," such as pyramids and cubes.³⁵ It seems that de Chirico, in spite of a mutual interest in synesthesia with Carrà, wanted to perform exactly the opposite: make pictures in which the "static silence" prevails!

Descriptions of de Chirico's paintings reveal many telling details. Francesco Poli states: "The metaphysical scene is pervaded by an immobile, rarefied, silent atmosphere, by the strange absence of action and by a mysterious sense of expectation";³⁶ and: "The mystery of space is strictly correlated to the mystery of time".³⁷ Silvia Pegoraro published an article titled "Nel silenzio del reale. Il realismo metafisico di Giorgio de Chirico" (In



the Silence of Reality: The Metaphysical Realism of Giorgio de Chirico), in a book titled *Giorgio de Chirico. Maestoso silenzio* ("majestic silence"). Pegoraro states: "Silence speaks in de Chirico's images through vivid carvings of the mind. Perhaps his art troubles us precisely because it shows the material root (*la radice sensibile*) of thought."³⁸ In a similar vein, Vincenzo Trione states: "Everything is in an immobile state. There are no voices. Only silence..."³⁹ Jean Clair describes de Chirico's paintings in familiar terms, but perhaps more poetically: "A solitary place weighted by silence which intrudes into thick shadows."⁴⁰ Silence also reaches the figures represented in the scenes, what Poli calls the "[i]mmobile and silent presence of single figures".⁴¹

We can sense here, perhaps, a new type of union of time, space and action, different from Aristotle's. This triplet dwells in de Chirico's painting without the third, action – which, nonetheless, still seems present. In his paintings we encounter an atmosphere in which plastic stability can illustrate modal instability in terms of presence or timelessness.

In many descriptions, the expressions such as isolation (solitude), emptiness, de-

sertedness and silence form a conceptual chain whereby these terms irresistibly require one another. Jean Clair speaks of a "*vacuum semantique*", a semantic vacuum, in de Chirico's scenes.⁴² And yet, even the empty spaces may be full of formal or non-explicit symbolic meanings, e.g., semantics. The feeling of depersonalization – referred to many times in relation to de Chirico's work – hints at an atmosphere, in potential semantically rich with half-blind guesses. Inevitably, we fill emptiness with our descriptive terms and our associative hints. In such a way, solitude connotes silence, silence connotes emptiness, and emptiness connotes the slow duration of time, or even the *fermata* of time. This might suggest a kind of common agreement, in all its strangeness, that silence is associated with emptiness and clean surfaces. In her essay "The Aesthetics of Silence," Susan Sontag connects silence with emptiness and reduction.⁴³ She also emphasizes that "silence is a metaphor for a cleansed, non-interfering vision," and as such the "spectator can approach art as he does a landscape".⁴⁴ Although Sontag does not mention synesthesia or de Chirico, her testimony of the certain metaphoric dimen-

sion of silence is witness to a common habit – be its origin mysterious or not.

Time, Senses and Synesthesia

Silence refers to one of the principal senses. Traditionally we have learned that there are five senses: sight, hearing, touch, taste and smell. In Alois Riegl's sense, touch can also be understood as a haptic dimension. Of course, the weight of silence is the most important factor here; and so, there is an unbearable heaviness of silence in de Chirico's images from the 1910s, a fact which has been reiterated many times.

Now, however, we may ask, what is missing? Presumably, the sense of time. Time does not belong to the category of the five senses, and yet we *sense* the flow of time. We only need to know that the sense of time is a metaphor. After describing the power of silence, Francesco Poli writes about "solitude, immobility and stasis, an enigmatic suspension of the temporal dimension".⁴⁵ Somehow the notion of silence in de Chirico's scenes (of the metaphysical period) gives an impression of timelessness or *rallentando* of time. Eugenio Borgna also refers to de Chirico's suspended time in which petrified



melancholy prevails: “Time has stopped.”⁴⁶ The question of timelessness touches the problem of infinity. Baldacci refers to de Chirico’s “metaphysical” statement: “The nostalgia of the infinite is revealed beneath the geometric precision of the piazzas.”⁴⁷ Moreover, de Chirico himself said: “In geometrical shapes one can see symbols of the upper reality.”⁴⁸ Infinity: a constant, if not “eternal” problem for de Chirico.

Maurice Merleau-Ponty thus accentuates: “Time is not a real process, not an actual succession that I am content to record. It arises from *my* relation to things.”⁴⁹ This statement implies that the synesthetic potential of time is in the hands (eyes) of the beholder. What the subject needs is to experience time *via* some preconceived metaphorical context. Diagrammatically, this would appear as: isolation, emptiness, and silence. Time is curiously connected to this chain of sentiments and could pave the way for understanding the mythic dimension of time in these cool piazza scenes.

We cannot see or hear time, we only see visual or other signs or correlations of time and timelessness; some of those are conventional and shared (the signs of a clock),

some arise from synesthetic experience: movement, silence, isolation, desertedness, emptiness, illusory flatness. We can approach synesthesia from many different angles, and synesthesia is probably approaching us, in tricky preconscious ways. There is a common and even weird ground between our expectations or associations and a picture.

What an image itself offers to us is difficult to ascertain. Many descriptions of de Chirico’s paintings bring about preconscious synesthetic expectations so quick that the problem itself does not rise to the surface. Yet, the word silence in most cases *calls for* timelessness. This is a mystery, so often discussed, and perhaps it is a mystery of our share, our capacity to make synesthetic projections, our preconscious readiness to sense inter-sensuous metaphors. For example, the long shadows of time in the painting *Solitude (Melancholy)*, from the year 1912 (Fig. 1).

Mystery may well be a key word here. E. H. Gombrich, “the Popperian”, uses the expression “the mood of mystery” when referring to de Chirico’s “dreamlike visions of deserted city squares, where the harsh

shadows cast by the statue and solitary figures add to the sense of disquiet”.⁵⁰ He refers to *The Enigma of a Day* (1914; Fig. 4) to illustrate the matter. In this painting, a shadow cuts the piazza, like a knife, in the lower right corner – an effect in sharp contrast to the soft forms of arches, chimney and tower.

We can see the problem in the opposite way and assume that the sense of time in visual arts would be almost the same kind of catalyst of synesthetic experiences as language is in the world of sounds. (We may remember Gombrich’s famous “ping and pong” test: Mozart “ping” and Beethoven “pong”, Watteau “ping”, Rembrandt “pong”.⁵¹ It is easy to keep up: ice cream “ping”, pork sauce “pong”.) We can also think that time sensed in a picture is the same kind of catalyst that phonetic associations would be when looking at pictures. There might, therefore, be a weak parallelism between these two operations. In fact, *The Enigma of a Day* (Fig. 4) leads us to the problem of Gestalt theory in psychology.

Wolfgang Köhler, a representative of German Gestalt theory, introduced in 1929 the classic dichotomy of the synesthetic opposition between the forms “maluma”



and “takete”. According to Köhler, there is a strong tendency to associate jagged shapes to the word “takete” and soft, rounded shapes to the word “maluma”.⁵² It is quite obvious that we associate the arches and rounded objects of de Chirico’s dreamy piazza with “maluma”: soft angles, towers, statues, Ariadne recumbent with her more or less fluid forms. All these forms have a dark counterpart, hard-edged “takete” shadows, as for example in the painting *Solitude (Melancholy)* (Fig. 1) and *Mystery and Melancholy of a Street* (Fig. 2). There are no hard edges to be seen in those areas which depict elements in daylight, but in the form of a shadow we meet “takete” – and paradoxically – the flow of time. Perhaps this communication between dark and light, between sharp and soft brings us to the “edge” of the synesthetic association of touch.

After his early metaphysical period, de Chirico created many paintings which open up a hard-edged view to the cramped cupboard – and *mirabile dictu*: the feeling for synesthesia disappears in the beholder’s mind, as in *Metaphysical Interior with Lighthouse*, 1918 (Fig. 6). Of course, we can say that these paintings are noisy, but this kind of

description tends not to appear in critiques. The dense object theatre in these “metaphysical interiors” is also compressed in opposition to the wide extensions of the piazza scenes.

If music can create, as Rousseau said, the *image* of quiet,⁵³ it may be even easier for a plain visual scene. It so happens that de Chirico’s pictures could be the lightest way to synesthesia, so easy that we can start immediately to speak of silence. That which passes over in silence is too close – and descriptions are silent about it, leading to the synesthetic potential of silence. Of course, we can start to shape synesthesia by thinking of it as a chain of sense associations. However, according to Herman Parret and Maurice Merleau-Ponty, it is better to speak of communication among the different senses.⁵⁴ They both emphasize that “the visible and the audible synesthetically ‘communicate’ on the basis of fundamental *touch*”.⁵⁵ Merleau-Ponty even speaks about the “intercommunication” of the senses.⁵⁶ The sense of touch is quick, and yet abstract at the same time. We “touch” the scene by adjusting our body as beholders – easily – to the opening perspective of the stony piazza, and the “world”

opens *via* the hard and silent scene of the piazza.⁵⁷ In de Chirico’s case, the “flesh of the world”⁵⁸ has turned to a hard ground for the petrified and mute illusory objects.

The main question would now be: How do the visual signs guarantee a feeling of silence and timelessness in de Chirico’s painted scenes? The empty piazza launches a chain of entities: silence, isolation, desertedness, slow duration. The train far on the horizon paradoxically increases the motionless atmosphere and acts as the waning opposite of the silent piazza (*The Delights of the Poet*, Fig. 3). Deserted silence also gives an impression of oppression or the uncanny. In this sense, impulse, which unites the metaphysics of solitude to melancholy, is a kind of semi-uncanny atmosphere of emptiness and isolation. The only sign of noise comes stifled from far along the horizon. Long shadows and feelings of solitude strongly evoke the sense of melancholy. We might even say that melancholy dwells between the shadows in many of the piazza views.

The Petrified World

It is often observed that de Chirico’s scenes are in some way petrified.⁵⁹ Sculptures,



stony ground, arcades and immobile figures certainly appear to petrify the scene. According to Jean Starobinski, the petrification of a scene or its elements is a sign of melancholy.⁶⁰ He states that it is evident in particular in de Chirico's *Solitude (Melancholy)*, in which the opacity of a statue disseminates silence *blindly* (my italics) around itself. Starobinski adds "*sa présence produit de l'absence*" (its presence creates absence) and suggests that the heavy and compact statue of Ariadne situated in the silent plaza "redoubles the silence".⁶¹

The stony atmosphere connotes dream, and dream connotes metaphysics – as de Chirico sees it.⁶² The shadows of melancholy seem to be "metaphysically" long. Shadows accompany a timeless phenomenon of petrification. Indeed, there is no petrification without long shadows in de Chirico's pictures. They need each other in a way that seemed to be unique and new at that time: shadows hit the hard, plain and empty ground. The sense of petrification obviously needs empty space and the feeling of open air. But it is not enough: when we say "petrification" we are in the sensory realm of touch! Moreover, the plain, clean, smooth piazza self-evident-

ly arouses this haptic sense. It may also underline the feeling of silence, in fact in an apparent, even dull way, thereby presenting us with an *affective* playground. When different sense-information synesthetically gathers, it increases affective impulses.⁶³ This transposition of one sensory level to another is naturally imaginative, and thereby metaphoric by nature.

In this sense, de Chirico's piazza scenes attune us to the state in which chains of several sense-impressions connect to one another to shape or ornate the enigma difficult to solve. We can only say that silence has a big task: as a representative of sound by its lack, silence is in fact a common denominator of all the senses, and thereby a necessary cousin of time.

When looking at de Chirico's piazza scenes, we pass illusory objects and look at the synesthetic space of meaning: associations of loneliness, silence and timelessness. Louis Marin has introduced a concept of *syncope* in painting, speaking of "ruptures, interrupters, syncopes, silence," which create a "blank space" within a representation. Marin refers to Poussin's use of transparent planes in a picture by which our gaze would

travel.⁶⁴ One could also say that syncopation is the moment of suspension here (as in music), and suspension of time, when looking at an object in the illusory piazza. In this case, syncopation is a kind of perceptual process which aids our synesthetic associations.

According to Gillo Dorfles, we can speak of intervals or *diastemes* between objects and events: in modern cultures they are on the edge of disappearing, merging.⁶⁵ In this sense, de Chirico's piazza scenes really keep up these intervals in a "premodern way" – opposite to his cupboard paintings of the late 1910s.

The mouth of the oracle is open, but we can't hear her voice. Haptic turns out to be optic, silence turns out to be an instant of time meaning timelessness. In all the characterizations of silence in de Chirico's metaphysical paintings, writers refer to a very slow duration of time. Slow time thus has its clear connection to synesthetic impression. That is why we have to be precise and take into account "the magic" of the plain surface of the piazza: a deserted surface, a pure illusory plain, which is easy to see as metaphysical and dreamy.⁶⁶ The plain piazza seems to form *a ground of resonance for our synesthetic projections*.



It suggests a kind of virtual recuperation of synesthesia via the imaginary sense of touch in the mind of the beholder.

There are depictions of shadows and silhouettes of people in de Chirico's canvases that refer to something which is untouchable or virtual, to the elements of possibility which intensify the sense of enigma. In some scenes in particular, we cannot see the sources of the shadows (Figs. 2, 5), having the effect of doubling the enigmatic tension. It can be observed that the horizontal and the vertical dimensions in de Chirico's scenes meet in the diagonal signs of shadows. The longer the shadow the slower the duration of time, and the longer the feeling of expectation – a feeling which has nothing to do with the real empirical reality in which longer shadows move faster. In a Nietzschean way, the suprasensory (metaphysical dimension), as Heidegger says, can “eliminate the sensory and thereby the difference between them”.⁶⁷

Usually, de Chirico aimed to avoid the underlining of visually disquieting feelings. However, he made a discrepancy between silence, immobility and virtual disquiet. This tension can best be seen in *The Disquieting Muses* from 1918 (Fig. 7). The tensions of

forms in the figures, between the figures, and, in the end, the awful repetition of this scene: *The Disquieting Muses* was made nineteen times, a disquieting repetition indeed.

What de Chirico aimed at was to represent the spatial metaphors of timelessness, the old dream of Western metaphysics from Parmenides to Hegel, or what Hannah Arendt defined as the “timeless region”: “an eternal presence in complete quiet, lying beyond human clocks and calendars altogether, the region – precisely, of thought?”⁶⁸

In the mid-1920s, we witness a total inversion of size in de Chirico's scenes. He places architecture inside the body, thus increasing the haptic dimension. In some paintings a body lies in a cramped wardrobe, and happily, the problem of time vanishes along with long shadows. Paintings are even placed inside paintings, and the view opened to the outside from within, thereby multiplying the different grades of representation. Curiously, however, the feeling of synesthesia disappears.

*

This is not to say that some kind of complete synesthesia would be possible in

de Chirico's wide piazzas. The point being, rather, that certain signs that serve the sense of desertedness provide the impulse for the whole chain of associations prompted in the viewer. When looking at de Chirico's silent scenes we are on the brink of synesthesia, with the sense of time playing a catalyzing role. Ultimately, the question is one of metaphysical recuperation: de Chirico's pictures launch *metaphysical questions in the viewer's mind*.

The atmosphere of these paintings is strangely filled with synesthesia, as reflected in the descriptive language of so many critics. Is this, then, the key effect that creates the enigma of de Chirico's scenes that has drawn so much attention? But we need language here. It is not only a feeling of synesthesia in the viewer's mind, but also a latent state of synesthesia, even in de Chirico's mind. Furthermore, the artist aimed to create this feeling preconsciously, inspired by the synesthetic machine of the Wagnerian total *Kunstwerk*. In the end, the idea of a total *Kunstwerk* brings us to the brink of synesthesia.

A final word: what is enigmatic in the early paintings of de Chirico is, essentially, the



easiness of the synesthetic work. And this synesthetic operation provides us with the keys to be *affected* by the close communication of the senses alongside an inefably slow temporality. Indeed, what really demands our attention is the metaphysical “becoming”: what we cannot perceive but only imagine or anticipate.

Notes

- 1 Maurice Merleau-Ponty, *Phénoménologie de la perception* (Paris: Gallimard, 2005), 274.
- 2 Exhibitions in Italy (Genua, Parma, Milan) have produced exhibition catalogues which mainly repeat familiar research material. To look further: Victoria Noel-Johnson, ed., *Giorgio de Chirico: The Changing Face of Metaphysical Art* (Milan: Skira, 2019); Luca Massimo Barbero, ed., *De Chirico* (Milan: Palazzo Reale; Venice: Marsilio, 2019); Alice Ensabella and Stefano Roffi, eds., *De Chirico – Savinio. Una mitologia moderna* (Milan: Silvana Editoriale, 2019).
- 3 Werner Haftman, *Painting in the Twentieth Century. Volume One: An Analysis of the Artists and Their Works* (New York: Holt, Rinehart and Winston, 1965), 174.
- 4 Giorgio de Chirico, *Scritti di Giorgio de Chirico [1918–1943]. Commedia dell’arte moderna. Giorgio de Chirico & Isabella Fair*, ed. Jole de Sanna (Milan: Abscondita, 2002), 31.
- 5 Giorgio de Chirico, *Memorie della mia vita* (Milan: Bompiani, 1998), 75; cf. Paolo Baldacci, *De Chirico: The Metaphysical Period 1888–1919* (Boston: Bulfinch Press, 1997), 87–88; cf. Fabio Benzi, *Giorgio de Chirico. La vita e l’opera* (Milan: La nave di Teseo, 2019), 78–79.
- 6 John Sallis, *Transfigurements: On the True Sense of Art* (Chicago: The University of Chicago Press, 2008), 16.
- 7 Hannah Arendt, *The Life of the Mind* (San Diego: Harcourt Brace, 1978), 10–11.
- 8 Giorgio de Chirico, *Scritti di Giorgio de Chirico*, 30.
- 9 *Ibid.*, 15.
- 10 *Ibid.*, 18; cf. *Giorgio de Chirico, Lettere 1909–1929*, ed. Elena Potiggia (Milan: Silvana Editoriale, 2018), 52.
- 11 Friedrich Nietzsche, *The Will to Power*, ed. Walter Kaufmann, trans. Walter Kaufmann and R. J. Hollingdale (New York: Vintage Books, 1968), 310–311, § 579; cf. § 462, 488, 574.
- 12 Giorgio de Chirico, *Scritti di Giorgio de Chirico*, 18.
- 13 *Ibid.*, 16.
- 14 Silvana Pegoraro, “Nel silenzio del reale. Il realismo metafisico di Giorgio de Chirico,” *Giorgio de Chirico. Un maestoso silenzio*, eds. Roberto Alberton and Silvia Pegoraro (Milan: Silvana Editoriale, 2011), 36.
- 15 Baldacci, *De Chirico*, 263.
- 16 See Gilles Deleuze, *Nietzsche and Philosophy*, trans. Hugh Tomlinson (London: Athlone Press, 1983).
- 17 De Chirico, *Scritti di Giorgio de Chirico*, 111–119.
- 18 Cf. de Chirico, *Memorie della mia vita*, 159.
- 19 Paolo Thea, “De Chirico and the Disclosure of the Myth,” *De Chirico and the Mediterranean*, ed. Jole de Sanna (New York: Rizzoli, 1998), 34.
- 20 Cf. Francesco Poli, “Giorgio de Chirico: From Avant-Gardist to Maverick. Seventy Years of Metaphysical Research,” *De Chirico and the Mediterranean*, ed. Jole de Sanna (New York: Rizzoli, 1998), 68. In the article “Convulsive Identity” Hal Foster clarifies the unheimlich-dimension of identity using Freud’s three hypotheses of urphantasy. He refers to de Chirico’s concepts of “revelation, surprise, enigma and fatality”. Foster states: “Clearly his topos is the estrangement that comes of repression and returns as enigma, an enigma which he once referred to as ‘the great question one has always asked oneself why the world was created, why I was born, live and die...’” Hal Foster, “Convulsive Identity,” *October* no. 57 (Summer 1991): 25.
- 21 Adriano Altamira, “De Chirico and Duchamp,” *Metafisica* no. 5–6 (2006): 83.
- 22 Jean Baudrillard, *Les Stratégies fatales* (Paris: Grasset, 1983), 117.
- 23 Joseph Vogl, *On Tarrying*, trans. Helmut Müller-Sievers (London: Seagull Books, 2011), 18.
- 24 *Ibid.*, 36.
- 25 Kathleen Toohey, “Giorgio de Chirico, Time, Odysseus, Melancholy, and Intestinal Disorder,” in *Peter Toohey, Melancholy, Love and Time*:



- Boundaries of the Self in Ancient Literature* (Ann Arbor: Michigan University Press, 2004), 291.
- 26 Vincenzo Trione, *Giorgio de Chirico. La città del silenzio architettura, memoria, profezia* (Milan: Skira, 2009), 74.
- 27 Friedrich Nietzsche, "Also sprach Zarathustra," *Werke 2* (Cologne: Könnemann, 1994), 307.
- 28 De Chirico, *Scritti di Giorgio de Chirico*, 29.
- 29 Theodore Ziolkowsky, *Dimensions of the Modern Novel: German Texts and European Contexts* (Princeton: Princeton University Press, 1969), 199.
- 30 David Couzens Hoy, *The Time of Our Lives: A Critical History of Temporality* (Cambridge, MA: The MIT Press, 2009), 161.
- 31 Jean Cocteau, "Le Mystère laïc" (*Giorgio de Chirico*) (Paris: Éditions des Quatre Chemins, 1928).
- 32 De Chirico, *Scritti di Giorgio de Chirico*, 29.
- 33 Ibid.
- 34 Octavio Paz, *Claude Lévi-Strauss: An Introduction* (London: Jonathan Cape, 1971), 94.
- 35 Carlo Carrà, "La Pittura dei suoni, rumori e odori. 11 agosto 1913," in *Manifesti futuristi*, ed. Guido Bonino (Milan: pillole BUR, 2009), 88.
- 36 Poli, "Giorgio de Chirico," 68.
- 37 Ibid.
- 38 Pegoraro, "Nel silenzio del reale," 41.
- 39 Trione, *Giorgio de Chirico*, 75.
- 40 Jean Clair, *Malinconia. Motifs saturniens dans l'art de l'entre-deux-guerres* (Paris: Gallimard, 1996), 67.
- 41 Poli, "Giorgio de Chirico," 68.
- 42 Clair, *Malinconia*, 101.
- 43 Susan Sontag, *A Susan Sontag Reader* (Harmondsworth: Penguin, 1987), 187.
- 44 Ibid., 191.
- 45 Poli, "Giorgio de Chirico," 68.
- 46 Eugenio Borgna, "La malinconia e il tempo sospeso," in *Il settimo splendore. La modernità della malinconia*, ed. Giorgio Cortenova (Venezia: Marsilio, 2007), 25.
- 47 Baldacci, *De Chirico*, 128.
- 48 De Chirico, *Scritti di Giorgio de Chirico*, 32.
- 49 Maurice Merleau-Ponty, *Phenomenology of Perception*, trans. Colin Smith (London: Routledge & Kegan Paul, 1986), 412.
- 50 E. H. Gombrich, *Shadows: The Depiction of Cast Shadows in Western Art* (London: (National Gallery Publications, 1995), 26.
- 51 E. H. Gombrich, *Art and Illusion: A Study in the Psychology of Pictorial Representation* (London: Thames and Hudson, 1977), 310; cf. Gombrich, *Meditations on a Hobby Horse and Other Essays on the Theory of Art* (London: Thames and Hudson, 1978), 58, 61.
- 52 Wolfgang Köhler, *Gestalt Psychology* (New York: Liveright, 1947), 224.
- 53 Herman Parret, "Synesthetic Effects: Advances in Visual Semiotics," *The Semiotic Web 1992–93*, eds. Thomas S. Sebeok and Jean Umiker-Sebeok (Berlin: Mouton de Gruyter, 1995), 338.
- 54 Ibid., 340–341, 343; cf. Merleau-Ponty, *Phenomenology of Perception*, 225–227, 230.
- 55 Parret, "Synesthetic Effects," 340.
- 56 Merleau-Ponty, *Phenomenology of Perception*, 229.
- 57 On touch, cf. *ibid.*, 70–71.
- 58 Ibid.
- 59 See Jean Starobinski, *La Mélancolie au miroir. Trois lectures de Baudelaire* (Paris: Julliard, 1989); Fernando Vidal, "L'Expérience mélancolique au regard de la critique", in Starobinski, *L'Encre de la mélancolie* (Paris: Seuil, 2012), 619–664; Clair, *Malinconia*; Ave Appiano, *Estetica del rottame. Consumo del mito e miti del consumo nell'arte* (Roma: Meltemi, 1999); Mario Pezzella, "La musa malinconica. Su alcune opere 'metafisiche' di Giorgio de Chirico," *Muse malinconiche*, ed. Francesco Donfrancesco (Bergamo: Moretti & Vitali, 2004), 119–138.
- 60 Vidal, "L'Expérience mélancolique au regard de la critique", 657–659.
- 61 Jean Starobinski, *L'Encre de la mélancolie* (Paris: Seuil, 2012), 490.
- 62 Cf. de Chirico, *Scritti di Giorgio de Chirico*, 29.
- 63 Cf. Parret, "Synesthetic Effects", 341.
- 64 Louis Marin, *On Representation*, trans. Catherine Porter (Stanford: Stanford University Press, 2001), 374–376.
- 65 Gillo Dorfles, *L'intervallo perduto* (Milan: Skira, 2006), 9, 24–27.
- 66 Cf. Gilles Deleuze and Felix Guattari, *A Thousand Plateaus: Capitalism and Schizophrenia*, trans. Brian Massumi (London: Continuum, 1999), 188–189.
- 67 Martin Heidegger, *Holzwege* (Frankfurt am Main: Vittorio Klostermann, 1963), 193.
- 68 Arendt, *The Life of the Mind*, 207.



Altti Kuusamo, Ph.D., is professor emeritus in Art History at the University of Turku, docent in Art History at the University of Helsinki and docent in Media Semiotics at the University of Lapland. His interests are: Post-Renaissance, methodology of art history, contemporary art and its theories.

Kaiken virtaus – Georges Didi-Huberman intensiteettien dramaturgina

Ari Tanhuanpää

Kuvien väli

Työskennelyäni vuosikymmeniä läheisessä kosketuksessa taideteosten materiaalisuuden olen kokenut vallitsevat taiteen materiaalisuuden tutkimukseen sovelletut näkökulmat pääosin epätydyttävinä. Näkemykseni on, ettei taidehistorialta tieteenalana löydy keinoja taideteoksen materiaalisuuden kohtaamiseen teoreettisesti. Kytäkseen suuntautumaan tätä ontologista ulottuvuutta kohti taiteentutkimuksen olisikin astuttava perinteisten rajojensa ulkopuolelle. Näin tekee taiteentutkija Georges Didi-Huberman (s. 1953, Saint-Étienne, Ranska), jonka ajattelussa filosofia käy jatkuvaa vuoropuhelua perinteisempien taidehistoriallisten kysymyksenasettelujen kanssa. Perustelen hänen otta-

mistaan artikkelini aiheeksi kahdella seikalla: sillä, että hänen ajattelussaan taideteoksen materiaalisuuteen liittyvät kysymykset ovat olleet keskeisellä sijalla jo hänen kaikkein varhaisimmista kirjoituksistaan lähtien, sekä sillä, että Didi-Hubermanin kirjallinen tuotanto, josta viime vuosiin asti vain pieni osa on ollut saatavilla englanniksi käännettynä, on jäänyt suhteellisen vähäiselle huomiolle kotimaisen taidehistorian kentällä.

Moni Didi-Hubermanin ajattelusta kiinnostunut onkin viime vuosiin asti joutunut tyytymään *Devant l'image. Question posée aux fins d'une histoire de l'art* -teoksen (1990) vuonna 2005 julkaistuun käännökseen *Confronting Images: Questioning the Ends of A Certain History of Art*. Didi-Hubermanin koulutustausta on hänen tutkijanlaadulleen merkitsevä: vasta opiskeltuaan filosofiaa pääaineenaan Lyonin yliopistossa – muun muassa merkittävän ranskalaisen fenome-

nologin Henri Maldineyn (1912–2013) johdolla – hän siirtyi taiteentutkimuksen pariin kirjoittautuen Pariisiin *École des Hautes Études en Sciences Sociales* (EHESS) -yliopistoon, jossa väitteli 1981 tutkimuksellaan *Invention de l'hystérie. L'iconographie photographique de la Salpêtrière*, jonka hän oli tehnyt Louis Marinin (1931–1992) ohjauksessa. Vuodesta 1990 lähtien Didi-Huberman on toiminut opettajana samassa yliopistossa johtaen nykyisin tehtävänimikkeellä *directeur d'études* siellä harjoitettavia opintoja.

Uskon, ettei Didi-Hubermanin suhteellista tuntemattomuutta voi kuitenkaan selittää yksinomaan käännösten puutteella. Oman vaikeutensa muodostaa se, että Didi-Huberman on paikantumaton – jo pelkästään sen vuoksi, että hän on uransa aikana paneutunut niin vanhaan taiteeseen kuin nykytaiteeseenkin. Etenkään hänen vanhaa taidetta kohtaan osoittamansa mielenkiinto – ehkä huomatt-



tavimpana esimerkkinä tästä 1990 julkaistu tutkimus *Fra Angelico. Dissemblance et figuration* (1990) – ei ole juurikaan saanut vastakaikua varhaisrenessanssin taiteen tutkijoilta. Tätä voidaan verrata siihen nurjaan vastaanottoon, jonka Mieke Bal sai kansainväliseltä Rembrandt-tutkimusyhteisöltä 1991 julkaisemalleen *Reading 'Rembrandt': Beyond the Word-Image Opposition* -tutkimukselle.¹ Perusongelmana vaikuttaa olevan se, että niin Bal kuin Didi-Hubermanin sijoittuvat tarkasti määrittymättömään väliin. Didi-Hubermanin kohdalla kyseinen väli on kriittinen väline, jota operoimalla hän pyrkii saamaan kuvan huojumaan, vavahtelemaan ja järkkymään (siinä merkityksessä, johon viittaa vanhan latinan sana *sollicitare*)² – perustojaan myöten.

Didi-Hubermanin kuvan dramaturgiaksi kutsumani lähestymistavan keskeisinä innoittajina toimivat montaasiperiaatetta eri tavoin omassa tuotannossaan soveltaneet Walter Benjamin, Sergei Eisenstein, Bertolt Brecht, Ernst Bloch, Georg Lukács ja Aby Warburg.³ Kysymyksessä on näyttämöllepäno, joka merkitsee toisiinsa nähden yhteismitattomien ja epäsuhtaisten elementtien dialektisointia, asettamista vuoropuheluun

ja ratkeamattomaan kiistaan. Tässä kriittisessä dispositiossa – kritiikki on tässä nähtävä nietscheläisittäin erojen myöntämisenä ja niiden kautta elämisenä⁴ – kuvien merkitsevillä väleillä on olennainen merkitys. Didi-Hubermanin johdattavat tällaiseen väliin esimerkiksi ne punaiset läiskät, joilla Fra Angelico on täplittänyt Firenzen San Marcon luostariin maalaamansa *Noli me tangere* -freskon (1440–1441) etualan. Näin Didi-Huberman aktivoi välin, joka jää kahden vastakkaisen mielen väliin: onko kyse kukinnoista vai stigmoista? Didi-Huberman viittaa tämän kaltaisiin, määrittymättömiin elementteihin ranskan arkikielen monimerkityksisellä sanalla *le pan*, jota hän käyttää useimmiten teknisenä terminä,⁵ mutta yhtä lailla hän suuntautuu väliin keskittämällä huomionsa niihin mustiin intervaleihin, joita Aby Warburg jätti *Mnemosyne Atlaksessaan* erillisten kuvaplanssiensa väliin.⁶ Didi-Hubermanilaisittain merkitsevää Warburgin ”intervallien ikonologiassa” (*Ikonologie des Zwischenraumes*) eivät ole niinkään yksittäiset kuvat kuin se, mitä tapahtuu niiden välissä ja välillä: mikä tapahtuu kuvien välinä.⁷ Se, mikä jää kuvien väliin – intensiteetti, joka Martin Heideggerin *Zwiefaltin* tavoin erottaa

kuvat toisistaan mutta samalla yhdistää ne toisiinsa – muodostaa myös ilmaisun ongelman: miten sanallistaa se, mikä on kuvien välissä ja mikä tapahtuu kuvien välinä?⁸ Koska kuva on jatkuvassa liikkeessä – tai paremminkin: kuva *on* liike, ”l’image est le mouvant”, kuten Didi-Huberman Henri Bergsoniin viitaten toteaa – valittujen käsitteiden on kyettävä seuraamaan kaiken virtauksen liikettä.⁹ Tässä yhteydessä ei myöskään pidä unohtaa Walter Benjaminin *Passagenwerkin* (1927–1940) dialektisen kuvan (*dialektisches Bild*) käsitettä. Niin amerikkalaisen minimalistin Tony Smithin yönmustat kuutiot kuin Ad Reinhardtin monokromaattiset maalauksetkin edustavat Didi-Hubermanille dialektisia kuvia.¹⁰ Sitä dramaturgiaa, josta tässä artikkelissa puhun, voitaisiinkin yhtä hyvin kutsua (nietscheläis-benjaminilaisessa, ei hegeliläisessä teleologisen *Aufhebungin* merkityksessä) dialektisoinniksi.

Johdattaakseni lukijan tämänkaltaiseen dialektiseen ajatteluun otan lähtökohdakseni Immanuel Kantin ja Gilles Deleuzen. Kant käytti esikriittisen kauden tutkielmaanaan *Versuch den Begriff der negativen Größen in eine Weltweisheit einzuführen* [*Yritys tuoda negatiivisten suureiden käsite*



filosofiaan] (1763)¹¹ esimerkkinään kahden myöntävän predikaatin vastakkaisuuksista – joita hän kutsui ”reaalisiksi oppositioiksi” – Portugalista Brasiliaan purjehtivaa purjealusta, jonka taivaltama merimatka koostuu matkan edistymiseen nähden suotuisien länsituulten ja epäsuotuisien itätuulten vuorottelusta. Nietzscheäisittäin tämä voitaisiin nähdä myös toisiinsa nähden vastakkaisten voimien kamppailuna, jossa ne eivät kiellä toisiaan vaan elävät välisestään erosta.¹² Kuten seuraavassa tulen osoittamaan, Didi-Hubermania voi nimittäin pitää materiaalisuuksien ajattelijana, jonka dramaturgiassa reaalisten oppositioiden muodostamalla jännitteellä on keskeinen merkitys.¹³

Deleuze puolestaan ryhtyi teoksessaan *Le Pli. Leibniz et le baroque* (1988) tarkastelemaan Gottfried Leibnizin innoittamana mielen ja ruumiin välistä suhdetta käyttäen esimerkkinään jo Leibnizin käyttämää figuuria materiaalin ja mielen laskoksista. Sen sijaan, että kuvittelemme mielessämme horisontin taakse katoavaa purjelaivaa, voimmekin yhtä hyvin muodostaa sielumme silmien eteen kuvan paperiarkista, joka yhä pienemmäksi ja pienemmäksi taiteltuna katoaa vähitellen näkyvistä. Ennen aluksen katoamista hori-

sontin taakse tai paperin katoamista ääretömyyteen olemme astuneet negatiivisten, äärimmäisen pienten suuruuksien alueelle, jossa ilmenevä ja ei-ilmenevä, oleminen ja ei-oleminen ovat differentiaalisessa suhteessa. Siinä, mitä Kant kutsui havainnon ennakkoinniksi, on jo idulla se, mitä Deleuze ryhtyi nimittämään transsendentaaliseksi tai ”korkeammaksi” empirismiksi (*l'empirisme supérieur*).¹⁴ Tämän kaltaisessa ajattelussa, joka ei enää perustu mielenkykyjemme harmoniseen rinnakkainoloon vaan jossa on kyse niiden jännittymisestä äärimilleen, on kysymys sisäisen aistimme puhtaita muotojakin alkuperäisemmän ulottuvuuden, intensiteettien palauttamisesta ajatteluun – kysymys on materiaalisuuksista, jotka eivät palaudu toisistaan erillisiin aistilaatuihin ja joiden näyttäytyminen on luonteeltaan kontra-aktualisoitumista. Maurice Merleau-Pontyn myöhäistuotannon ajattelusta voi löytää tiettyjä yhtymäkohtia näihin kysymyksenasetteluihin. Artikkelissani pyrin osoittamaan, että kaikkien edellä mainittujen filosofien edustamat näkökulmat auttavat ymmärtämään tiettyjä fenomenologisesti virittyneitä teemoja Didi-Hubermanin tuotannossa – erityisesti sitä ”näkyväisyyttä”, mihin hän viittaa termillä *le visuel*.

Didi-Hubermanin materiaalisuuksista

Georges Didi-Hubermanin materiaalisuuksien fenomenologiassa kysymys on aina aistisisällöistä, jotka sijoittuvat tavalla tai toisella havaittavuuden rajoille – mutta joita juuri sen vuoksi olisi ajateltava. Kysymys on vaikeasti haltuun otettavista materiaalisuuksista, jo pelkästään sen vuoksi, että ne ovat jatkuvan muutoksen tilassa. Silmiinpistävän usein Didi-Hubermanin mielenkiinto keskittyy bataillalaisittain ”alhaiseen” (*bas*) materiaaliin¹⁵: esimerkiksi vahaan (*Chairs de cire, cercles vicieux*, 1999¹⁶; *La matière inquiète*, 2000; *Ex-voto: Image, Organ, Time*, 2007; *Ressemblance par contact. Archéologie, anachronisme et modernité de l'empreinte*, 2008), pölyyn, nokeen ja hiileen (*Génie de non-lieu. Air, poussière, empreinte, hantise*, 2001; *Être crâne. Lieu, contact, pensée, sculpture*, 2000). Ylipäänsä Didi-Hubermania fasinoivat ilmiöt, joiden fenomenalisuus on deleuzelaisittain ilmaistuna problemaattista ja ratkeamatonta: *Survivance des lucioles* -teos (2009) rakentuu yössä sykäyksittäistä, tuskin havaittavaa valoaan emittoivien kiiltomatojen figuurin varaan, *Le flux de toute chose* -essee (2004) keskittyy Étienne-Jules Mareyn kronofotografissaan aistittaviksi saattamien



ilmavirtojen ja nestemäisten fluidien liikkeisiin (tässä Marey seurasi Leon Battista Albertia, joka esitti draperioiden tuovan havaittaviksi ilmavirtojen liikkeit)¹⁷, *Sentir le grisou* -teos (2014) puolestaan katastrofia enteilevään kaivoskuilussa leijuvaan hajuttomaan ja mauttomaan kaasuun – joka kuten heikko tuulenvire tai henkäys (*aura, soufflé*) on tuskin mitään mutta joka siitä huolimatta voi muuttaa kaiken.

Oman lukunsa Didi-Hubermanin tuotannossa muodostaa keskittyminen kokonaan ilmiöluonteeseen ja ennakoitavuuden ylittäviin tapahtumiin, esimerkiksi sanan lihaksi tulemisen ja transsubstantiaation paradoksiin¹⁸ (*La Peinture incarnée*, 1985; *Fra Angelico – Dissemblance et figuration*, 1990; *L'image ouverte. Motifs de l'incarnation dans les arts visuels*, 2007) tai kuvittelukykyimme ääri-rajoiille sijoittuviin tragedioihin. Auschwitzin tuhoamisleirillä otetuksi väitetyt valokuvat innoittivat Didi-Hubermanin kirjoittamaan niiden pohjalta artikkelin – sen synnyttämä kiista holokaustin esitettävyyden rajoista johdi Didi-Hubermanin palaamaan aiheeseen *Images malgré tout* -teoksessaan (2003) ja vielä *Écorces* -valokuvaesseeassään (2011). Didi-Huberman pohti esitettävyyden proble-

matiikkaa ja etiikkaa jo väitöskirjaansa pohjautuvassa tutkimuksessa *Invention de l'hysterie* (1982), jossa hän tarkasteli Pariisiin *Salpêtrièren* psykiatrisessa sairaalassa valmistettuja valokuvia neurologi Jean-Martin Charcot'n hoitamista hysteerikoista kohtaustensa kourissa – kyse oli näytöksistä, joita ei ollut tarkoitettu nähtäviksi. Kaikissa kolmessa edellä mainitussa teoksessa Didi-Hubermanin kriittisen tarkastelun kohteena on valokuvan suhde kuvattuun todellisuuteen. Muodostaessaan skeemoja valokuvat tuottavat kuvauskohteestaan mahdollisia esityksiä saavuttamatta kuitenkaan milloinkaan käsitteen ykseyttä.¹⁹ Kuva ei ole ei-mitään, sen paremmin se ei ole kaikki – lakunaarisuudessaan se edustaa valittua näkökulmaa. Didi-Huberman määrittää valokuvan, kuvan ylipäänsä, suhdetta kuvauskohteeseensa Lacanilta lainaamallaan ilmaisulla: kuva on *pas-tout*, ”ei-kaikki”. Teoksessaan *Images malgré tout* Didi-Huberman muistuttaa, ettei yksi kuva voi koskaan kertoa kaikkea; sillä on aina problemaattinen suhde kokonaisuuteen (*tout*); se vastustaa totaliteettia, liittämistään kokonaisuuden osaksi.²⁰ Jos nimittäin ”kuva olisi kaikki, pitäisi sanoa, ettei Shoahista ole

kuvia. Mutta juuri sen vuoksi, ettei kuva ole kaikki (*l'image n'est pas toute*), on oikeutettua todeta, että Shoahista on kuvia [...].”²¹ Didi-Huberman pyrkii ”tuskin havaittavan fenomenologiassaan”²² tekemään näkyväksi singulaarisuuksia, sen kaltaisia tapahtumia ja ilmiöitä, jotka sijoittuvat kuvittelukykyimme äärirajoiille ja jotka haastavat representoitavuuden, mutta jotka ovat kaikesta huolimatta, *malgré tout*, aistinnettavissa – mutta sittenkin vain problemaattisesti: ne ovat intuitioitavissa vain ohikiitävän hetken.²³

Gustavo Chirolla ja Juan Fernando Mejía Mosquera kirjoittivat 2017 julkaistuun *Deleuze and Didi-Huberman on Art History* -antologiaan Didi-Hubermanin ajattelun suhdetta Deleuzen ja Felix Guattarin filosofiaan ruotivan artikkelin, jossa kirjoittajat korostavat Friedrich Nietzschen ja Aby Warburgin merkitystä Didi-Hubermanin voimien estetiikassa. He näkevät Didi-Hubermanin seuraavan Warburgin plastisten voimien dynamogrammeja mutta ottavan kantaa myös Nietzschen ”ikuisen paluun” ja ”vallantahdon” käsitteisiin.²⁴ Eryyisen tärkeällä sijalla Didi-Hubermanin ajattelussa on Warburgin *Nachleben* (Didi-Hubermanilla *Nachleben* ranskantuu muotoon *survivance*), jossa jo-



kin – esimerkiksi Warburgin *ninfa* – ei lakkaa palaamasta mutta on ikuisen paluun mukaisesti kaiken aikaa muotoaan muuttavana ja siten aina uudessa ilmiasussa. Bertrand Prévost näkee tärkeimpänä yhteytenä Didi-Hubermanin ja Deleuzen välillä draamallisen, purkautumattoman jännitteen luomisen (deleuzelaisittain kyse on Ideoiden dramatisoinnista, jossa yksittäisytydet korvaavat yleiskäsitteet, todellinen liike representoidun liikkeen)²⁵ – tästä hän pitää edustavimpina esimerkkeinä Didi-Hubermanin kirjoittamia pieniä taiteilijamono-grafioita.²⁶ Seuraavassa pyrin lähestymään tätä esittelemällä ensin lyhyesti Deleuzen *Le Pli. Leibniz et le baroque* -teoksessaan esittämän teorian pääpiirteitä, joista jatkan nostamalla esiin joitakin seikkoja Kantin havaitsemisen ennakoinnin ja negatiivisten suuruuksien tematiikasta. Lopuksi poimin Didi-Hubermanin tuotannosta joitakin teemoja, joita on mahdollista lukea Deleuzen ja Kantin mutta myös Maurice Merleau-Pontyn kautta.

Kaiken laskostuminen

Deleuze kirjoittaa teoksessaan *Le Pli. Leibniz et le baroque* barokin tuottaneen loppumattomia, äärettömyyteen asti ulottuvia laskok-

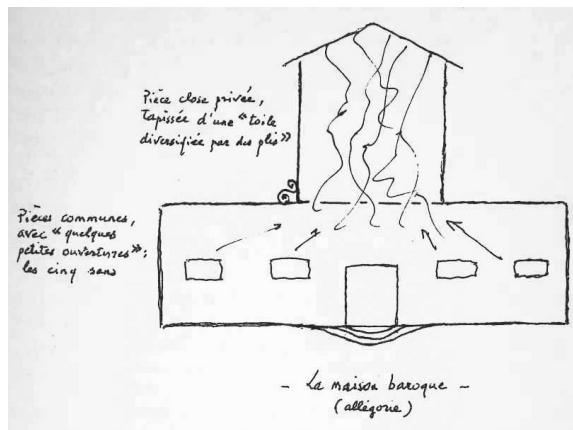
sia. Seuraten Gottfried Leibnizin *Nouveaux essais sur l'entendement humain* -traktaattissaan (1765) kuvaamaa Filaleteen ja Teofiluksen välistä ruumiin ja mielen suhdetta koskevaa dialogia²⁷ Deleuze muodostaa lukijalleen allegorian kuvitteellisesta barokkirakennuksesta, jonka alemmaa kerrosta lävistää viisi aukkoa, ovi ja neljä ikkunaa, jotka viittaavat aistiainesta vastaanottavaan viiteen aistiimme – ylempi kerros on ikkunaton hämärä huone, jota koristaa vain eritavoin laskostunut pingotettu kangas, jonka Deleuze kertoo muistuttavan ihon pintakerrosta. Nämä pingotettujen nyörien tai jousien varaan jännittyneet laskokset kuvaavat myötäsyntyisiä, piileviä tiedonkykyjämme, jotka rakennuksen pohjakerroksen aukoista tulvivat aistiärsykkeet saavat aktivoitumaan. Palatsin kerrokset ovat laskostuneet omalla luonteenomaisella tavallaan: pohjakerros materian ja ylempi kerros hengen mukaisesti. Materia on rakenteeltaan äärimmäisen huokoista, kuohkeaa ja onkalomaista, mutta samalla absoluuttisen juoksevaa. Tälle olomuodolle on tunnusomaista koherenssin ja kiinnevoiman puute, siis osien erillisuus, jota ei milloinkaan kohdata orgaanisessa materiaassa. Deleuzen mukaan Leibnizin perimmäi-

senä pyrkimyksenä on osoittaa, että tämän kaltaisella materiaalilla on kyky muodostaa laskoksia, jotka eivät eriydy toisistaan erillisiksi osiksi vaan synnyttävät yhä pienempiä ja pienempiä poimuja. Laskosten muodostama jatkuva labyrinthimainen rakenne ei ole siten verrattavissa viivaan, joka voitaisiin jakaa erillisiksi pisteiksi – sen paremmin kuin hiekaankaan, josta sitä kädellemme valuttaesamme voisimme laskea erilliset hiekanjyvät. Deleuze kehottaakin meitä kuvittelemaan mielessämme paperiarkin, jota voisimme taitella yhä uusiin, toinen toistaan pienempiin taitoksiin, loppumattomiin.²⁸ Aineen pienin yksikkö ei hänen mukaansa olekaan piste vaan laskos tai laskosten kooste, eräänlainen origami. Tässä mallissa ei ole enää erillisiä osia ja kokonaisuuksia vaan asteita. Äänellä on luontaisena ominaisuutenaan tietty intensiteetti (muistettakoon, ettei intensiteetti palaudu Deleuzella erillisiin aistilaatuihin vaan aistisuuteen sinänsä)²⁹, äänenkorkeus, kesto ja sointi; värillä on oma sävynsä, kyläisyytensä ja valöörinsä, niin myös kullalla, jonka voi tunnistaa sille luonteenomaisesta painostaan, muovattavuudestaan, sulamispisteestään ja liukenevuudestaan typpihappoon (Deleuze väittää virheellisesti kull-



liukenevan typpihappoon, todellisuudessa se liukenee vain kuningasveteen, joka on typpi- ja suolahapon seos). Se, mitä Deleuze nimittää Leibnizia seuraten *tekstuuriksi* (*la texture*), on juuri näiden sisäisten ominaisuuksien joukko, niiden vaihteluväli ja suhde omiin rajoihinsa – välttämättömiin perusteisiinsa, joita ilman ne eivät voi olla olemassa. Leibnizilainen universumi koostuu kahdentyyppisistä voimista: materiaan kohdistuvista aktiivisista voimista ja niille vastakkaisista passiivisista voimista, tekstuureista, jotka muodostavat vastuksen ensiksi mainituille voimille. Kaikki materia laskeutuu oman tekstuurinsa mukaisesti.³⁰

Deleuzen teoksessa on kaksi keskeistä käsitettä: inkluusio- ja käännepiste (*point d'inclusion; point d'inflexion*). Leibniz esitti, että kaikella, mitä on olemassa, yhtä lailla kaikilla vallitsevilla asiantiloilla kuin tapahtumilla, joissa johonkin yksinkertaiseen substanssiin – leibnizilaisittain monadiin – sisältyvä asiantila muuttuu toiseksi, on oltava riittävä, selvitetävissä oleva peruste; mikään ei tapahdu ilman perustetta. Monadissa tapahtuva tai monadin aikaansaama muutos on tapahtuma, jonka riittävä peruste inheroi substanssin predikaatiksi. Differentiaalilaskennassa käännepisteeksi kutsutaan sitä kohtaa, jos-



Kuva 1. "La maison baroque". Lähde: Gilles Deleuze, *Le Pli. Leibniz et le baroque*. Paris: les Éditions de Minuit, 1988, 7.

sa funktion kuvaajana toimivan käyrän kaarevuussuunta muuttuu kuperasta koveraksi tai koverasta kuperaksi, jolloin funktion derivaatan etumerkki muuttuu samalla positiivisesta negatiiviseksi tai toisinpäin. Deleuzen mukaan käännepiste sijoittuu *ulottuvuuksien väliin*. Siirryttäessä käännepisteestä inkluusiopisteeseen siirrytään asiantilassa tapahtuvasta muutoksesta substanssin predikaattiin, toisin sanoen monadin tilassa tapahtuvan muutoksen havaitsemisesta sen käsitteelliseen haltuunottoon.³¹ Deleuze katsoo, että

olisi virheellistä ajatella niin, että substanssilla olisi vain yksi ainoa attribuutti, onhan monadilla, kuten jo Spinoza esitti, lukemattomia erilaisia tiloja, moduksia.³²

Jokainen monadi ilmaisee koko maailman mutta vain omasta rajatusta näkökulmastaan ja siten välttämättä vain hämärästi monadin jäädessä auttamattoman äärelliseksi maailman ollessa mittaamaton. Maailma onkin varsinaisesti vain idea, reaali maailmaa ei ole muuten kuin edustajensa, monadien välittämänä, ei kuitenkaan tietoisina apperseptioina vaan suurelta osin alitajuisina pieninä perseptioina: geneettisinä elementteinä, differentiaaleina, jotka vastavuoroisesti määrittävinä synnyttävät tietoiset havainnot. Tällaisia ovat esimerkiksi aaltojen liplatus, sumu, ilmassa tanssivat lähes aineettomat pölyhiukkaset. Monadien syvyys muodostuu äärimmäisen pienistä, yhteen puristuneista laskoksista, jotka kiertyvät lukemattomiin eri suuntiin – Leibnizissa tämä herätti miellelyhtymän pieluksellaan levottomana puolelta toiselle piehtaroivasta unennäkijästä.³³

Negatiivisista suureista ja reaalista oppositioista

Edellä mainittu figuuri löytyy Kantin jo alussa mainitsemastani negatiivisia suureita



käsitlevästä tutkielmasta. Kyse on perimältään siitä, että kaksi seikkaa on toisiinsa nähden vastakkaisia, jos toinen niistä kumoaa toisen asettaman. Tämä oppositio on joko looginen tai reaalinen. Loogisessa oppositiossa jotain samanaikaisesti myönnetään ja kielletään. Se, mitä kielletään, ei ristiriidattomuuden periaatteen mukaisesti voi olla mitään representoitavissa olevaa. Voimme muodostaa mielessämme mielteen liikkuvasta kappaleesta, aivan kuten voimme ajatella liikkumatontakin kappaletta. Emme kuitenkaan kykene muodostamaan miellettä kappaleesta, joka samanaikaisesti liikkuisi ja pysyisi paikallaan. Reaalisessa oppositiossa subjektiin liitetyt kaksi predikaattia ovat vastakkaisia, mutta toisin kuin edellä, ne eivät asetu enää ristiriidattomuuden periaatteen mukaiseen suhteeseen. Yhtä lailla kuin loogisen opposition kohdalla, tässäkin yksi asia kumoaa sen, minkä toinen asettaa, mutta tässä tapauksessa seuraus on jotain ajateltavissa olevaa. Kappaletta yhteen suuntaan siirtävää liikevoimaa ja saman voiman yhtäläistä taipumusta sysätä se liikkeeseen vastakkaiseen suuntaan ei enää nähdä toisiinsa nähden ristiriitaisina taipumuksina – ne ovat samanaikaisesti mahdollisia yhdessä

kappaleessa. Toisin kuin loogisten oppositioiden kohdalla, joissa kumottu asiantila on ei-mitään, *nihil negativum*, reaalisuuden ja negaation seurauksena on toisiinsa nähden vastakkaisten voimien synnyttämä lepotila dynaamisen tasapainon merkityksessä: *nihil privativum*.³⁴

Ymmärryksen kategorioiden mukaiset reaalisuudet eivät voi milloinkaan olla toisiinsa nähden vastakkaisia: noumenaalinen reaalisuus ei voi kohdata negatiivista, asiantila voi olla vain joko A tai ei-A. Kant toteaa, että "[...] jos reaalisuus representoidaan vain puhtaan ymmärryksen avulla (*realitas noumenon*), niin reaalisuuksien välillä ei voida ajatella vastakkaisuutta", sen sijaan "ilmentymässä reaalisuus (*realitas phaenomenon*) voi aivan hyvin olla keskenään vastakkaista".³⁵ Ilmentymät ovat siten kohdattavissa muodossa $-A$, 0 , $+A$, jossa nolla on indifferenssin piste kahden loogisen ääripään, $-A$:n ja $+A$:n välissä. Kyetäksemme ajattelemaan aistimuksellisuutta onkin välttämätöntä ryhtyä tarkastelemaan havaintomaailman aistisisältöjä materiaalisuiksineen, reaalisuutta *yhdessä* negaationsa kanssa.³⁶ Kant ei tarkoita negatiivisella suurella esimerkiksi negatiivista lukua tai jonkin

asian privaatiota, esimerkiksi pimeyttä valon puutteena. Negatiivinen suure sitä vastoin on jokin sellainen ominaisuus tai asiantila, joka on vastavuoroisessa suhteessa johonkin toiseen, siihen nähden vastakkaiseen ominaisuuteen tai asiantilaan siten, että kun ne yhdistetään, toinen niistä kumoaa toiseen liitettyä ominaisuutta samassa suhteessa kuin se tuo mukanaan itseensä liitettyä ominaisuutta tai asiantilaa. Kappaletta, joka on liikkeessä, ei voi luonnehtia negatiiviseksi suureksi – sellaisena voi pitää vain sitä liikettä, joka kyseistä kappaletta liikuttaa, esimerkiksi aluksen purjeisiin osuvaa tuulta.

Dramatisoikaamme Kantin hahmottelema kuva Portugalista Brasiliaan purjehtivasta aluksesta. Merkitkäämme ensin kaikki ne etäisyydet, jotka se purjehtii itätuulen siivittämänä plusmerkkisiksi, ja sitten ne meripeninkulmat, jotka se taittaa länsituulella miinusmerkkisiksi. Kant päättelee, että aluksen viiden päivän aikana länteen kulkema yhdeksäntoista meripeninkulman matka voidaan kuvata seuraavasti: $+12+7-3-5+8$.³⁷ Emme kykene ajattelemaan aluksen merimatkaa loogisten oppositioiden valossa – niitä tässä tapauksessa olisivat toisilleen vastakkaiset itä- ja länsituuli – sillä ajatellamme *vain*



itä- tai länsituulta riistämme niiltä niiden *välin* tai ”tiheyden”, kuten Deleuze sanoo. Länsituuli puhaltaa aivan yhtä todellisesti kuin itätuuli. Loogiset oppositiot itse asiassa kieltävät erot, kun reaaliset oppositiot sitä vastoin myöntävät ne.

Itä- ja länsituulen välistä suhdetta voidaan lähestyä deleuzelaisittain aktuaalisen ja virtuaalisen suhteena: itätuulen aktualisoitussa länsituuli jää virtuaaliseksi, länsituulen aktualisoituessa itätuuli jää virtuaaliseksi. Tässä on tosin huomattava, että on olemassa myös muita reaalisia tuulensuuntia, joiden vaikutuksesta virtuaalinen aktualisoituu joka kerta eriytyviä linjoja pitkin. Ensinnäkin virtuaalista ei pidä sekoittaa potentiaalisuuteen. Potentiaalinen on nimittäin vastakkainen suhteessa reaaliseen: todellistunut potentiaalisuus ei ole aktuaalisuutta vaan toteutuneisuutta. Virtuaalinen ei sitä vastoin ole vastakkainen reaaliseen nähden vaan kantaa mukanaan koko reaalisuuttaan. Kyse ei siten ole toteutumisesta vaan siitä, mitä Deleuze kutsui differensiaatioksi (*differenciation*): luonoltaan eroavia linjoja pitkin etenevästä aktualisoitumisesta.³⁸

Kantin pyrkimyksenä ei negatiivisten suureiden reflektiollaan ole selittää niinkään fyy-

sisiä voimia ja kausaalisuhteita kuin mielen toimintaamme – näin Kant tarjosi oman vaihtoehdonsa David Humen *Treatise of Human Nature* -teoksessaan (1739) esittämälle mallille. Kantin mukaan todiste tällaisten voimien olemassaolosta on niiden meissä synnyttämä tunne – olemme ”sisäisen aistimme” affektoimia. Meidän on toisinaan ponnistettava mieleemme äärimmilleen (voimme tuntea sen myös fyysisellä tasolla lihastemme jännittymisenä) pyyhkiäksemme mielestämme yhden, sillä hetkellä tuskalliseksi kokemamme mielteen vaihtaaksemme sen toiseen, mielentilaamme tyynnyttävään mielteeseen. Se, mikä tällä tavoin pyyhkiytyy pois mielestämme, ei ole mielteen epämieluisaksi kokemamme sisältö vaan se fyysinen vaikutus, jonka se on aiheuttanut omassa mielentilassamme kyseisellä hetkellä. Se, että kykenemme pyyhkimään mielestämme epämieluisan mielteen ja vaihtamaan sen toiseen – vaikkakin suurella mielenponnistuksella – todistaa toisaalta omasta transsendentaalisesta vapaudestamme, josta Kant käytti termiä *Willkür*.³⁹

Mutta yhtä lailla kuin reaaliset oppositiot problematisoivat länsi- ja itätuulen suhdetta, ne problematisoivat myös laskevia ja nou-

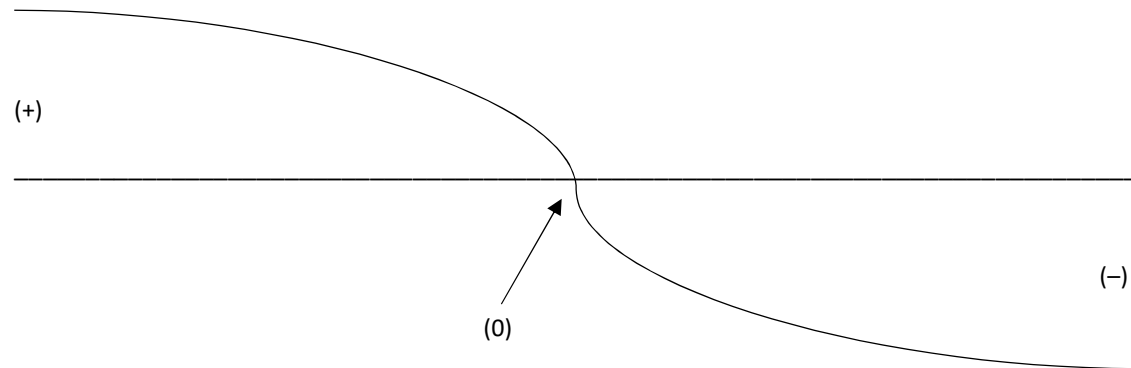
sevia ilmavirtauksia. Esimerkiksi ilmassa liitävän kyyhkyn näkökulmasta kohoavat ilmavirtaukset, joiden ansiosta se saa ilmaa siipiensä alle, ovat aivan yhtä todellisia kuin länsituuli Brasiliaan purjehtivalle laivalle: ne ovat positiivisia, koska ne edesauttavat sen taivalta. Kant kirjoittaa, ettei laskeva liike kuitenkaan eroa kohoavasta liikkeestä siten kuin ei-A eroaa A:sta. Olisikin kyettävä ajattelemaan niin, että alaspäin suuntautuva liike on itsessään aivan yhtä positiivinen kuin kohoava – vasta kun ne rinnastetaan toisiinsa toinen saa positiivisen, toinen negatiivisen arvon. Tämän vuoksi Kant muistuttaakin, että voisimme kutsua laskevaa liikettä yhtä hyvin negatiiviseksi kohoamiseksi, aivan kuten voisimme kutsua kohoavaa liikettä negatiiviseksi lankeamiseksi alaspäin. Didi-Huberman on huomannut, kuinka ilmassa leijuva hienojakoinen pöly problematisoi keveydellään ylhäällä ja alhaalla olevan: pöydälle laskeutunut pöly on pienenkin ilmavirran siihen sattuessa kohta kohonnut ilmaan – näin se antaa meidän nähdä aineen kaikkein olennaisimmat liikkeet.⁴⁰ Pölyä voi siten pitää figurina, joka antaa meidän ajatella negatiivista suuretta ja intensiteettejä. Didi-Hubermanin *Génie du non-lieu* -essee



(2001) on kirjoitettu nokea ja pölyä installaatioissaan käyttävän Claudio Parmiggianin innoittamana.⁴¹ Kyse on intensiteettien dramaturgiasta, jonka käynnistäjä, dramaturgi, ei seuraa esitystä etäältä vaan on tempautunut siihen mukaan. Toisaalla Didi-Huberman kertoo, kuinka Salpêtrièren hysteerikkojen kohtausten aikana heidän tiedostamattomastaan purkautui väkivaltaisesti esiin jostain järjelle käsittämätöntä. Hän vertaa tätä Goethen *Laokoon*-luentaan, jossa tämä kertoo kuinka hän ei veistoksen äärellä kyennyt muodostamaan selvää kuvaa siitä, mitä on tapahtumassa – hänen oli vain osallistuttava sen tapahtumiseen, tahtoipa hän sitä tai ei.⁴²

Näkyväisyyksien ja materiaalisuuksien väleistä

Edellä kerrottuun tukeutuen tarjoan ajateltavaksi kaaviokuvan, jossa pyrin yhdistämään Deleuzen hahmotteleman allegorisen rakennuksen ja Henri Bergsonin alkuaan *Matière et mémoire* -teoksessaan (1908) esittelemän kartiometaforan havainnollistaman teorian kestosta, havaitsemisesta ja muistista, joita Deleuze sitten tarkasteli *Le bergsonisme* -teoksessaan (1968). Kaaviossani funktion kuvaajan



Kuva 2. Kaavio.

ääripäissä ovat laadultaan vastakkaiset – tai kuten Bergson niitä kutsui: ”luontoa” koskevat – erot.⁴³ Kyseessä on loogisten oppositioiden taso. Lähestyttäessä funktion kuvaajan käännepistettä (0), jossa sen etumerkki muuttuu positiivisesta negatiiviseksi tai negatiivisesta positiiviseksi kahteen toisistaan erilliseen, laadullisesti vastakkaiseen suuntaan, reaalisuus eli oliomaisuus asteittain vähenee ja intensiteetti sitä mukaa kasvaa – Bergson kutsui tätä tiivistymiseksi (*contraction*)⁴⁴, Deleuze implikoitumiseksi. Kyseessä on siirtymä laadullisista, luontoa koskevista eroista aste-eroihin – tätä voi luonnehtia myös

siirtymäksi molaariselta molekulaariselle tasolle⁴⁵ tai yhtä hyvin siirtymäksi loogisista oppositioista reaalisiin oppositioihin.

Sama pätee myös toisin päin: intensiteetin asteittaisen ”lientymisen”, *détente* (jälleen Bergsonin ilmaus)⁴⁶, myötä reaalisuus ja oliomaisuus asteittain kasvaa. Lähellä funktion kuvaajan käännepistettä, liki puhdasta intuitiota (0), olemme äärimmäisten, tuskin havaittavien, molekulaaristen tai differentiaalisten erojen, eriytymisen (*differentiation*) alueella, jossa reaalisuus ja negatio eksistivät samanaikaisesti samanarvoisina ja toisiaan määrittävinä. Siirryttyämme tälle alueelle, jota Deleuze kutsuu intensiteet-



tien *spatiumiksi*, olemme astuneet reaalisten oppositioiden, kantilaisittain ilmaistuna ”negatiivisten suureiden” alueelle, jossa singulaarisuuksien välinen suhde ei ole enää kontraarinen kuten funktion kuvaajan ääripäissä vaan kyse on nyt toisiinsa nähden differentiaalisessa tai geneologisessa suhteessa olevien $dx:n$ $dy:n$ ”kontra-aktualisoinnista” (*contre-effectuation*),⁴⁷ siten kuin dx on äärettömän pieni suhteessa x :ään ja dy vastavuoroisesti äärettömän pieni suhteessa y :hyn. $Dx:n$ ollessa ei-mitään suhteessa x :ään, se muodostaa $x:n$ raja-arvon. Tästä on kyse reaalisen ja negaation välisessä suhteessa.⁴⁸

Siirryttyämme tähän väliin – tälle vain tuskin havaittavien erojen alueelle – olemme astuneet erityisen herkkätuntoisuuden ulottuvuuteen, jota Maldiney kutsui *paattiseksi*.⁴⁹ Tämän kaikkein suurimpien aisti-intensiteettien vyöhykkeen ytimessä on kuitenkin tunnottomuuden, *apathian*, piste (0).⁵⁰ Tässä ulottuvuudessa syntyvät edellä mainitut pienet perseptiot, jotka ovat tietoisten havaintojen geneettisiä elementtejä. Olemme siirtyneet monadien syvyyteen, sielujemme laskoksiin, siihen ikkunattomaan hämärään huoneeseen, jonka Deleuze sijoitti barokkipalatsinsa yläkertaan – siihen suljettuun

musiikkisalonkiin, jossa palatsin alakerrassa vietetyt aistijuhlat muodostavat vain heikkoja soinnillisia värähtelyjä.⁵¹ Näiden eriytymisen ja eroamisen tasojen, aineen ja sielun laskosten (joita Deleuze vertaa mustaan ja valkoiseen marmorin suonineen), molekulaarisuuksien ja molaarisuuksien välillä tapahtuu kuitenkin välitystä, kommunikaatiota. Vaikka molemmat ovatkin laskostuneet omalla erityisellä tavallaan, ne ovat vuorovaikutuksessa – aivan kuten mieli ei ole milloinkaan irrallaan ruumiista ja toisin päin. On huomattava, että Deleuzen palatsihahmotelman palatsin alakertaa vastaa omassa kaaviossani alue, joka sijoittuu funktion kuvaajan intensiteetiltään kaikkein lientyneimpien ääripäiden ympärille, ja palatsin ylempää kerrosta, sielun laskosten pimeää huonetta vastaa puolestaan kaikkein tiivistynein ja implikoitunein ja siten intensiteetiltään kaikkein jännittynein alue (reaalisuuden ja negaation vastavuoroisen jännite) indifferenssin pisteen (0) ympärillä.

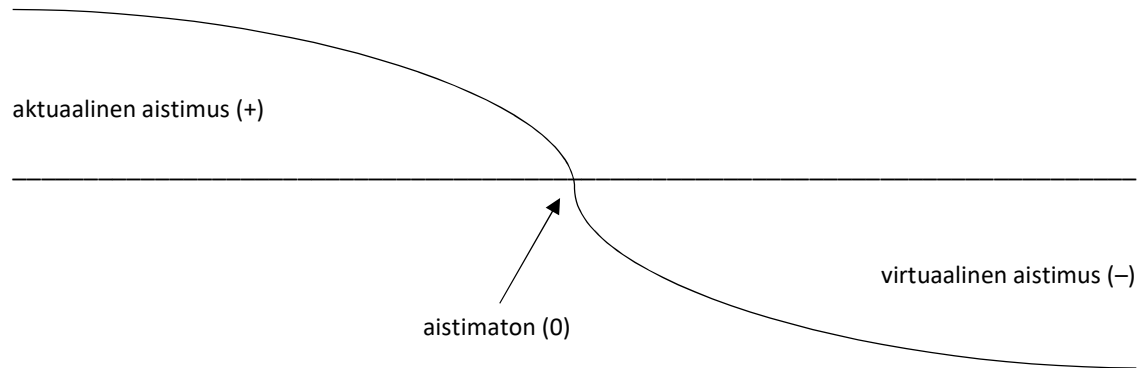
Verratkaamme tätä siihen, mitä tapahtuu, kun siirrymme kokemastamme tuskasta mielihyvän tunteeseen. Emme voi mieltää asteittaista muutosta loogisten oppositioiden pohjalta. Deleuze painottaa sitä, ettei mielemme

siirry välittömästi kokemastamme tuskasta mielihyvään vaan että näiden mielentilojen välissä sielumme syvyydessä on lukemattomia, suurelta osin tiedostamattomia pieniä perseptioita, geneettisiä singulaarisuuksia, jotka synnyttävät tiedostamiemme mielentilojen muutokset.⁵² Olisiko niin, että tuska olisi jännittynyt äärimmilleen, kun se on lähellä muuttumistaan vähitellen mielihyväksi, ja yhtä lailla mielihyvän intensiteetti huipusaan juuri silloin, kun se suhteutuu kokemaamme tuskaan? Mielentilamme määrittävät toisensa. Mielihyvä ei tietenkään milloinkaan sekoitu tuskaan, vaan niiden välillä säilyy eriluontoisuus. Ja olisiko myös niin, että tiedostamamme, differensioituneet ja eksplikoituneet mielentilamme ovat intensiteetiltään jo heikentyneitä? Mielihyvä ja tuska eivät siten ole laadullisesti vastakkaisia, vaan niiden välillä on vain määrällinen aste-ero. Didi-Huberman on viitanut tähän toisiinsa nähden eriluontoisten modusten jännitteisyyteen luonnehtimalla hysteerikon kohtauksensa aikana tuottamia eleitä ja liikkeitä kontra-aktualisoitumiseksi – dramaturgiaksi, joka ei muodostu potilaan tietoisesti alkuun saattamista akteista vaan hänen läpikäymästään tapahtumasta, jossa





Kuva 3. Hysteriakohtauksiin liitettyjä kouristuksenomaisia liikkeitä kuvaava piirros P. Richerin 1881 julkaistusta teoksesta *Études cliniques sur la grande hystérie ou hystéro-épilepsie*. Lähde: Georges Didi-Huberman, *L'Image survivante. Histoire de l'art et temps des fantômes selon Aby Warburg* (Paris: Les Éditions de Minuit, 2002), s. 295.



Kuva 4. Kaavio.

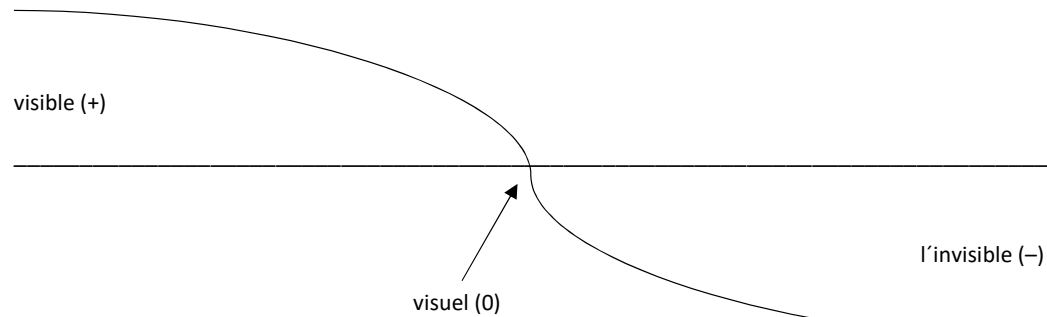
implikoituneesta oireesta eriytyy diakriittinen merkki.⁵³

Eriluontoisuutta voi lähestyä yhtä hyvin toisesta suunnasta lähtien Kantin *Prolegomenassaan* (1783) käsittelemän vasemman ja oikean käden välisen yhteensattumattomuuden problematiikan pohjalta, joka johti Edmund Husserlin kehittämään teoriaansa kaksoisaistimuksesta, josta puolestaan muodostui Merleau-Pontyn myöhäistuotannon yksi pääteemoista.⁵⁴ Tästä käsiemme välistä muodostuu kätsyyden ”tunnun” (*Gefühl*) intensio, josta representatiiviset, ekstensiiviset erot vasta eksplikoituvat.⁵⁵ Erwin

Strausin aistimista (*Empfinden*) koskevassa teoriassa tunnun intensio edustaa paattista, eskplikoituneiden erojen alue puolestaan gnostista, tiedollista momenttia.⁵⁶ Sami Santanen löytää ”käännepisteen” (tässä yhteydessä hän viittaa Husserlin *Umschlagspunktin*) hansikkaiden sormien päistä, josta ne on käännettävissä nurin. Kysymys on hansikkaiden oikean ja nurjan puolen keskinäisestä kääntyvyydestä (*réversibilité*), jossa ulkopuolesta tulee sisäpuoli ja sisäpuolesta ulkopuoli. Hansikkaisen sormen päässä aktualisoituva sisäinen ero – jossa on epäilemättä kyse intensiivisestä ulottuvuudesta



– horjuttaa järkemme varassa muodostamiamme eroja. Tarkasti ottaen käännepiiste ei edes ole piste vaan (deleuzelaisittain ilmaistuna) laskos: hämärien aistimusten muodostama pienten perseptioiden implikoituma. Didi-Hubermanille kosketuksessa on suorastaan jotain anarkistista: siinä aineellistuva yhtäaikainen kosketus ja ero johtaa siihen, että optinen ja taktiilinen sekoittuvat häiriten järkeä, joka oman selkeytensä vuoksi pyrkii spontaanisti erottelemaan ja purkamaan toisiinsa nähden ristiriitaisiksi mieltämänsä asiat.⁵⁷ Mutta, kuten Santanen toteaa: ”[...] koskettavan ja kosketetun kytkös sijoittuu paradoksaalisesti [juuri tähän] koskemattomaan.”⁵⁸ Tämä väli, erkauma (*l’ecart*) tai käännepiiste muodostaa hänen mukaansa negatiivisena elementtinä kääntyvyyden ”näkyttömän akselin”.⁵⁹ Aisteihimme kohdistuvan vaikutuksen aste – paattisuus, jonka tunnemme esimerkiksi jännittäessämme aistimme äärimmilleen pyrkiessämme näkemään jonkin vain vaivoin havaittavan – on kaikkein suurimmillaan tämän käännepiirteen välittömässä läheisyydessä.⁶⁰ Tässä yhteydessä on viitattava myös siihen, kuinka Merleau-Ponty luonnehti kartesiolaista dualismia (Maurice Blondelia



Kuva 5. Kaavio.

lainaten) ”ontologiseksi diplopiaksi” (*diplopie ontologique*). Omassa myöhäisajattelussaan Merleau-Ponty etsi sitä moniselitteistä ja tarkasti paikantumatonta eroa, joka on vasemman ja oikean silmämme maailmasta tuottaman havaintomateriaalin välillä ja joka ei syntetisoidu yhdeksi näöksi vaan jää perimmältään ratkeamattomaksi.⁶¹ Näkeminen tapahtuu tässä *välissä* ja tänä välinä.

Tänä välinä tapahtuu myös se, mihin Didi-Huberman viittaa termillään *visuel*. Väli on nähtävä deleuzelaisittain sinä käännepiirteenä, jossa funktion kuvaajan etumerkki vaihtuu negatiivisesta positiiviseen tai toisin

päin. Tätä epäpysyvää väliä havainnollistamaan Deleuze käyttää Stéphane Mallarmétta lainaamaansa figuuria viuhkasta (*l'éventail*), jonka avatessa näkymän maailmaan on kuin katsoisimme sitä ohuen harson lävitse.⁶² Kysymyksessä on intuitio, jota Henri Bergson luonnehti näkemiseksi ikään kuin juuri sammumaisillaan olevan lampun valossa.⁶³ Vain intuition valossa voimme erottaa ne tuskin havaittavat kiiltomadot, joista Didi-Huberman kirjoittaa *Survivance des lucioles* -teoksessaan (2009). Kiiltomatojen emittoima tuskin havaittava valontuike eroaa valvontakameroiden ja valonheittimien tuot-



tamasta täydellisestä näkyvyydestä, valosta (*luce*) – jossa kaikki on vain joko häikäisevän kirkasta (kun ne on kytketty päälle) tai sysipimeää (kun ne on sammutettu) ilman välimuotoja. Tätä molaarisuutta tuhansien kiiltomatojen (*lucioles*) tuottama katkonaisesti välkähtelevä bioluminisenssi, joka on kaiken aikaa liikkeessä, asettuu oman molekulaarisen resistanssinsa voimalla vastustamaan. Kyse ei ole niinkään siitä, huomauttaa Didi-Huberman, minkä kiiltomadot tekevät valollaan nähtäväksi kuin siitä, mikä tulee niiden myötä nähdyksi valona.⁶⁴ Kiiltomatoja voidaan pitää Deleuzen virtuaalista Ideaa differentiaalisuuksien hohteena (*lueurs différentielles*)⁶⁵ animoivina nietzscheläisvaiikutteisina eläinfiguureina. Tällä figuurilla Didi-Huberman haluaa kiinnittää huomion erillisten aistilaatujen geneologiaan ja siihen, mitä Deleuze kutsui mielenkykyjemme eripuraiseksi sopusoinnuksi.⁶⁶ Aivan kuten *dx* ei ole mitään suhteessa *x*:ään, sen paremmin kuin *dy* suhteessa *y*:hyn, yksittäisen kiiltomatonkin emittoiva tuike on niin heikkoa, ettei se ylitä näkökynnystämme. Vasta, kun kiiltomato liittyy yhteen lajitovereidensa muodostaen niiden kanssa oman ”näkömättömän yhteisönsä” ja lyotardilaisittain ilmaistuna ”halu-

taloutensa” (*économie libidinale*), muodostuu silmin nähtävä valo.⁶⁷ Valo on kuitenkin vieläkin niin heikkoa, että kyetäksemme havaitsemaan tämän kontra-aktualisoinnin, meidän on herkistettävä itsemme äärimmäisen pienille eroille, jotka erillisten aistilaatujen tuottama yli- (*sous-*) tai alivalotuminen (*sur-exposition*) tahtoo peittää näkyvistä.⁶⁸

Kiiltomadot muodostavat lukumääräänsä palautumattoman virtuaalisen moneuden.⁶⁹ Kiiltomatojen figuuri vaikuttaa Didi-Hubermanilla viittaavan myös merkin (*sign*) ja signaalin (*signal*) väliseen suhteeseen Deleuzen tarkoittamassa merkityksessä: signaali on toisiinsa nähden epäsymmetrisistä järjestyksistä koostuva muodostelma – merkki on näiden epäsuhtaisuuksien välillä (*l'intervalle*) tapahtuva äkillinen ja ennakoimaton leimahdus.⁷⁰ Leimahdus on figuuri sille, mitä Henri Bergson kutsui välitömäksi intuitioksi, jonka Deleuze näki olevan olemukseltaan problematisoivaa, eroja tuottavaa ja ajallistavaa. Olennaista on myös muistaa, kuinka Walter Benjamin luonnehti *Passagenwerk*kissään dialektiikan äkillisesti pysäyttävää tunnistettavuuden nyt-hetkeä, *Jetzt der Erkennbarkeit*, leimahdukseksi.⁷¹

Mutta yhtä lailla kuin kiiltomadoilla on *Survivance des lucioles*issa poeettinen tehtävä, ne viittaavat Didi-Hubermanin omakohtaiseen muistoon kiiltomatojen kohtaamisesta öisellä Pincio-kukkulalla Roomassa. Pallattuaan vuosikymmeniä myöhemmin samaiselle paikalle hänen oli todettava, ettei niitä enää ollut.⁷² Kuin todisteena muistojen pysyvyydestä Didi-Huberman kuitenkin koki kiiltomatojen luovan yhä edelleen valoaan aivan yhtä todellisina kuin vuosia sitten – ne leimahtivat menneisyyden kohdatessa nykyhetken. Mutta kiiltomadot figuroivat Didi-Hubermanilla myös kuvaa ylipäänsä: kuva on olemukseltaan katkonainen ja hauras – ”kuvakiiltomato” (*l'image-luciole*) – se näyttäytyy vain kohta kadotakseen näkyvistä, palaten kuitenkin aina uudestaan. *Survivance* on kuvakiiltomatojen ikuista paluuta.⁷³

Kiiltomadot toteuttavat omassa olemisessaan sitä, mihin Didi-Huberman on viitannut termillään *visuel*. *Visuel* on tavattu kääntää englanninkielisissä teksteissä termillä *visual*, jolloin on kadotettu termin nimeämisvoima. Didi-Huberman nimittäin käyttää *visuelia* useimmiten teknisenä terminä, jolle ei tee oikeutta sen paremmin sen kääntäminen ”visuaalisuudeksi”. Didi-Huberman selittää *visuelia*



Derridan rikkomatonta läsnäoloa horjuttavan *la différancen* epäkäsitteen kautta. Sen valossa nähtynä *visuel* on kvasitranssendentaali, joka asettaa häilymään näkyvän (*visible*) ja näkymättömän (*l'invisible*) väliille asetetun ”väärän” (*faux*) – siis loogisen, vain ajateltavan, ei koskaan kohdattavan – opposition. Didi-Huberman näkee *différancessa* yhteyden Walter Benjaminin käsitteeseen *aura*, jota *différance*n tavoin ei voi mitenkään saattaa läsnäolevaksi: se vetäytyy ulottuviltamme. Mutta *visuelia* voi lähestyä yhtä lailla ottaen lähtökohdaksi Merleau-Pontyn, joka puhui myöhäistuotannossaan ”näkyväisyydestä” käyttäen siitä myös termiä *la chair*, ”liha”. Se näkyväisyys, johon Didi-Huberman *visuelilla* viittaa, ei ole yksinomaan näkyvää, *visible*, vaan yhtä lailla sitä, mikä ei näyttäyty, *invisible*. *Visuel* tapahtuu niiden välissä. *Visuel* on aina tapahtumallista, lientymättömän jännitteistä ja määrittymätöntä: problemaattista.⁷⁴

Emmanuel Alloa on painottanut Merleau-Pontyn näkyväisyyttä koskevan ajattelun yhteyttä siihen, mitä Aristoteles kutsui ”läpinäkyväksi” (*to diafanēs*) – siitä välistä (*metaksy*), joka itsessään on näkymätön ja koskettamaton *apathēia* mutta jota ilman

emme kykene sen paremmin näkemään kuin koskettamaan.⁷⁵ Merleau-Ponty pyrki palauttamaan tälle tietoisten havaintojen väliin jäävälle aistiselle sille kuuluvan tiheyden ja intensiteetin.⁷⁶ Hän luonnehti edellä mainittua ”lihaa” ”poimuksi” ja ”näkyvän keskelle sijoittuvaksi onteloksi”⁷⁷ puhuen lihan ja maailman yhteenkuuluvuudesta. Hän painotti sitä, ettei näkyväisyys (*visibilité*) muodostu toisistaan erillisistä aistilaaduista vaan että kysymys on intensiteeteistä – siis siitä väliin jäävästä, mikä kirjan keskiaukeaman tavoin avautuu, deleuzelaisittain ilmaistuna differensioituu, vastakkaisiksi lehdiiksi, toisistaan erillisiksi kvaliteeteiksi. Tämä näkymän avautuminen – johon Maldiney viittasi ilmaisulla *l'ouverture*, Heidegger termillä *Anblick*⁷⁸ – tapahtuu lihan kautta: tässä *välissä* ruumiini kaksipuolinen lehti, yhtaikaisesti havaitseva ja havaittu, kohtaa näkyvän maailman kaksipuolisen lehden: näkyvän ja näkymättömän: *näkyväisyyden*. Näiden välilehtien väliin aukeava näkymä, joka on jatkuvassa liikkeessä, muodostaa näkyväisyyden – sen ”saman luonnon”, jonka Aristoteles näki olevan ”välillä pimeys ja välillä valo.”⁷⁹ Tämä on se ekstensioita edeltävä intensiteetti, josta Didi-Huberman käyttää nimitystä *visuel* ja

jota voitaisiin luonnehtia myös ”välin” tapahtumiseksi.

Mutta Didi-Huberman vaikuttaa esittävän, ettei ole syytä pysyttäytyä materiaalisen ja immateriaaliseen väliille pystytetyssä väärässä vastakkaisuudessa vaan olisi tarkasteltava sitä *ontologista eroa*, mikä vallitsee materian (aktualisoituneen materian) ja immateriaalisen (virtuaalisen materian) ja materiaalisuuden itsensä välillä. Edellä esittämäni viitaten väitän, että materiaalisuus, joka on olemukseltaan tapahtumallista, on kohdattavissa erityisesti niissä taideteoksissa, joissa materia (toisin sanoen reaalisuus) on pelkistynyt äärimmäisen lähelle negatiotaan – teoksissa, jotka operoivat tuskin havaittavien negatiivisten suureiden alueella ja joissa tapahtuu siirtymä havaittavista aistilaaduista aistimisen *itsensä* materiaalisuuteen. Didi-Huberman näkee materiaalisuuden luonteeltaan yhtä lailla problemaattisena, yhtä lailla loogisiin oppositioihin palautumattomana kuin näkyväisyyden – molemmissa on kyse siitä, mitä Deleuze kutsui ”kontra-aktualisoitumiseksi”. Siitä on kyse myös British Museumin Vähän-Aasian Ksanthokselta peräisin olevissa nereidi-veistoksissa, jotka ovat muodoltaan kuin kivettyntä tuulta. Didi-Hu-



berman esittää nereidin (jonka hän tulkitsee olevan tuulen henkilöitymä, *aura*) olevan kohdattavissa vain, jos kyetään ajattelemaan yhtäaikaisesti kiveä ja tuulta:

Aura, joka tanssii veistettynä marmoriin: ilman ja kiven ele. Miksi hän tanssii tuulessa, hän joka on itse vain tuulenhenkäys? Antaakseen muodon sille, mikä liikkuu ja häviää. Miksi hänet on veistetty marmoriin? Antamaan muoto sille, mikä kivettyy ja pysyy. Miksi nämä kaksi yhdistyvät samassa kuvassa? Kyetäksemme yhtäaikaisesti kuvittelemaan ja palauttamaan mielimme muiston kuolemasta.⁸⁰

Kyse on siitä, että Didi-Hubermanin mukaan meidän olisi kyettävä bergsonilaisittain intuitiivisesti elämään yhtäältä aineellisen ja aineettoman, toisaalta elämän ja kuoleman muodostamaa epäpysyvää väliä: elämään laskosta. Tässä sielun ja ruumiin keskinäisessä laskostumisessa on kyseessä sanan lihaksi tulemiseen verrattava paradoksi, joka ei ole representoitavissa – mikä ei kuitenkaan tarkoita sitä, että se olisi täysin esittämättömtä. Paradoksi nimittäin on kohdattavissa (benjaminilaisittain ilmaistuna) montaasiperiaatteelle rakentuvan ”ei-aistimellisen samankaltaisuuden” (*unsinnliche Ähnlichkeit*) keinoin.⁸¹ Didi-Huberman katsoo, että Fra Angelicon *Marian ilmestys* -teoksissa merkitsevän välin funktiota palvelee pylväs, jon-



Kuvat 6-7. Kaksi nereidiä kuvaavaa veistosta Ksanthokselta peräisin olevasta nereidimomentista, n. 390-380 eaa. British Museum, 1848, 1020.83 (vas.) ja 1848.1020.75 (oik.). Lähde: © The Trustees of the British Museum. Shared under a Creative Commons Attribution-NonCommercial-ShareAlike 4.0 International (CC BY-NC-SA 4.0) licence.

ka taiteilija on säännönmukaisesti sijoittanut arkkienkeli Gabrielin ja Neitsyt Marian väliin ja joka erottaa heterogeeniset todellisuudet toisistaan. Pylväällä on kutakuinkin sama funktio kuin minkä *le pan* saa Didi-Hubermanin *Le Peinture incarnée* -teoksessa: kyseessä on ruumiillistumisen ja transsubstantiaation ei-paikka (*non-lieu*), käännepiste.⁸² Inkarnaatio on yhtä lailla *visuelin* tapahtumista, lihan avautumista näkyväisyytenä.⁸³

Aineen olemuksellisista tiloista

Aistiminen, viittaammepa siihen sitten termeillä *aisthēsis*, *sentir* tai *Empfinden*, on olennaisesti epäpysyvää. Didi-Huberman on viitannut usein Erwin Strausiin ja Henri Maldineyhyn.⁸⁴ Ensiksi mainittu käytti aistimista substantivoitua verbimuotoa *Empfinden*, Maldiney seurasi hänen esimerkkiään termillään *sentir* – molemmat viittaavat tapahtumaan, jossa, kuten Kant sanoo, olemme tietoisia vain omasta affektoitumisestamme.⁸⁵ Tämä on merkki siitä, että olemme intensiivisten suureiden liikuttamia. Didi-Huberman kirjoittaa esseessään ”Kaiken virtaus” (*Le flux de toute chose*, 2004) Étienne-Jules Mareyn 1886 lentävän lokin pohjalta valmistamasta kronofotografisesta kuvasta. Didi-Hubermanin mukaan tämän kuvan jälkeensä jättämä muodoste (*la traîne*) rakentuu siitä kompleksisesta suhteesta, joka lokin siivellä on ajankulkuun ja lokkia ympäröivään ilmaan. Tätä voidaan verrata siihen, kuinka eräissä muissa Mareyn kuvissa savukiehkurat muodostuvat fyysisen vastuksen ja ilman välisestä suhteesta. Didi-Huberman katsoo, että lokin omalla olemisellaan muodostama näkymä (*l'image-sillage*) näyttäytyy dialektisuutena, jossa lokki ikään kuin eroaa itsestään – kyseessä on lokin olemuksellinen modaliteetti, inherenssi, jossa se ilmaisee olemistaan itselleen luonteenominaisilla liikkeillä. Didi-Huberman esittää, että tätä lokin olemiseen sisältyvää luontaista eroa voidaan verrata siihen, kuinka yksittäinen aalto nousee merestä irrottautumatta kuitenkaan laajemmasta vesimassasta. Niin lokissa kuin aallossakin ilmenee eriytynyt, jännitteinen muoto, joka konfliktuaalisuudestaan huolimatta ei irtoa luontaisesta ympäristöstään. Didi-Huberman päätyy toteamaan, ettei Marey näytä ottamissaan valokuvissa mitään sellaista, jonka pysyvän muodon hän olisi kyennyt vangitsemaan valokuviinsa. Marey sitä vastoin näyttää yhdessä ja samassa kuvassa liikkuvan ruumiin ja sen

fluidin ympäristön, jossa tämä liike tapahtuu – niiden *välin*.

Ludwig Binswangerin, Strausin ja Maldineyn tavoin Didi-Hubermania kiehtoo tanssi, joka koostuu tanssivan vartalon muodostamista liikkeistä ja eleistä mutta yhtä lailla siitä kehoa ympäröivästä tilasta, joka tanssii kehon ohella, ulotteisuudesta siltä osin kuin tanssijan liikkeet ja eleet ovat sitä perustavanlaatuisesti muunnelleet. Tässä draperioilla on liikkuvina sivuaiheina (Warburgin *bewegtes Beiwerk*) keskeinen rooli. Ilmaus on lainattu Didi-Hubermanin keskeisimmältä viitaukskohteelta Aby Warburgilta, jolle tuuli, *brise imaginaire*, ei merkinnyt toissijaista sivuaihetta (jota Kant kutsui *parergoniksi* – siten kuin sen mielsi Winckelmann, kuten Didi-Huberman toteaa), vaan siitä muodostui suorastaan kuvan ulkoinen syy (*die äußere Veranlassung der Bilder*).⁸⁶ Lopulta on rytmi, toisin sanoen aika, joka tanssii tanssijan ja hänen kehoaan ympäröivän, hänen haltuunsa ottaman ajan ja tilan kanssa. Binswanger esitti, että olisi erotettava toisistaan tasalaatuinen, euklidinen tila (joka on mykkä, aineeton ja soinniton) ja se tila, jossa liikumme, esimerkiksi tehdes-

sämme tanssiliikkeitä: laskeva ja kohoava liike eivät ole enää abstrakteja, vaan ne saavat



merkityksensä, painonsa ja keveytensä suhteessa kehoon.⁸⁷ Didi-Huberman kiinnittää huomionsa Étienne-Jules Mareyn kronofotografeihinsa ikuistamiin Loie Fullerin (1862–1928) Pariisin *Foliés Bergèressa* esittämiin *Lilja-* ja *Serpentiinitansseihin* (*La Danse du lys; La Danse serpentine*). Jacques Rancière esittää Fullerin rikkoneen tanssin serpentiinimuodolla niin orgaanisen kuin luonnollisenkin kauneushanteen. Mutta mikä vielä olennaisempaa, Fullerin tanssiesitykset loivat Rancièren mukaan täysin uuden suhteen tanssijan liikkumattoman kehon ja sitä ympäröivän tilan välille.⁸⁸ Didi-Huberman toteaa Mareyn soveltaman metodin tuoneen ”asymptoottisesti näkyvien kappaleiden tiheyden lähemmäksi sitä diafäärisen väliaineen tiheyttä [*densité*], joka ei ole valokuvattavissa mutta jonka avulla kappaleet omaksuvat jokaisen ilmapinnan, jokaisen pyörrepisteen, jokaisen turbulenssin.”⁸⁹ Tätä väliä, joka ei ole enää tyhjä (*vide*), rakenteellinen *entre* vaan tihentyvä, ruumiillisesti kohdattu väli, *antre* (tuntemus ”välistä”),⁹⁰ olisi ajateltava positiivisen kautta. Koska, Deleuzen sanoin: “[...] differensiaatio ei ole milloinkaan negaatiota vaan olennaisesti positiivista ja alkuperäisesti luovaa.”⁹¹ Jos näin ei tehdä, siltä riistetään

(kuten Deleuze varoittaa) sille ominainen ”tiheys” (*l'épaisseur*).⁹²

DidiHubermanilaisittain kaikki ilmeneminen on olemukseltaan kontra-aktualisoitumista.⁹³ Tämä perustuu hänen näkemykseensä, että kaikilla tilassa sijaitsevilla kappaleilla on problemaattinen suhde niitä ympäröivään tilaan. Ei ole yllättävää, että hän kokee Tony Smithin mustaksi maalattujen teräskuutioiden (*The Black Box*, 1961; *Die*, 1962) olevan jatkuvassa liikkeessä – tässä yhteydessä ei voi olla viittaamatta kirjoittajan toisaalla esittämään huomioon quattrocenon *ninfasta* ja *aeresta*, ilmasta, muodon intensifikaatiiona.⁹⁴ Edellytyksenä dynamiikan kokemiselle Didi-Huberman pitää sitä, että kykenemme ajattelemaan samanaikaisesti aktualisointunutta muotoa (*forma*) ja muotoutumisen prosessia (*formation*)⁹⁵ – deleuzelaisittain *differensiaatiota*. Vaatimuksena on siis kyettä ajattelemaan valon ja aineen laskoksia, sitä sisäistä mikrofyyssisen materian ja makrofyyssisen energian välistä energiansiirtoa, sitä ”sisäistä värähtelyä” (*résonance interne*), jossa aine on yksilöitymisensä hetkelä⁹⁶ – on kyettävä ajattelemaan esimerkiksi niitä valutyön kautta syntyviä muotoja, joita kuvanveistäjä (joka ei kykene asettumaan,

simondonilaisittain ilmaistuna, muotin ja valoksen väliseen metastabiiliin tilaan) ei milloinkaan ole voinut etukäteen tarkasti määrittellä; on kyettävä näkemään, että taiteilijan työprosessi jää aina olemukseltaan avoimeksi, epävakaaaksi ja problemaattiseksi, skematisoivaksi.⁹⁷ Vaatimuksena on nähdä, että jotakin on *tekeillä* näissä vain näennäisen liikkumattomissa yönmustissa kuutioissa. Yhtä lailla kohdatessaan Alberto Giacomettin *Le Cube* -veistoksen (1934) Didi-Hubermanista vaikuttaa siltä kuin jokin olisi jo sysännyt tämän oikukkaan epäsäännöllisen polyedrin liikkeeseen. Didi-Hubermania eivät kiinnosta niinkään veistoksen kaksitoista näkyvää sivua kuin kolmastoista – maata vasten jäävä sivu, jota ei voi nähdä mutta jonka varassa tämä ”olio” seisoo meitä vastassa – tämä vastassa pysyvyys on edellytys minkä tahansa olevan vastaanottamiseen.⁹⁸ Oleillessamme äärellisinä näiden esitysten äärellä – asettuessamme esimerkiksi Smithin *Wall*-teoksen (1964) eteen – olemme samalla ajan äärellä, *devant le temps*. *Wall* ei näytä mitään olevaa vaan avaa näkymän siihen *väliin*, joka ei ole tyhjä. Asetuttuamme sen eteen meillä ei ole enää kykyä erottaa sitä, mitä näemme (*ce que nous voyons*) siitä, mikä katsoo meitä





Kuva 8. Tony Smith, *Wall*, 1964. Maalattu teräs. Näkymä installaatiosta *Wall and The Keys to. Given!*, 2011. William Griffin Gallery, Bergamont Station, Santa Monica, Kalifornia. Lähde: Tony Smith, CC BY-SA 3.0, <https://creativecommons.org/licenses/by-sa/3.0>, via Wikimedia commons.

(*ce qui nous regarde*). Niiden väliin aukeaa *l'antre*.⁹⁹

Vaikkemme kykenekään näkemään näiden teosten sisälle, on ilmeistä, että niiden sisus on yhtä musta kuin niiden mustaksi maalattu ulkopinta – kohtaamme samanaikaisesti sekä näkyvän (*visible*) että näkymättömän (*invisible*) ilmeisyyden. Didi-Huberman esittää, että olemme Smithin teosten äärellä kuin olisimme astuneet yöhön, tilaan *spatiumina*, ”voluminositeettiin”¹⁰⁰ – aistilautujen väliin sijoittuvaan intensiiviseen ulottuvaisuuteen. Hänen mukaansa kokemusta voidaan verrata eksymiseen pimeään metsään, joka levittäytyy ympärillämme: tunemme metsänkamaran ja aluskasvillisuuden reaalisuuden konkreettisine jalkojemme alla, mutta pelkällä hämäryydellään metsä johdattaa meidät kohtaamaan mittaamatto-



man etäisyyden, tilallistumisen ja autiuden.¹⁰¹ Olemme asettuneet *alttiiksi* ei-tietämiselle (*non-savoir*).¹⁰² Olemme jonkin toisen, meitä joka puolelta piirittävän vallassa, kysymys on oudosta (*unheimlich; inquiétante étrange-té*) kokemuksesta.¹⁰³ Astuttuamme pimeään metsään olemme samalla astuneet optises-ta, siis havaitsemisesta (*percevoir*), haptisen ja taktilisen, tuntemisen (*sentir*) alueelle.¹⁰⁴ Didi-Huberman viittaa Merleau-Pontyn *Havainnon fenomenologian* kohtaan, jossa tämä kuvaa kokemustaan yöstä eräänlaisena ei-tahdonalaisena *epokhēna*, jossa tarkkojen ja selvärajaisten kohteiden sijaan avautuu kokemus puhtaasta tilallisuudesta ja ulottuvaisuudesta. Yö ei nimittäin ole mitään sellaista, joka asettuisi kohteeksi eteemme, sillä ei ole ääri viivoja, se on puhdas syvyys (*profondeur pure*), jossa mikään ei asetu eteen tai taakse. Tässä ulotteisuudessa mikään ei erota yötä minusta: en ole yössä – olen yöttä.

Emmanuel Levinasille yö edusti sitä, että ”on”, *il y a* – Maldiney puolestaan puhui diastolisen–systolisen varaan rakentuvasta kokemuksesta, *Daseinin* avautumisesta, *ouverture*, olemassaololle (Didi-Huberman viittaa Heideggerin käyttämään termiin

Erschlossenheit).¹⁰⁵ Yhtä hyvin tämä voitaisiin ehkä tulkita kokemukseksi elementaarisuudesta.¹⁰⁶ Merleau-Ponty yhdistää yökokemuksensa unennäköön, niihin hengityksen ja seksuaaliviettien tuottamiin putoamisen ja kohoamisen kokemuksiin, joista uneksimme, esimerkiksi ilmavirtojen varassa leijuvaan lintuun, joka – ikään kuin metsätäjän ampumana – putoaa yhtäkkiä maahan. Hän muotoilee asian sanomalla, ettei lintu leiju fyysisessä tilassa vaan sitä vastoin kohoaa ja laskee sen lävitse kulkevan eksistentiaalisen hyöyn varassa.¹⁰⁷ Hän lisää, että yhtä lailla uneksuessamme lentävämme tai putoavamme alas näillä suunnilla ei ole unessa samaa merkitystä kuin niillä on valvetilassa: unen koko merkitys kytkeytyy niihin. En putoa tai kohoaa; olen kohoamista tai putoamista.¹⁰⁸ Palaamme jälleen tietoisia havaintoja edeltäviin reaalsiin oppositioihin. Putoaminen itsessään ei ole negatiivista; se saa negatiivisen arvon vasta, kun se rinnastuu kohoamiseen.¹⁰⁹

Kyse on siis kaiken aikaa disparaattisuudesta (*disparité*), epäsuhtaisuudesta – mitä Deleuze pitää kaiken ilmenemisen riittävänä perusteena – jossa kaksi kooltaan tai mittakaavaltaan toisiinsa nähden heterogeenista

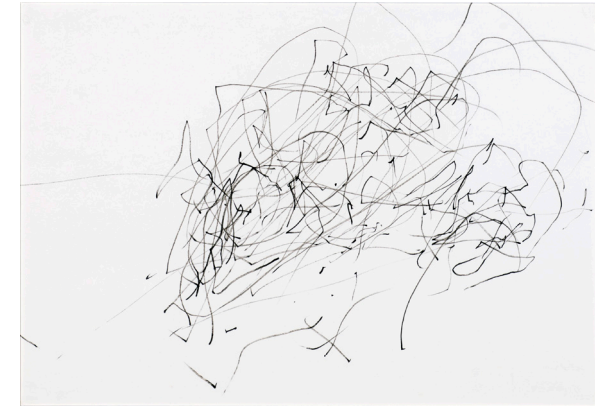


Kuva 9. Tuula Närhinen, *Tuulipiirturit: kuusi*, 2000. Värivalokuva ja tussipiirustus. Nykytaiteen museo Kiasma, N-2005-10:A-H/D5. Kuva: Kansallisgalleria/Petri Virtanen.

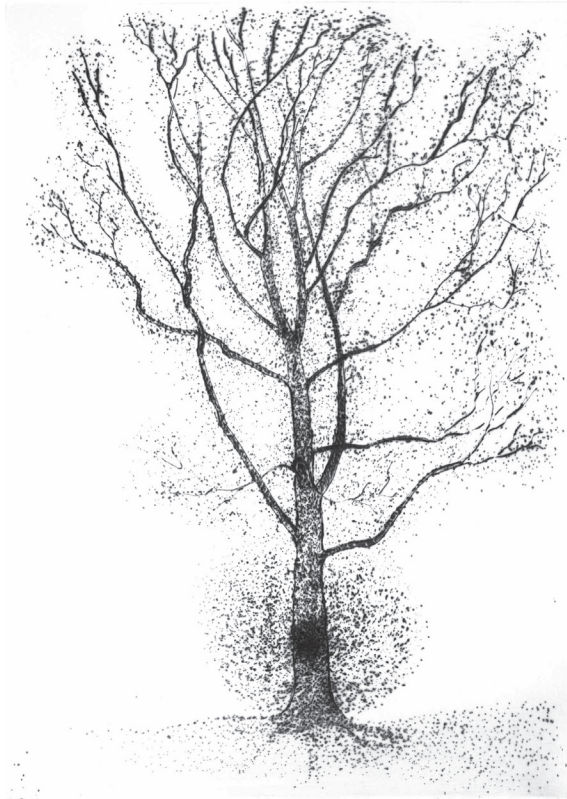
elementtiä asettuu luonteeltaan problemaattiseen ja epäpysyvään (*metastable*), toisiaan tunnustelevaan suhteeseen.¹¹⁰ Voimme kohdata sen esimerkiksi seuraamalla puiden huojumista tuulessa. Tässä yhteydessä haluan viitata Tuula Närhisen teossarjaan *Tuulipiirturit* (2002), jonka taiteilija valmisti kiinnittämällä puiden oksiin tussikyyniä. Oksastojen liike rekisteröityi taiteilijan pitelemään piirustuslehtiön, jota tämä piti ilmavirtojen liikuttaman piirtimen ulottuvilla. Teossarjaan kuuluvissa valokuvissa puunoksan päähän oli kiinnitetty pieni polttimo, jonka ilmaan piirtämä valo hehkuva ornamentti rekisteröityi pitkää valotusaikaa käyttämällä filmille.¹¹¹ Kukin yksittäinen oksa muodosti näin oman erityisen relaationsa suhteessa tuuleen – tätä voitaisiin verrata siihen, miten Deleuze kuvaa uimarin suhdetta aaltoihin: kehon yhdistellessä yksittäisiä pisteitään aaltoihin kyse on erityislaatuista toistumisesta, jossa ei enää toistu sama. Kyseessä on varioiva, jatkuvasti itsestään eriytyvä, differentioituva, uutta luova toisto: kontra-aktualisoituminen.¹¹² Voimme ajatella, että kukin yksittäinen puulaji – esimerkiksi Närhisen piirtäjikseen valitsemat haavan, kuusen, pajun ja koivun käsitteellisten ykseyksien

edustajat – muodostaa oman ikkunattoman monadinsa. Kukin näistä puulajeista ”laskostuu” (siis muodostaa vastuksen, sille ominaisen tekstuurin suhteessa ilmavirtoihin) oman luonteensa mukaisesti. Puu huojuu tuulessa ja sen oksat hankaavat paperia (yhtä lailla paperi hankaa oksia) – tässä, sen paremmin kuin muissakaan kaksoiskosketuksissa, emme kuitenkaan pysty erottamaan hallitsevaa monadia hallitsemistaan monadeista. Kuten Didi-Hubermanin esimerkissä nerediä kuvaavan marmoripatsaan ja siihen kohdistuvien ilmavirtausten kohdalla, niin myös puun ja tuulen muodostama suhde on toisiaan määrittävä, differentiaalinen. Tämä yhdistää ne korkeampaa empirismiä ohjaavan plastisuuden periaatteeseen, jonka mukaisesti ehto ei ole ehdollistamaansa laajempi vaan muotoutuu ehdollistamansa myötä. Aivan kuten meidän on kyettävä ajattelemaan yhdessä kiveä ja ilmaa, joiden väliä Didi-Huberman kutsuu *grisailleksi*, meidän on opittava löytämään intuitiomme keinoin puu ja tuuli yhdessä. On asetuttava niiden yhdessä muodostamaan väliin (*l'intervalle*), joka ei ole tyhjä (*vide*), ja sysättävä se liikkeeseen.¹¹³

Meidän on siis kyettävä ajattelemaan kontra-aktualisoitumista, josta Giuseppe



Kuva 10. Tuula Närhinen, *Tuulipiirturit: paju*, 2000. Tussipiirustus (osa teoksesta). Nykytaiteen museo Kiasma, N-2005-10:A-H/D4. Kuva: Kansallisgalleria/Petri Virtanen.



QUERCIA (chêne)



Mardi 12 avril 2011, Fabras, Château du Pin

Kuvat 11-12. Giuseppe Penone, *Quercia (chêne)* [Tammi]. *Transcription musicale de la structure des arbres*, s. 28-29. Lähde: Bernard Chauveau Édition, 2012.

Penone tarjoaa teossarjassaan *Transcription musicale de la structure des arbres* (2011) toisen esillepanon. Penonen ”musiikillinen sovitus puunrungoille” muodostuu otsikkonsa mukaisesti eri lajeja edustavien puiden (kastanja-, pähkinä-, puksi-, mulperi-, kirsikka- ja viikunapuun, keltiksen, sypressin, kiinanjuben, katajapensaan, tammen, lehmuksen, lepän ja seljan) äänistä, jotka ovat syntyneet, kun taiteilija on koputellut kumipäällysteisellä puunuijallaan niiden runkoja eri korkeuksilta. Näin muodostuneet äänet on tallennettu äänitiedostoksi ja nuotinnettu. Teos on julkaistu kirjana, joka koostuu nuotinnoksista, taiteilijan kyseisten puiden pohjalta tekemistä grafiikanvedoksista ja puiden tuottamista äänistä, jotka on tallennettu CD-levylle.¹¹⁴

Deleuzea seuraten voimme sanoa, että vaikka monadit – tässä tapauksessa puulajit – koostuvatkin äärettömästä määrästä toisiinsa nähden yhdessä mahdollisia, kompossiibeleitä pieniä perseptioita, kukin monadi muodostaa niiden pohjalta ne oman luontonsa mukaiset differentiaaliset suhteet, joiden pohjalta se muodostaa maailmasuhteensa ilmaisten maailmasta kirkkaasti vain tietyn oman olemisensa mu-



kaisen alueen.¹¹⁵ Kunkin monadin kautta avautuu siis tietty näkymä, heideggerilaisittain *Anblick*, maailmaan.

Kukin monadi ilmaisee ”maailmassa-olemistaan” oman ruumiinsa ja siihen vaikuttavien muiden ruumiiden kautta.¹¹⁶ Didi-Huberman kysyy: ”Eikö ’olla veistos’ (*être sculpture*) olekin ’olla iho’ (*être peau*)?”¹¹⁷ Penonen veistosten pohjalta kirjoittamaansa teoksessa *Être crâne* (2000) Didi-Huberman kertoo pistäneensä merkille, kuinka taiteilija teoksiaan nimitessään suosii verbimuotoja substantiivien kustannuksella – esimerkiksi *Essere fiume* (”Olla joki”, 1981): on kuin hän haluaisi viitata tällä siihen, että oleminen ilmaisee itseään kontra-aktuaalisesti.¹¹⁸ Didi-Hubermanillakin on meneillään kaiken aikaa siirtymä, sysäys liikkeeseen, joka jää aina vaille päätepistettä – aivan kuten dialektiikkakin on hyväksyttävissä vain vailla synteesiä.¹¹⁹ Kun Didi-Huberman kokee näkevänsä Giacomettin *Le Cube* -veistoksessa kasvot tai kohtaavansa Tony Smithin mustissa monoliiteissa läsnäolevia hahmoja, se, mikä synnyttää Didi-Hubermanissa tämän ”kasvoistumisen” mielteen, on häntä intensiivisesti affektoiva *visuel*. Kyse on Idean,

virtuaalisten ajallis-tilallisten dynamismien aktualisoitumisesta, differensioitumisesta. Intensiivisen muodon kohtaaminen vaikuttuneisuutena johtaa siten tämän sisäisen jännitteen purkautumiseen.¹²⁰

Kaiken väli

Tämän kirjoituksen puitteissa olen kyennyt puuttumaan vain joihinkin yksittäisiin Georges Didi-Hubermanin tuotannon fenomenologisesti painottuneisiin teemoihin, joita lähdin tarkastelemaan ottamalla lähtökohdakseni Immanuel Kantin suhteellisen vähäiselle huomiolle jääneen negatiivisten suureiden teorian ja eräät Gilles Deleuzen keskeisimmissä teoksissaan tarjoamat ajatuskehitykset. Näin käsittelemättä ovat jääneet Didi-Hubermanin viime vuosien tuotannon poeettis-poliittiseen valtaan, vastarintaan ja eettisyyteen keskittyvät teemat, jotka ovat olleet aina läsnä mutta ovat nousseet pintaan korostetummin viime vuosina julkaistuissa tutkimuksissa, joista esimerkiksi *Survivance des lucioles* antoi vasta esimakua. On tietenkin muistettava, että dramaturgia on aina luonteeltaan poliittista.

Kuten Jean-Martin Charcot’n hoitamien hysteerikkojen kohtauksissa tai merituul-

ten armoilla purjehtivan aluksen matkassa Portugalista Brasiliaan, siinäkin, mitä olen nimittänyt Didi-Hubermanin intensiteettien dramaturgiaksi, on kyse toisiinsa sovittamattomien voimien asettamisesta vuoropuheluun toistensa kanssa. Tässä näytteillepanossa kuvien välit nousevat kaikkein suurimmiksi intensiteettien keskittymiksi. Tarkastellessaan Aby Warburgin *Mnemosyne Atlasta* Didi-Huberman kiinnittää huomionsa Warburgin kuvaplanssiensa väliin jättämiin mustiin intervaleihin – tämän ”intervallien ikonologiaan”. Välit ovat epäpysyviä paikkoja, joissa syntyy kuvien välinen liike. Didi-Hubermanin ajattelussa kuva ei ole koskaan yksin vaan aina vain suhteessa muihin kuviin. Kyse on differentiaalisuudesta, jossa kuvat ja esitykset ovat toisiaan määrittävässä suhteessa. Esitän, että juuri differentiaalisuuksien ajattelijana Didi-Huberman tulee lähelle Deleuzea, erityisesti tämän transsendentaaliseksi empirismiksi kutsumaa lähestymistapaa. Deleuzelta on lähtöisin myös käsite ”kontra-aktualisoituminen” (*contre-effectuation*), johon Didi-Huberman viittaa pyrkiessään kuvaamaan Salpêtrièren klinikan hysteerikkojen oireenmuodostuksen genetiikkaa



– kyse on dialektiikasta, joka ei johda synteisiin vaan purkautuu symptomina.

Kuten hysteerikon kohtauksessa tai purjealuksen merimatassa Portugalista Brasiliaan, siinäkin, mitä olen nimittänyt Didi-Hubermanin intensiteettien dramaturgiaksi, on aina kyse intensiteettejä muodostavista yhteensovittamattomista voimista. Niiden välinen epäsuhta ja keskinäinen kontra-aktualisoituminen muodostavat elämän itsensä periaatteen, jonka varaan rakentuu myös ruumiillistumisen, sanan lihaksi tulemisen paradoksi. Se ei ole esitettävissä, mutta se on kuitenkin aistinnettavissa benjaminilaisittain ”ei-aistimellisen samankaltaisuuden” (*unsinnliche Ähnlichkeit*) keinoin.

Kontra-aktualisoitumisesta on kysymys myös siinä, mihin Didi-Huberman viittaa ilmaisulla *visuel*. Sanalla on temaattinen yhteys siihen, mitä Maurice Merleau-Ponty kutsui myöhäisfilosofiassaan ”näkyvyydeksi” (*visibilité*) tai vaihtoehtoisesti ”lihaksi” (*chair*). *Visuel* ei kuitenkaan palaudu vain näkyvyyteen. Sen erottaa näkyvyydestä merleaupontylaisessa merkityksessä siihen olennaisesti kuuluva heterogeenisten elementtien välinen lientymätön konfliktuaalisuus, epäsymmetrinen eriluontoisuus (*disparité*) ja jännite,

joka synnyttää äärimmillään ”kuva-aukeaman” (*l’image-déchirure, Zerrbild*). Deleuzelaisittain *visuel* voidaan mieltää differentiaalisuudeksi, intensiteetiksi ja eroksi sinänsä (*différence en soi*). Kysymys on epöpysyvistä välistä, joka tahtoo peittyä erillisten aistilaatujen alle – juuri sen vuoksi, ettei *visuel*issa ole kyse niinkään erillisistä aistisisällöistä vain aistisesta itsestään. Kysymys on siitä, mistä Deleuze käytti nimitystä *sentiendum*. *Sentiendum* on aistisen ja aistisuuden intensiteettiä, niiden väliä.



Viitteet

1 Mieke Bal, *Reading 'Rembrandt': Beyond the Word-Image Opposition* (New York & Cambridge: Cambridge University Press, 1991). Yhtenä esimerkkinä vaikeuksista kohdata Balin ja Didi-Hubermanin tutkijanlaatua ks. Matthew Rampley, "The Poetics of the Image: Art History and the Rhetoric of Interpretation", *Marburger Jahrbuch für Kunstwissenschaft* vol. 35 (2008): 17–25.

2 Tässä Didi-Huberman lainaa Jacques Derridaa, joka kirjoitti "La Différance"-esseessään: "[...] solliciter signifie, en vieux latin, ébranler comme tout, faire trembler en totalité". Derridan alkuaan esitelmänä esitetty teksti on julkaistu teoksessa *Marges – de la philosophie* (Paris: Les Éditions de Minuit, 1972), 22. Didi-Huberman viittaa *solliciter*-termiin ainakin teoksessaan *Blanc soucis* (Paris: Les Éditions de Minuit, 2013, 93–94) viitaten myös sen temaattiseen yhteyteen Martin Heideggerin "huoleen" (*Sorge*) maailmassaolemisen (*in-der-Welt-sein*) perusmodaali-teettina.

3 Yksi esimerkki montaasiperiaatteen merkityksestä Didi-Hubermanin tuotannossa on hänen 2009 julkaisemansa teos *Quand les images prennent position. L'œil de l'histoire, 1* (Paris: Les Éditions de Minuit). Ks. myös Stijn De Cauwer & Laura Katherine Smith, "Critical Image Configurations", *Angelaki* 24, no. 4 (August 2018): 3–10; Chari Larsson, "Thinking Things: Images of Thought and Thoughtful Images", *Transformations* no. 27 (2016), luettu 20.11.2020, www.transformationsjournal.org/wp-content/uploads/2011/12/Larsson_Transformations27.pdf.

4 Gilles Deleuze, *Nietzsche et la philosophie* (Paris: Presses Universitaires de France, 2010 [1962]).

5 Käsittelem *le pan'*in monia merkitysolottuvuuksia väitöstutkimukseni *Huoli kuvasta – merkitys, mieli, materiaalisuus* (Jyväskylä: Jyväskylän yliopisto, 2017) sivuilla 46, 85–87 ja suppeammin artikkelissani "Res(is)tance of Remains", *FNG Research* 4/2020, luettu 20.11.2020, <https://research.fng.fi/2020/07/23/>

[peer-reviewed-article-resistance-of-remains/](#)

6 Georges Didi-Huberman, "La Dissemblance des figures selon Fra Angelico", *Mélanges de l'Ecole française de Rome* 98, no. 2 (1986): 709–802, luettu 23.10.2020, https://www.persee.fr/doc/mefr_0223-5110_1986_num_98_2_2879; Didi-Huberman, "Dialektik des Monstrums: Aby Warburg and the Symptom Paradigm", *Art History* 24, no. 5 (2003): 621–645. Didi-Huberman on julkaissut kaksi laajaa tutkimusta Aby Warburgin ajattelusta: *L'image survivante. Histoire de l'art et temps des fantômes selon Aby Warburg* ja *Atlas ou le Gai savoir inquiet. L'Œil de l'histoire* 3 (Paris: Les Éditions de Minuit 2002; 2011), ja hän tekee laajoja viittauksia Warburgin tuotantoon myös teoksessa *Devant le temps. Histoire de l'art et anachronisme des images* (Paris: Les Éditions de Minuit, 2000).

7 Didi-Huberman, *L'Image survivante*, 496–505. Didi-Huberman näkee tutkimuksessaan *La Ressemblance informe, ou le Gai Savoir visuel selon Georges Bataille* (Paris: Macula, 1995) Georges Bataillen jännittäneen tämän kuvien välin ajattelun äärimmilleen *Documents*-projektissaan. Kuvien välisen intensiteetin jännittyessä äärimmilleen tuloksena on symptomi, "kuva-aukeama", *l'image-déchirure* (käytän ilmaisua "kuva-aukeama" tavanomaisesta poikkeavassa merkityksessä). *L'image-déchirure*, joka on Didi-Hubermanin vastine Freudin *Zerrbildille*, on keskeinen käsite hänen tuotannossaan, esimerkiksi teoksissa *Devant l'image. Question posée aux fins d'une histoire d'art* (Paris: Les Éditions de Minuit, 1990), 169–269 ja *Images malgré tout* (Paris: Les Éditions de Minuit, 2003).

8 Välin tapahtuma yhdistyy Didi-Hubermanin ajattelussa myös hänen Walter Benjaminin kautta reflektoitomaansa auran ongelmaan, ks. Didi-Huberman, *Devant le temps*, 233–260. Ilmaistavuuden problematiikasta ks. Didi-Huberman, *Essayer voir* (Paris: Les Éditions de Minuit, 2016 [2014]), 47–87.

9 Didi-Huberman, "L'image est le mouvant",

Intermédialités/Intermediality no. 3 (2004), luettu 20.11.2020, <https://www.erudit.org/en/journals/im/2004-n3-im1814575>/1005466ar/>

10 Didi-Huberman, *Ce que nous voyons, ce qui nous regarde* (Paris: Les Éditions de Minuit, 2011 [1992]), 63–67, 149–152.

11 Alkuteos *Versuch den Begriff der negativen Größen in eine Weltweisheit einzuführen*. Viittaa tässä artikkelissa teoksen englanninkieliseen käännökseen. Immanuel Kant, "Attempt to Introduce the Concept of Negative Magnitudes into Philosophy", in *The Cambridge Edition of the Works of Immanuel Kant, 2: Theoretical Philosophy 1755–1770*, eds.

David Walford & Ralf Meerbote (Cambridge: Cambridge University Press, 2007 [1763]).

12 Deleuze, *Nietzsche et la philosophie*, 9.

13 Bertrand Prévost, "Georges Didi-Huberman. Une sensibilité deleuzienne", *Phantasia* vol. 2 (2015): 57–64.

14 Gilles Deleuze, *Différence et répétition* (Paris: Presses Universitaires de France, 2019 [1968]), 79–80.

15 Tässä yhteydessä on mainittava Bataillen keskeinen käsite *informe*, joka – toisin kuin usein on esitetty – ei merkitse epämuotoisuutta vaan yhtä lailla muotoutumisen kuin muodosta irtoamisenkin geneettistä elementtiä. Ks. Didi-Huberman, *La Ressemblance informe*.

16 Seroplastiikkaa eli kuvien muovailemista vahasta on perinteisesti pidetty vähempiarvoisempina kuin taidemaalasta tai veistotaidetta. Näin vahasta valmistetut esineet on suurelta osin sysätty taidehistoriallisen tutkimuksen ulkopuolelle. Ks. esim. Didi-Huberman, *Phalènes. Essais sur l'apparition*, 2 (Paris: Les Éditions de Minuit, 2013), 216–233.

17 Didi-Huberman, "The Imaginary Breeze: Remarks on the Air of the Quattrocento", trans. John Zeimbekis & Vivian Rehberg, *Journal of Visual Culture* 2, no. 3 (2003): 280.

18 Didi-Huberman on todennut, että jokainen kuva tarjoaa oman "väliaikaisen, hauraan, lakunaarisen",



toisin sanoen ”problemaattisen” vastauksensa ruumiillistumisen (*l’incarnation*) ongelmaan. Thierry Davila, ”Georges Didi-Huberman: l’image ouverte”, *Art Press* no. 334 (Mai 2007): 62.

19 Martin Heidegger, *Kant ja metafysiikan ongelma*, käänt. Markku Lehtinen (Tampere: Vastapaino, 2020 [1929]), 97.

20 Didi-Huberman, *Images malgré tout*, 79, 152. Lacan käsitteli *pas-tout*’n loogista kategoriaa 1972–1973 pitämillään luennoilla (Séminaire XX, Encore). Didi-Huberman on puhunut varhaisesta kiinnostuksestaan Lacaniin, joka ilmenee ehkä selvimmin teoksessa *La Peinture incarnée* (1985).

21 Didi-Huberman, *Images malgré tout*, 85.

22 Otsikoin varhaisimman Didi-Hubermanin ajatteluun paneutuvan artikkelini ”Ei ole ei-mitään. Georges Didi-Hubermanin tuskin havaittavan fenomenologia”, *Synteesi* 3/2014: 14–34. Artikkelini julkaistiin uudelleen väitöskirjassani *Huoli kuvasta*.

23 Georges Didi-Huberman, ”To Render Sensible”, in *What is a People?*, trans. Jody Gladding (New York: Columbia University Press, 2016 [2013]), 65–86. ”Aistintaminen” on Markku Lehtisen suomenkielinen vastine saksan *Versinnlichungille* (Heidegger, *Kant ja metafysiikan ongelma*, 90–91).

24 Juan Fernando Meija Mosquera & Gustavo Chirolla, ”Deleuze and Didi-Huberman on Art History”, in *Art History after Deleuze and Guattari*, eds. Sjoerd van Tuinen & Stephen Zepke (Leuven: Leuven University Press, 2017), 91–104. Aby Warburg kutsui lähestymistapaansa, jossa keskittyi panofskyalaisten symbolisten muotojen sijaan yliajallisesti vaikuttaviin lientymättömän jännitteisiin, polariteetteja muodostaviin voimiin, ”dynamogrammien estetiikaksi” (*Ästhetik des Dynamogramms*). Kyse on didihubermanilaisittain tulkittuna ”kuva-symptomeista”. Didi-Huberman, *L’Image survivante*, 169–190.

25 Deleuze, *Différence et répétition*, 18; Deleuze, ”The Method of Dramatisation”, in *Desert Islands and Other Texts 1953–1974*, ed. David Lapoujade, trans.

Michael Taormina (Los Angeles: Semiotext(e), 2004 [2002]), 94–116; Flore Garcin-Marrou, ”Théâtre(s) clinique(s)”, *Chimères* 80, no. 2 (2013): 74–85, luettu 30.5.2020, <https://www.cairn.info/revue-chimeres-2013-2-page-74.htm>

26 Prévost, ”Georges Didi-Huberman”. Prévost viittaa *Fables de lieu* -sarjassa julkaistuihin taiteilijamonografiioihin Simon Hantaïsta (*L’étoilement. Conversation avec Hantaï*, 1998), Pascal Convertista (*La Demeure, la souche. Appartements de l’artiste*, 1999), Giuseppe Penonesta (*Être crâne. Lieu, contact, pensée, sculpture*, 2000), Claudio Perrigianista (*Génie du non-lieu. Air, poussière, empreinte, hantise*, 2001) ja James Turrellista (*L’Homme qui marchait dans le couleur*, 2001).

27 G. W. Leibniz, *New Essays on Human Understanding*, trans. Peter Remnant & Jonathan Bennett (Cambridge: Cambridge University Press, 1981 [1690]).

28 Deleuze, *Le Pli. Leibniz et le baroque* (Paris: Les Éditions de Minuit, 1988), 9.

29 Deleuze, *Différence et répétition*, 342.

30 Deleuze, *Le Pli*, 51, 63.

31 Deleuze, *Le Pli*, 55.

32 Deleuze, *Le Pli*, 75.

33 Deleuze, *Le Pli*, 114–115, 118.

34 Kant, ”Attempt to Introduce the Concept of Negative Magnitudes into Philosophy”, 171, 211.

35 Kant, *Puhtaan järjen kritiikki*, A 265/B 320–321. Immanuel Kant, *Puhtaan järjen kritiikki (Kritik der reinen Vernunft*, 1781/1787), käänt. Markus Nikkarla & Kreeta Ranki, työryhmän johtaja Olli Koistinen (Helsinki: Gaudeamus, 2013), 320–321.

36 Marco Giovanelli, *Reality and Negation – Kant’s Principle of Anticipations of Perception* (New York: Springer, 2011), 66–67.

37 Kant, ”Attempt to Introduce the Concept of Negative Magnitudes into Philosophy”, 173, 212.

38 Deleuze, *Le bergsonisme* (Paris: Presses Universitaires de France, 2018 [1966]), 92–105.

39 Melissa Zinkin, ”Kant on Negative Magnitudes”,

Kant-Studien 103, no. 4 (2012): 408.

40 Didi-Huberman, *Génie du non-lieu* (Paris: Les Éditions de Minuit, 2008 [2001]), 70.

41 Didi-Huberman, *Génie du non-lieu*, 68.

42 Didi-Huberman, ”Dialektik des Monstrums”, 634.

43 Deleuze, *Le bergsonisme*, passim.

44 Deleuze, *Le bergsonisme*, passim.

45 Deleuze, *Le Pli*, 116.

46 Deleuze, *Le bergsonisme*, passim.

47 Kontra-aktualisoitumisen käsite (*contre-effectuation*) korvasi Deleuzen aiemmin käyttämän termin *vice-diction*. Deleuze, *Logique du sens* (Paris: Les Éditions de Minuit, 1969), 176–177, 197, 209, 247; Deleuze, *Différence et répétition*, 66, 245. Myös Warburgin dynamogrammi voidaan nähdä eräänlaisena kontra-aktualisoituvana rakenteena.

48 Deleuze, *Le Pli*, 79; Deleuze, *Différence et répétition*, 66.

49 Paattinen on johdettu kreikan kärsimystä ja tunnetta merkitsevästä sanasta *pathein*. Tällä infinitesimaalisten erojen alueella Didi-Huberman operoi erityisesti teokseensa *La Ressemblance par contact. Archéologie, anachronisme et modernité de l’empreinte* (Paris: Les Éditions de Minuit, 2008) sisällyttämässään Marcel Duchampin *inframince*-termin reflektiossaan. *Inframince* (suom. esim. ”hiuksenhieno”) ei viittaa havaittavaan asiantilaan, vaan kyseessä on deleuzelaisessa merkityksessä ymmärretty Idea, jossa jokin tapahtuu ”hiuksenhienona” erona. Tässä käsitellyn terminologian valossa kysymyksessä on äärimmäisen lähelle funktion kuvaajan käännepestettä sijoittuva kontra-aktualisoituminen.

50 Sami Santanen on kirjoittanut Derridaan ja Nancyyn viitaten kosketuksen ytimessä olevasta koskemattomasta – kyseessä on ikään kuin kosketuksen kvasitranssendentaali: tunnottomuuden piste, jota ei ole mahdollista koskea mutta jota ilman ei voi koskea. Sami Santanen, *Ajatuksen paikka. Kirjoituksia estetiikasta ja filosofiasta (1986–2017)* (Helsinki: Tutkijaliitto, 2017), 284, 302.



Itse puhuisin tässä yhteydessä ”koskemattoman” sijaan mieluummin ”koskettamattomasta”.

Kosketellessamme koskettamatonta koskettelemme koskettamista intransitiivisessa merkityksessä – sitä, mihin Deleuze viittasi termillään *sentiendum*.

51 Deleuze, *Le Pli*, 6.

52 Deleuze, *Le Pli*, 76.

53 Didihubermanilaisittain hysteerisen kohtausten gestiikka ei muodostu hysteerikon alkuun saattamasta aktista, vaan kyse on kontra-aktualisoitumisen tapahtumasta, jossa hysteerikko on osallinen. Sittemmin Didi-Huberman on yhdistänyt kyseisen termin Warburgin päätösmuotoihin (*Pathosformeln*) ja Walter Benjaminin *dialektisen kuvan* käsitteeseen. Georges Didi-Huberman, *Invention of Hysteria: Charcot and the Photographic Iconography of Salpêtrière*, trans. Alisa Hartz (Cambridge, MA: MIT Press, 2003 [1982]), 23, 253; Didi-Huberman, ”Dialektik des Monstrums”, 621–645; Didi-Huberman, *Ce que nous voyons*, 125–152.

54 Immanuel Kant, *Prolegomena eli johdatus mihin tahansa metafysiikkaan joka vastaisuudessa voi käydä tieteestä*, käänt. Vesa Oittinen (Helsinki: Gaudeamus, 1997 [1783]), §13.

55 Santanen, *Ajatuksen paikka*, 250, 255–256.

56 Henri Maldiney, *Regard Parole Espace* (Paris: Les Éditions du Cerf, 2013), 188–190.

57 Didi-Huberman, *La Ressemblance par contact*, 310.

58 Santanen, *Ajatuksen paikka*, 263.

59 Ibid.

60 Kant, *Puhtaan järjen kritiikki*, 147. Aivan kuten todellista ajattelua on vain siellä, missä ajattelu pyrkii ääri rajoilleen tunnustellen *cogitandumia* ajateltavuuden ehtona, tämänkaltainen ajattelu on luonteeltaan kriittistä ja problemaattista.

61 Merleau-Ponty käytti dialektiikasta ilman synteesiä nimitystä ”hyperdialektiikka”. Merleau-Pontyn Maurice Blondelilta lainaamasta ontologisen diplopan käsitteestä ks. esim. Juho Hotanen, *Merleau-Ponty's Reading of Descartes: From Cartesian Duality to the*

New Ontological Structure (Jyväskylä: University of Jyväskylä, 2019).

62 Deleuze, *Le Pli*, 43.

63 Didi-Huberman, ”L'Image est le mouvant”.

64 Didi-Huberman, *Survivance des lucioles* (Paris: Les Éditions de Minuit, 2015 [2009]); Didi-Huberman, ”Light Against Light”, trans. Lia Swope Mitchell, *Aliocene – Theory/Fiction* (23.10.2013), luettu 28.5.2020, <http://alienocene.com/2018/10/23/light-against-light>

65 Deleuze, *Différence et répétition*, 250.

66 Ibid.

67 Didi-Huberman, *Survivance des lucioles*, 44.

68 Didi-Huberman, *Peuples exposés, peuples figurants* (Paris: Les Éditions de Minuit, 2012), 15. Kuten Didi-Hubermanin muissakin teoksissa, myös ensin mainitussa teoksessa viittaukset haarautuvat moneen eri suuntaan: yhtäältä kirjoittajan omaan kokemukseen Rooman Pincion puistossa 1980-luvulla kohtaamistaan kiiltomadoista, Pier Paolo Pasolinin *L'articolo delle lucciole* -kirjoitukseen (1975) sekä Giorgio Agambenin *Infanza et storia* -teokseen (1978), jonka lähtökohdan muodosti Walter Benjaminin esittämä väite, jonka mukaan moderni maailma olisi johtanut elämyksellisten kokemusten ehtymiseen. Didi-Hubermanin mukaan niin Pasolini, Benjamin kuin Agambenkin sortuvat katteettomaan lopun aikojen maalailuun. Alistavimmatkaan valtarakenteet eivät nimittäin hänen mukaansa kykene murtamaan vastarintaa, joka säilyy kaikesta huolimatta, *malgré tout*.

69 Deleuze erottaa toisistaan kaksi moneuden tyyppiä: tilaan ja numeerisuuteen palautuvan epäjatkuvan moneuden ja puhtaassa kestossa esiin tulevan lukumäärään palautumattoman virtuaalisen moneuden. Deleuze, *Le bergsonisme*, 28, 30–31.

70 Deleuze, *Différence et répétition*, 31, 286.

71 Didi-Huberman, *Ce que nous voyons*, 125–152.

72 Didi-Huberman, *Survivance des lucioles*, 40.

73 Didi-Huberman, *Survivance des lucioles*, passim.

74 Emmanuel Alloa on jo aiemmin viitannut *visuelin*

yhteydestä Merleau-Pontyn ”näkyväisyyteen” (*visibilité*), josta tämä käyttää uudissanaa SICHTIGKEIT suuraakkosin kirjoitettuna. Ks. Emmanuel Alloa, *La résistance du sensible*. Merleau-Ponty, *Critique de la transparence* (Paris: Éditions Kimé, 2008), 108–109 ja viite 8.

75 Emmanuel Alloa, *Resistance of the Sensible World*, trans. Jane Marie Todd (New York: Fordham University Press, 2017 [2008]), 97–98. Aristoteles tarkoittaa läpinäkyvällä ”[...] sitä, mikä on nähtävää mutta ei nähtävää ilman lisämääreitä vaan jonkin toiselle kuuluvan värin avulla.” Aristoteles, *Sielusta. Teokset V*, käänt. Kari Näätsaari (Helsinki: Gaudeamus, 2012), 418b, 38. *Metaksyn* käsitteestä ks. Alloa, ”Metaxy: Aristotle on Mediacy”, trans. Hayley Wood, in *Classics and Media Theory*, ed. Pantelis Michelakis (Oxford: Oxford University Press, 2020), 147–165.

76 Alloa, *Resistance of the Sensible World*, 97–98. Alloa on painottanut Merleau-Pontyn myöhäistuotannossa kehitlemiensä teemojen yhteyttä Aristoteleen – yhteyttä, joka jäi Merleau-Pontylta itseltään varhaisen kuolemansa vuoksi suurimmalta osin ajattelemta.

77 Merleau-Ponty, ”Punoutuminen – kiasma”, teoksessa *Estetiikan klassikot II*, toim. Ilona Reiners, Anita Seppä & Jyri Vuorinen, käänt. Miika Luoto & Tarja Roinila (Helsinki: Gaudeamus Helsinki University Press, 2016), 567.

78 Heidegger, *Kant ja metafysiikan ongelma*, 92–96. Didi-Huberman luonnehtii tätä tapahtumaa (*Ce que nous voyons*, 66) puhtaaksi avautumiseksi (*la pure ouverture*) ”paikalle” (*lieu*), jossa jotain voi tulla esiin, ilmetä. Didi-Hubermanin ajattelulle keskeisen paikan käsitteen merkityksestä ks. Maud Hagelstein, ”Art contemporain et phénoménologie. Réflexion sur le concept de lieu chez Georges Didi-Huberman”, *Études phénoménologiques* no. 41–42 (2005): 133–164.

79 Merleau-Ponty, ”Punoutuminen – kiasma”, 556, viite 1 (suomennosta muutettu). Aristoteles, *Sielusta*, 39.



80 Didi-Huberman, *Gestes d'air et de pierre. Corps, parole, souffle, image* (Paris: Les Éditions de Minuit, 2011 [2005]), 66.

81 Tästä Didi-Huberman käyttää ilmausta "dissemblant semblance". Didi-Huberman, *L'Image ouverte. Motifs de l'incarnation dans les arts visuels* (Paris: Éditions Gallimard, 2007), passim; Walter Benjamin, "Mimeettisestä kyvystä", käänt. Raija Sironen, teoksessa *Messiaanisen sirpaleita*, toim. Markku Koski, Keijo Rahkonen & Esa Sironen (Helsinki: Tutkijaliitto, 1989), 51–54.

82 Didi-Huberman, *La Peinture incarnée* (Paris: Les Éditions de Minuit, 1985).

83 Didi-Huberman, *Gestes d'air*, 60, 65–66; Didi-Huberman *Fra Angelico. Dissemblance & figuration*, trans. Jane Marie Todd (Chicago: The University of Chicago Press, 1995 [1990]), passim; Isabel Buatois, "La Figure comme moyen d'une approche critique transdisciplinaire. Exemple de l'image ouverte de Georges Didi-Huberman", in *Figures et discours critique*, article d'un cahier *Figura* vol. 27 (2011), luettu 8.11.2020, <http://oic.ugam.ca/fr/articles/la-figure-comme-moyen-dune-approche-critique-transdisciplinaire-exemple-de-limage-ouverte>

84 Erwin Straus (1891–1975) oli Yhdysvaltoihin emigroitunut saksalaissyntyinen neurologi, psykologi, psykiatri ja fenomenologian tuntija. Didi-Huberman on toistuvasti viitannut hänen 1935 julkaistun teoksensa *Vom Sinn der Sinne. Ein Beitrag zur Grundlegung der Psychologie* ranskankieliseen käännökseen *Du sens des sens. Contribution à l'étude des fondements de la psychologie*.

85 Frédéric Jacquet, *La Transpassibilité et l'événement. Essai sur la philosophie de Maldiney* (Paris: Classiques Garnier), 45–76; Santanen, *Ajatuksen paikka*, (243–317), 250; Kant, *Puhtaan järjen kritiikki*, 207–208.

86 Didi-Huberman, "The Imaginary Breeze", 275–289.

87 Ludwig Binswanger, *Le Problème de l'espace en psychopathologie*, trans. Caroline Gros-Azorin (Toulouse-Le Mirail: Presses Universitaires du Mirail,

1998 [1932]), 85.

88 Didi-Huberman, "Le flux de toute chose", in *Mouvements de l'air. Étienne-Jules Marey, photographe des fluides* (Paris: Gallimard, 2004), 286; Jacques Rancière, "The Dance of Light", in *Aisthesis: Scenes from the Aesthetic Regime of Art*, trans. Zakir Paul (London: Verso, 2019 [2011]), 93–109.

89 Didi-Huberman, "Le flux de toute chose", 254.

90 Didi-Hubermanin viittaus Pierre Fédidaan: *entre* on fyysinen väli, ranskaksi täsmälleen samoin ääntyvä *antre* sitä vastoin fenomenologinen, eletty ja koettu väli. Didi-Huberman, *Gestes d'air*, 21.

91 Deleuze, *Le bergsonisme*, 105.

92 Deleuze, *Différence et répétition*, 264. Teoksen toinen luku on otsikoitu *La différence en elle-même*, "ero itsessään". Tässä yhteydessä on syytä mainita, kuinka Jacques Derrida käytti Jacques Lacanilta lainaamaansa uudiskäsitettä *dansité*, jossa yhdistyy homologisesti tanssi ja tiheys, *densité*, eräänlainen intensiteetti, mutta myös affektiivisuus ja binswangerilaisittain ilmaistuna "tyyminen", affektiivisesti virittynyt tila (*gestimmter Raum*), joka on leimallista *Daseinille*. Pierre Fédidalle "henkäys", *le souffle* (kr. *pneuma*) oli tyyminen tilan ilmaus. Binswanger, *Le Problème de l'espace*, 81–122; Pierre Fédida, "Le souffle indistinct de l'image", *La part de l'œil* no. 9 (1993); Didi-Huberman, *Gestes d'air*, passim.

93 Didi-Huberman, "Apparaissant, disparaissant", teoksessa *Phalènes. Essais sur l'apparition 2* (Paris: Les Éditions de Minuit, 2013), 10; Jacques Derrida, *Animal que donc je suis* (Paris: Éditions Galilée, 2006), 66, 175.

94 Didi-Huberman, "The Imaginary Breeze", 286.

95 Didi-Huberman, *Ce que nous voyons*, 161.

96 Gilbert Simondon, *L'Individuation à la lumière des notions de forme et d'information* (Paris: Presses Universitaires de France, 1964), 38–39. Gilbert Simondon (1924–1989) oli ranskalainen teknologian teoreetikko, joka on vaikuttanut muun muassa

Deleuzen ja etenkin Bernard Stieglerin ajatteluun.

97 Didi-Huberman, *La Ressemblance par contact*, 33.

98 Didi-Huberman, *Le Cube et le visage. Autour d'un sculpture de Alberto Giacometti* (Paris: Macula, 1993), 7–12.

99 Didi-Huberman, *Ce que nous voyons*, 51–52.

100 Sanassa *voluminosité* volyyymi yhdistyy luminositeettiin – termi, jota tähtitieteessä käytetään viitattaessa valon voimakkuuteen.

101 Didi-Huberman, *Ce que nous voyons*, 121.

102 Didi-Hubermanille edellytys kuvan kohtaamiselle on avautuminen vieraalle. Tämä *ouverture* antaa nähdä sen, mikä kuvassa on hämärää, monimerkityksistä ja sisäisesti ristiriitaista – kuvan figuratiivisuuden (*figurabilité, Darstellbarkeit*).

103 Didi-Huberman, *Ce que nous voyons*, 183.

104 Jo Aristoteleelta löytyy luonnehdinta, jonka mukaan kosketuksessa on olemuksellisesti jotain hyvin hämärää.

105 Didi-Huberman, *Ce que nous voyons*, 194, viite 29. Didi-Huberman kirjoittaa, että tässä avautumisen kokemuksessa ei kohdata enää erillisiä kohteita vaan elämme niiden välisiä suhteita – kyse on tapahtumasta, jossa käyttämämme sanat ja käsitteet saavat takaisin alkuperäisen inkoatiivisen ja morfogeneettisen ulottuvuutensa – intensiteettinsä ja dynamiikkansa. Didi-Huberman, *Ce que nous voyons*, 161; Merleau-Ponty, *Phénoménologie de la perception* (Paris: Gallimard, 1945), 328; Emmanuel Levinas, *De l'existence à l'existant* (Paris: Librairie Philosophique Vrin, 2002 [1947]); Maldiney, *Regard Parole Espace*, 137; Frédéric Jacquet, "Une phénoménologie du sentir. Maldiney, lecteur de Straus", in *La Transpassibilité et l'événement. Essai sur la philosophie de Maldiney* (Paris: Classiques Garnier, 2017), 45–76.

106 Susanna Lindberg, "Elemental Nature as the Ultimate Common Ground of the World Community", in *Politics of the One: Concepts of the One and the Many in Contemporary Thought*, ed. Artemy Magun



(New York: Bloomsbury Academics, 2013), 168.
107 ”Vapaassa lennossaan ilmaa halkoessaan ja sen vastuksen tuntiessaan kevyt kyyhky voisi tulla ajatelleeksi, että tyhjiössä lento sujuisi vielä paremmin”. Kant, *Puhtaan järjen kritiikki*, 58.
108 Merleau-Ponty, *Phénoménologie de la perception*, 328–330.
109 Kant, ”Attempt to Introduce the Concept of Negative Magnitudes into Philosophy”, 175, 215.
110 Deleuze, *Différence et répétition*, 287, 317.
111 Tuula Närhinen, *Kuvatiede ja luonnontaide. Tutkielma luonnonilmiöiden kuvallisuudesta* (Helsinki: Taideyliopisto, 2016), 259.
112 Deleuze, *Différence et répétition*, 35.
113 Didi-Huberman, *Gestes d’air*, 22, 60.
114 Giuseppe Penone, *Transcription musicale de la structure des arbres* (Paris: Bernard Chauveau Édition, 2020 [2012]).
115 Deleuze, *Le Pli*, 120.
116 Deleuze, *Le Pli*, 132.
117 Didi-Huberman, *Être crâne*, 71.
118 Didi-Huberman, *Être crâne*, 41–48.
119 Kuten Deleuze (*Le bergsonisme*, 38) toteaa, dialektiikkaa hegeliläisessä merkityksessä on usein moitittu vääräksi, todelliselle liikkeelle vieraaksi abstraktien käsitteiden liikkeeksi.
120 Prévost, ”Georges Didi-Huberman”, 63; Deleuze, ”The Method of Dramatisation”, passim.

FT Ari Tanhuanpää on taidekonservaattori (Kansallisgalleria) ja taiteentutkija. Hänen väitöskirjansa *Huoli kuvasta – merkitys, mieli, materiaalisuus* valmistui Jyväskylän yliopistosta 2017. Tanhuanpää osallistuu Magdalena Zolkosin (Frankfurtin yliopisto) toimittaman Georges Didi-Hubermanin ajatteluun johdattavan kokoelmateoksen kirjoitustyöhön. Teos ilmestyy Edinburgh University Pressin *Philosophical Dictionaries* -julkaisusarjassa.



Koti sydämessä – alkuperäiskansatutkimus ja taiteen tutkimus kohtaavat Nils-Aslak Valkeapään kuvataiteen tulkinnassa

Tuija Hautala-Hirvioja

Artikkelissani tarkastelen monipuolisen saamelastaiteilijan, erityisesti joiuistaan ja runoistaan tunnetun Nils-Aslak Valkeapään (1943–2001) kuvataidetta hänen uransa loppuvaiheessa 1980- ja 1990-luvuilla. Aineistona ovat runoteosten *Ruoktu váimmus* (1985, *Koti sydämessä*, engl. *Trekways of the Wind*, 1994), *Nu guhkkín dat mii lahka – Så fjernt det nære* (1994, *Niin lähellä se mikä kaukana*) ja *Eanni, eannázan* (2001, *Maa, äitini*) kuvitukset. Aiemmin olen analysoinut Valkeapään varhaiskauden öljymaalauksia *Silloin aurinko oli aina luonamme* (1975) suhteessa saamelaisten kosmologiaan ja rumpukuvioihin¹ ja hänen kolmen ensimmäisen runoteoksensa (1974, 1976 ja 1981) kuvitusta ikonologisen metodin sekä saamen- ja alkuperäiskansatutkimuksen näkö-

kulmasta.² Tässä artikkelissa nostan keskiöön hänen loppukautensa kuvataiteen ja täydennän aiempia metodisia näkökulmiini Mieke Balin ajatuksilla intertekstuaalisesta taiteen tulkinnasta.³ Intertekstuaalisuuden avulla nostan esille erilaisia henkisiä ja immateriaalisia suhteita, jotka liittyvät materiaaliseen kulttuuriin mutta eivät kuitenkaan saa konkreettista tai näkyvää ilmaisua Valkeapään taiteessa.

Valkeapää halusi luoda saamelastaiteeseen länsimaisesta ilmaisusta poikkeavan kuvakielen. Kuitenkin yhteys vanhaan saamelaiseen kosmologiaan ja visuaaliseen perintöön oli katkennut. Valkeapään mukaan muinaiset saamelaiset kuvat olivat oma kielensä, jonka symboleita oli käytettävä ilmentämään oman aikansa saamelaisten ja alkuperäiskansojen kokemuksia.⁴ Mielestäni hän pyrki luomaan uudenlaista esteettistä ja visuaalista materiaalisuutta aiemmin en-

nemminkin suullista perimää ja käytännöllisyyttä korostaneeseen saamelaiskulttuuriin. Tavoitteenani on pohtia länsimaisen ja perinteisen saamelaistiedon, vanhan perinteen ja uuden saamelaispoliittisen⁵ näkemyksen ilmenemistä Valkeapään taiteessa sekä hänen taiteensa merkitystä modernistuvassa saamelaiskulttuurissa. Analyysini taustaksi luon lyhyen katsauksen hänen elämäänsä ja 1970-luvun tuotantoon. Ennen varsinaisia analyysejä esittelen tulkintakehikkoni.

Katsaus Nils-Aslak Valkeapään elämään

Nils-Aslak Valkeapää, Áilu Áillohaš syntyi 23. maaliskuuta 1943 Palojoensuussa Enontekiön kunnassa suomalais-norjalaiseen saamelaiskulttuuriin. Tutkijat Taarna Valtonen ja Leena Valkeapää kirjoittavat toimittamansa kirjan *Minä soin – Mun čuojan. Kirjoituksia Nils-Aslak Valkeapään elämäntyöstä* johdannossa:



Hänen lapsuuden perheensä elämäntapa oli puolinomadinen: perhe jutasi eli muutti poro-
neen kesä- ja talvilaitumien välillä. He kulki-
vat vuodenaikojen mukaan samaa reittiä vuosi
vuoden jälkeen vakiintuneille asuinpaikoilleen.
Porosaamelainen kulttuuri periytyi Ailulle mo-
lemmilta vanhemmilta.⁶

Valkeapään lapsuusaika päättyi syksyl-
lä 1950, kun hän aloitti koulutaipaleensa
suomenkielisessä asuntolakoulussa Kaa-
resuvannossa. Vajaan kymmenen vuoden
päästä perheen jutaava elämäntapa päättyi.
Vuonna 1960 Valkeapää muuttivat Käsivar-
ren maantien varteen Pättikään, mistä van-
hempien muutettua Skiboniin tuli Nils-Aslak
Valkeapään koti.⁷

Kansakoulun jälkeen Valkeapään opinnot
jatkuivat Inarissa saamelaiden kristillisessä
kansanopistossa ja Kemijärven seminaa-
rissa, josta hän valmistui kansakoulunopet-
tajaksi toukokuussa 1966. Pian alkoikin tai-
teilijaelämä, ja ensimmäinen levy *Joikuja*
julkaistiin 1968. Yhdistämällä joikuesityksiin
soittimia hänestä tuli saamelaismusiikin uu-
distaja, säveltäjä ja esiintyjä. Valkeapää jul-
kaisi ensimmäisen kirjansa suomeksi *Tervei-
siä Lapista* vuonna 1971. Pamfletti oli vahva
kannanotto, suorastaan hätähuuto saamen
kielen ja kulttuurin säilymisen puolesta, ja se
oli tarkoitettu ensisijaisesti valtaväestölle.

Toisen maailmansodan jälkeen suomalai-
nen kulttuuri oli tunkeutunut koululaitokseen
ja jälleenrakennuksen myötä saamelaisalu-
eelle. Koululaitos asuntoloineen vei Valkea-
pään ja saamelaislapset suureksi osaksi
vuotta pois kodin piiristä, jossa saamelais-
taidot olivat siirtyneet sukupolvelta toiselle.⁸
Jatkossa Valkeapää kirjoitti omalle kansal-
leen ja käytti pääasiassa äidinkieltään poh-
joissaamea vahvistaakseen uhanalaisen kie-
len asemaa. Hän julkaisi kaikkiaan yhdeksän
runokokoelmaa, jotka hän kuvitti. Ensimmäi-
nen runokirja *Giđa ijat čuovgadat* (suomeksi
Kevään yöt niin valoisat, 1980) ilmestyi vuonna
1974. Hän kuvitti ja suunnitteli taiton sekä teks-
tasi käsin runonsa, koska kirjapainot eivät vie-
lä tuolloin kyenneet latomaan saamenkielisiä
runoja oikein. Valkeapää esitteli runokirjan ku-
vituksia ja maalauksia Rovaniemen kirjastolla
Pohjoiskalotin kirjastokokouksen kutsumana
toukokuun lopulla 1975. Näyttely sai positiivi-
sen vastaanoton: ”Valkeapää on dynaaminen
kuvantekijä. Kuva on hänelle väline, jolla hän
voi taistella heimokansansa etujen puolesta.
Kuvakerronnan keinot ovat hänellä jo hallin-
nassaan. Graafinen esitys sekä tussitöissä
että kirjassa *Giđa ijat čuovgadat* on samalla
puhuttelevaa ja hienostunutta.”⁹

Seuraavissa runoteoksissa *Lávlo vizar
biellocizáš* (1976, *Laula viserrä sinirinta*)
ja *Ádjaga silbasuonat* (1981, *Puron hopea-
suonet*) Valkeapää laajensi näkökulmaansa
ja kuvasi saamelaiset osana laajempaa alku-
peräiskansaliikettä. *Lávlo vizar biellocizáš* si-
sältää vahvan kannanoton luonnon puolesta.
Valkeapää otti esille saamelaiden alistetun
aseman ja yhteyden muihin alkuperäiskan-
soihin. *Ádjaga silbasuonat* sisältää tuokioku-
via inuiittien ja tasankointiaanien elämästä.
Vaikka piirrokset pohjautuvat Valkeapään
ottamiin valokuviiin, ne ovat kaukana valo-
kuvamaisesta esittävydestä. Piirrosjälki on
elävää ja luonnosmaista kuin nopeasti teh-
dyissä croquis-piirroksissa.

Valkeapää oli aktiivinen toimija monella
alueella. Hän oli perustamassa saamelais-
ten kirjailijoiden ja taiteilijoiden yhdistyksiä.¹⁰
Hän oli Lapin läänintaiteilijana ja Maailman
alkuperäiskansojen kulttuurikoordinaattori-
na 1970- ja 1980-lukujen vaihteessa. Näistä
tehtävistä hän luopui keskittyäkseen vaikut-
tamaan alkuperäiskansojen ja saamelaiden
asioihin taiteen kautta. Vuonna 1991 Valkea-
pää sai Pohjoismaiden neuvoston kirjallisuus-
palkinnon kirjallaan *Beaivi, Áhčážan* (1988,
suom. *Aurinko, isäni*, 1992). En ota tätä



kirjaa tulkintani kohteeksi, sillä Valkeapää tarkoitti runoteoksensa vain saamelaisille. Norjan Olympiakomitea valitsi Valkeapään Lillehammerin vuoden 1994 talviolympialaisten kulttuuriohjelmaan, ja hän esiintyi avajaisissa. Hänen ainut kaksikielinen kirjansa *Nu guhkkinn dat mii lahka – Så fjernet det nære* (1994) sekä näyttelyt että esiintymiset olivat osa olympialaisten kulttuuriohjelmaa.¹¹ Myös runoteos *Jus gazzebiehtár bohkosivččii* (1996, *Jos lapintiainen naurah-taisi*) jää aineistoni ulkopuolelle. Valkeapää käytti kuvituksessa äitinsä Susanna Valkeapään piirroksia, ja Leena Valkeapää on tulkinnut teoksen kuvitusta artikkelissaan, joka on julkaistu teoksessa *Minä soin – Mun čuojan. Kirjoituksia Nils-Aslak Valkeapään elämäntyöstä*.¹²

Kun Lillehammerin talviolympialaisten kulttuuriohjelma esiintymisineen ja näyttelyineen oli takana ja uusin runoteos *Jus gazzebiehtár bohkosivččii* painossa, Valkeapää suunnitteli vetäytyvänsä julkisuudesta ja keskittyvänsä taideprojekteihinsa. Suunnitelmat eivät heti toteutuneet, sillä helmikuussa 1996 hän törmäsi lumipyryssä rekkaan ja loukkaantui vakavasti.¹³ Terveysongelmat pakottivat hänet muuttamaan Skibotniin,

jossa hän asui aluksi vanhemmilta perimäsään talossa. Tämän jälkeen hän ehti asua vajaan vuoden saamelaisperinteen mukaan suunnitellussa kuusikulmaisessa *Lásságámmi*-ateljeetalossa Yykeanvuonon rannalla. *Eanni, eannážan* (2001) runokirja jäi hänen viimeiseksi julkaisukseensa. Nils-Aslak Valkeapää kuoli 58-vuotiaana 27. marraskuuta 2001 Espoossa kotiinpaluumatkallaan Japanista.

Tulkinnan kehikko

Olen aiemmissa tulkinnoissani Nils-Aslak Valkeapään kuvataiteesta turvautunut ikonologiseen tulkintaan, humanistiseen maantieteeseen ja näkemykseen paikkakokemuksesta.¹⁴ Vuosina 2010–2017 osallistuin Norjan Arktisen yliopiston (Tromssa) tutkimusprojektiin Sarp – Sámi art research project. Samaan aikaan laajensin näkökulmaani suorittamalla Saamen- ja alkuperäiskansatutkimuksen perusopinnot sekä Saamelaiset perinteiset elinkeinot saamelaisyhteisössä -kurssin, jotta ymmärtäisin syvemmin saamelaiskulttuuriin kietoutuvat arvot ja asenteet, kuten suhteen luontoon ja elämisen kokonaisvaltaisuuden, mikä näkyy Valkeapään taiteen moninaisuutena. Nämä seikat

nousivat esille artikkelissani ”An Indigenous Research Perspective on Sámi Visual Artist Nils-Aslak Valkeapää” (2019).¹⁵

Valkeapään kuvataide oli 1980- ja 1990-luvuilla osa hänen muuta ilmaisuaan, ja se kiinnittyi selkeästi esihistorialliseen kalliotaiteeseen ja varhaiseen 1900-luvun saamelaiseen kuvataiteeseen. Se oli paikoitellen tietoista lainaamista eli intertekstuaalisuutta. Aiemmin käyttämäni ikonologisen tulkinnan lisäksi laajennan näkökulmaani semiotiikasta vaikutteita ottaneeseen Mieke Balin edustamaan tutkimustraditioon, jossa intertekstuaalisuus on keskeisessä asemassa. Valkeapään kuvataide on tarinallista ja vahvasti eri saamelaisuuden immateriaalisiin ja materiaalisiin viitekehyksiin kiinnittyvää. Näin ollen Balin esiin ottamat ajatukset intertekstuaalisuudesta ja narratiivisuudesta tuntuvat soveltuvan Valkeapään näkemysten ja teosten analyysiin. Molempien toiminta sijoittuu 1980- ja 1990-luvuille; se on siis samanaikaista. Balin mukaan taide ei vain heijasta ympäröivää maailmaa, vaan se on aktiivinen kulttuuriin, sen sosiaalisiin ja historiallisiin taustoihin vaikuttava tekijä. Taide lainaa, kommentoi ja on sitoutunut aiempaan taiteeseen.¹⁶ Valkeapää pyrki oman taiteen-



sa kautta aktiivisesti vaikuttamaan. Hänen tavoitteenaan oli saada valtaväestö ymmärtämään alkuperäiskansojen ajattelutapaa ja samalla vahvistaa saamelaiden itsetuntoa ja -ymmärrystä. Tässä hän hyödynsi vanhaa kuvaperinnettä luodakseen uudenlaista visuaalisuutta.¹⁷

Mieke Bal lähestyy tulkinnoissa hermeneuttista kehää, jossa yksityiskohtien tulkinta vaikuttaa kokonaistulkintaan ja syventää sitä. Itse tulkinnallakin on omat esteettiset ja ideologiset vaikutuksensa.¹⁸ Myös alkuperäiskansatutkimus sisältää usein ajatuksen tulkintojen hermeneuttisuudesta, ja alkupe-
räiskansatutkija Shawn Wilsonin mukaan ”asiat on asetettava kontekstiinsa” ja niiden kontekstia tulee kunnioittaa, jotta ymmärretään ”kuinka tieto on hermeneuttista”.¹⁹ Alkuperäiskansatutkimusta on kritisoitu poliittiseksi ja subjektiiviseksi. Kuitenkaan mikään tutkimus ei ole arvovapaata, vaan siihen vaikuttavat tutkijan maailmankuva, sitoumukset ja tausta.²⁰

Alkuperäiskansat ovat pitkään olleet ulkopuolisten tutkijoiden kohteina ja kerättyä tietoa on käytetty hallinnan ja vallan välineinä. Tutkijan on huomioitava tutkimuseettiset seikat, kuten ihmisarvon, aineellisen ja

aineettoman kulttuuriperinnön kunnioittaminen, eikä tutkija saa aiheuttaa tutkittavalle yksilölle tai yhteisölle haittaa tai traumoja.²¹ Lisäksi alkuperäistutkimuksen tarkoitus on antaa ääni tulkittavalle, hänen elämäntavalleen ja kulttuurilleen, joten tutkijaa vaaditaan vastaavasti esittämään omat sitoumuksensa ja taustansa.²² Näin ollen koen tärkeäksi todeta, että olen suomenkielinen ja taustani on länsimaisessa kulttuurissa. Olen syntynyt Oulussa, opiskellut Jyväskylässä, ja vuodesta 1984 alkaen olen asunut Lapissa. Isän puolen sukuni juuret ovat Kemin Lapin alueella. Esi-isäni metsäsaamelaisiin kuulunut Tuomas Miulus (1645–1727) metsästi ja kalasti nykyisen Venäjän puolella Kuolajärven alueella. 1800-luvun puoliväliin mennessä kieli oli jo vaihtunut suomeksi. Ukkineni isä Hannu Hautala (1862–1930) rakensi talon nykyisen Alakurtin lähistölle ja otti sukunimeksi Hautalan. Talvisodan syttyessä oli lähde-
ttävä, eikä paluuta kotiseuduille enää ollut. Sotien jälkeen ukkini Ossi Hautala toimi kalastajana Inarinjärvellä kuolemaansa asti, minkä jälkeen hänen vuokraamansa Muurahaisniemi oli perikunnan jokakesäisten kalastusreissujen kiinne-
kohta vuoteen 1988 asti.

Ukkineni Ossi Hautalan kautta sain käsityksen luonnossa ja luonnosta elävän ihmisen suhteesta luontoon ja sääolosuhteiden merkitykseen, jotka ovat tärkeitä saamelaiskulttuurille ja auttavat tulkitsemaan Valkeapään taidetta kulttuurinsa edustajana ja elvyttäjänä. Ukkineni oli riippuvainen luonnon tarjoamista resursseista, joiden riittävyttä hän tarkkaili ja halusi omalla toiminnallaan säilyttää. Olen asunut vuodesta 1984 alkaen Lapissa ja seurannut käytyä, välillä kiivastakin saamelaiskeskustelua. Saamen- ja alkupe-
räiskansatutkimuksen opinnot ovat lisänneet ymmärrystäni tiettyjen kulttuuristen artefaktien kuten *duodjin* eli saamen käsitöiden ja vaatetuksen symbolisista merkityksistä. Ilman näitä opintoja en kulttuurin ulkopuolisena tutkijana pystyisi hyödyntämään intertekstuaalisuutta Valkeapään myöhemmän 1980- ja 1990-lukujen kuvataiteen tulkinnassa.

Saamenpuvun kertomaa

Kanadassa Port Albernessa järjestettiin lokakuussa 1975 alkuperäiskansojen maailmanjärjestön ensimmäinen kokous, johon Nils-Aslak Valkeapää osallistui saamelaiden edustajana. Toimiessaan aktiivisesti jär-



jestössä hän teki muiden alkuperäiskansojen vaatimuksia ja poliittista toimintaa tunnetuksi saamelaisten keskuudessa. Valkeapää, kuten monet muutkin asuntolasukupolveen lukeutuvat Pohjoiskalotin saamelaistaitelijat, Kirsti Paltto, Synnøve Persen ja Britta Marakatt-Labba, eivät enää hyväksyneet saamelaisten kulttuurin ja oikeuksien väheksyntää. Olennaiseksi muodostui taiteen kautta virinnyt saamelaisrenessanssi, jolla oli poliittinen merkitys yli kymmenen vuotta kestäneessä kamppailussa norjalaisen Alta–Koutokeino-vesistön suojelussa. Kiista huipentui poliisioperaatioon, jossa mielenosoittajat kannettiin pois tammi-kuussa 1981. Taistelu jatkui kymmenen saamelaisen nälkälakolla Oslon suurkäräjärahennuksen portailla. Tämä ei auttanut ja voimalla rakennettiin. Kiista muutti Norjan valtion suhtautumista saamelaisiin ja heidät hyväksyttiin alkuperäiskansaksi 1990, jolloin Norja ratifioi Kansainvälisen työjärjestö ILO:n itsenäisten maiden alkuperäis- ja heimokansoja koskevan yleissopimuksen numero 169.²³

Ennen Alta–Koutokeino-kamppailua Valkeapää oli julkaissut kolme runoteosta, jotka hän yhdisti uudeksi kokonaisuudeksi, joka julkaistiin vuonna 1985 nimellä *Ruoktu váimmus* (*Koti sydämässä*). Kamppailun saama

kansainvälinen huomio saattoi vaikuttaa siihen, että runoteos on käännetty niin usealle kielelle: ruotsiksi, norjaksi, saksaksi, sekä englanniksi (englanniksi nimellä *Trekways of the Wind*, 1994). Teoksen viimeisessä kolmannessa osassa on selkeästi aiempaa poliittisempia, kolonisaation vaikutuksia esiin ottavia runoja sekä luontoon liittyviä ja sitä puolustavia kuvia. Valkeapää teki runsaasti uusia piirroksia (55), mutta käytti myös aiempien runoteostensa kuvituksia (4 ensimmäisestä, 14 toisesta ja 14 kolmannesta kirjasta).

Saamelaiskirjailija Kirsti Paltto kuvasi runoteoksen sisältöä:

Ruoktu váimmus -runotrilogia on kuvaus runoilijan kehityksestä oman itsensä löytämisestä maailmanlöytämiseen. Ensimmäisessä osassa Aillohaš liikkuu omista maisemistaan porojen matkassa, peilaa oman sielunsa liikkeitä siihen olotilaan ja luontoon. [...] Toisessa osassa Aillohaš liikkuu elämän ja kuoleman kysymyksissä. [...] Lapsuus ja koulu tulevat mukaan, siis ympäristö oman siitan ulkopuolella. Kolmannessa osassa Aillohaš matkaa maailmalle alkuperäiskansojen pariin, inuiittien ja intiaanien luokse. Siellä hän näkee saman kuin Saamenmaassa: Suuret Valkoiset Isännät ovat lakikirjojensa avulla merkinneet alkuperäiskansojen maat itselleen, häväisseet kulttuurit primitiivisyyden nimellä, tukahduttaneet kulttuurit ja kielet.²⁴

Trekways of the Wind -kirjan kansikuvassa on hulpa eli saamen puvun helma ja tiuhtanau-

hoin kiinnitetyt osittain kannen ulkopuolelle jäävät nutukkaat. Värit sininen, punainen ja keltainen sekä hulpan koristeet mukailevat Enontekiön pukua, jota myös Valkeapää käytti. Saamenpuku, *gákti*, on saamelaisten keskeinen ja konkreettinen symboli. Siihen liittyy monia hienovaraisia kulttuurin sisäisiä piirteitä, merkityksiä ja koodeja.²⁵ Se on saamelaisen yhteisön omistamaa aineellista (itse puku) ja aineetonta (puvun käyttöön liittyvät tavat) kulttuuriperintöä. Saamenpuku liittyy aina sukuun, ja se on kiinteä osa saamelaisuutta ja saamelaista kulttuuria. Siinä saamelainen edustaa itseään, sukuaan, aluettaan ja kansaansa. Puvun käyttö on saamelainen tapa tuoda esiin saamelaisuutta, mutta myös tapa osoittaa kunnioitusta tilaisuutta ja sen järjestäjiä kohtaan.²⁶

Saamenpuvulla kansikuvana on kaksoismerkitys. Mieke Balin intertekstuaalisuuteen liittyy semiotiikan käsitepari *denotaatio* ja *konnotaatio*.²⁷ Denotaation tasolla *gákti* on kansanpuku, joka, toisin kuin kansallispuuku, on ollut aina käytössä. Konnotaatio tuo mukaan lisämerkityksen, jolloin puku edustaa saamelaisuutta. Kuten Outi Länsman on todennut: ”*Gákti* on toinen iho”²⁸. Sen avulla erottaudutaan valtaväestöstä mutta



myös muista saamelaisryhmistä ja -suvuisista. Alun perin arkisesta käyttövaatteesta on toisen maailmansodan jälkeen muotoutunut saamelaisuuden symboli. Samalla kansikuva muistuttaa valtaväestöä *gáktin* merkityksestä ja varoittaa kulttuurisesta omimisesta. Suomen saamelaiset ovat pitkään tuoneet esille sitä, että saamenpukua jäljittelevät asusteet ja ei-saamelaisten puvun käyttö koetaan loukkaaviksi.²⁹ Koristeellisinta Enontekiön pukua on käytetty väärin matkailussa ja markkinoinnissa. Kansikuva viittaa kirjan sisältöön, alkuperäiskansojen oikeuteen päättää asioistaan. Samalla henkilökohtainen, Valkeapään kotiseudun puku edustaa arktisen alueen luontoa ja alkuperäiskansojen elämäntapaa.

Kuvauskohteena luontokoti

Valkeapään kolmannen runoteoksen *Ádjaga silbasuonat* alussa on yhdeksän sivun pituinen piirros, jossa maisema alkaa vain pelkällä vinolla viivalla ja aukeama aukeamalta piirros muuttuu. Lopulta lukija oivaltaa olevansa tunturimaisemassa. *Trekways of the Wind* -trilogia alkaa samoin, ja nopeasti katsottuna maisemat näyttäisivät olevan samat. Lähempi tarkastelu osoittaa niiden ole-

van erilaiset, ja trilogian maisema jatkuu vielä kaksi aukeamaa ja muuttuu viitteelliseksi. Lopuksi jäljellä ovat enää taipuisat viivat ja vasemmalla saamelaiskirjallisuuteen ja -musiikkiin erikoistuneen DAT-kustantamon logo. Valkeapää ystävineen perusti kyseisen kustantamon 1984 ja se toimii yhä Kaarasjoella Norjassa.³⁰ Viivat voivat liittyä logoon, mutta ne voivat intertekstuaalisesti viitata myös kirjan keskivaiheille sijoitettuun 32 aukeamaa kattavaan nuotitukseen. Kyseessä on suomalaisen säveltäjän Pehr Henrik Nordgrenin Valkeapään runoihin säveltämän teoksen *Lávllaráidu Nils-Aslak Valkeapää divttai'e, opus 45* (1985) nuotitus.

Myös *Nu guhkin dat mii lahka – Så fjernt det nære* (1994) -kirja alkaa useamman aukeaman maisemavalokuvalla. Kuvasikermän aloittaa miltei abstrakti merkki, jota seuraa ylhäältä kuvattu tunturimaisema tai jäätynyt merimaisema. Vaalea, sinivioittainen rinne hallitsee koko aukeamaa. Lumuhiutaleiden tai tähtitaivaan kautta siirrytään väreiltään sinivioittoiseen aukeamaan, joka on lähikuva jääriitteestä. Saamelaisen kulttuurin professori Veli-Pekka Lehtolan mukaan edellisten kirjojen kuvitus jatkaa aiempien teosten symboliikkaa:

Saamen kielen ja saamelaisen luonnon kokemistavan yhteys, esi-isien perinnön läheisyys saamelaisessa ajattelussa, ihmisen elämän sulautuminen luontoon ja koko maailmankaikkeuteen ovat niitä kuvauksia, jotka uudessa kokoelmassakin nousevat päällimmäisiksi.³¹

Valkeapään viimeiseksi jääneen *Eanni, eannázan* -kirjan (2001) alussa on yhdeksän kuva-aukeamaa ennen nimiösivua. Aukeamasarjan aloittaa ekspressiivinen punaista, keltaista ja sinistä sisältävä yksityiskohta, jonka voi tulkita tummansinisiksi taivaaksi tai mereksi ja alaosan värikkääksi heinikoksi. Seuraavat aukeamat ovat värivalokuvaan pohjautuvia tunturin loivia rinteitä. Sitten on DAT-kustantamon logo ja aurinkoa tai kuu-ta edustava kellertävä pyöreäkuvioiden, minkä jälkeen on yksityiskohta Valkeapään maalauksesta ja kirjan nimi. Kolmella seuraavalla aukeamalla on sama värivalokuva, joka on yöllinen otos auringon kajosta. Valo heijastuu pilven raosta ja aiheuttaa toisen pystysuuntaisen valo. Taivas on osittain pilvessä ja etualaa hallitsee vesialue.

Kirjojen alun kuvasikermät voi tulkita monella tavoin. Katsojalle alku on hidas matka, joka vaatii rauhoittumaan, keskittymään ja kääntämään sivua. Valkeapään runoissa on mukana entisaikojen saamelaisten ja mui-



den arktisen alueen kansojen luontoläheinen elämäntapa, johon lukija johdatetaan kuljettamalla hänet pitkin tunturinteitä ja merenrantoja. Sommitteluratkaisu on taiteilijan tietoinen valinta, jolla hän konkretisoi ja materialisoi oman kokemuksensa. Valkeapää oli lapsena kulkenut perheensä ja porojen kanssa avarilla tunturiylängöillä ja käynyt Jäämeren vuonojen rannoilla. Valkeapää totesikin: ”Koti on meille vähän eri käsite kuin teille. Meille koti alkaa siitä, missä mänty loppuu, ja sitä jatkuu tuonne Jäämerelle asti.”³² Taarna Valtonen ja Leena Valkeapää kiteyttävät Valkeapään kuvien ja runojen paikka-suhteen osuvasti:

Valkeapään tuotantoa leimaa vahva paikallisuus ja sitoutuminen omaan elinpiiriin erityisyyteen. Hän jakoi yleisölleen lapsuuden maisemassa omaksutut kokemukset vuorovaikutuksesta luonnon kanssa. Hänellä oli kyky välittää juontaavan porosaamelaisen kulttuurin maailmankuvaa modernin taiteellisen ilmaisun keinoin. Luomalla uutta hän säilytti vanhaa.³³

Valkeapää ei ole kuvannutkaan näkemäänsä, vaan sitä, jonka oli jättänyt jo taakseen. Maiseman tila on avoin, mikään ei rajoita katsetta ja kaikki oleellinen on läsnä. Kuvaesityksellä ei, kuten ei joiullakaan, ole alkua eikä loppua. Joikutaitajan Johan Anders Bærin mukaan: ”Joiku menee aina ympyrää.

Sillä ei ole alkua eikä loppua.”³⁴ Valkeapään musiikillisuus on osa hänen runouttaan, ja se rytmittää myös kuvien sommittelua: ”Kun minä maalaan, kuulen sen musiikkina ja sanoina; kun teen musiikkia, näen sen väreinä ja sanoinakin; kun kirjoitan, minulla soi mielessä koko ajan ja näen värejä.”³⁵

Valkeapään talo sijaitsi Pättikässä ja myöhemmin Skibotnissa, keskellä arktista luontoa, mutta koti oli sydämessä, kuten *Trekways of the Wind* -teoksen saamenkielinen nimi *Ruoktu váimmus (Koti sydämessä)* asian toteaa. Koti materiaalisena rakennuksena sijaitsi jossain ja sillä oli postiosoitteensa, mutta immateriaalisesti se oli aina mukana. Valkeapää koki kodikseen Suomen, Ruotsin ja Norjan tunturiylängöt ja Jäämeren rannat. Hän vertasi itseään ja saamelaisia muuttolintuihin liittäen mukaan joiun, jonka olemus ja rakenne edustavat vapaata, liikkuvaa elämäntapaa.³⁶ Tunturiylängöllä ja Jäämeren rannalla kokee äärettömyyden ja ajattomuuden. Läsnä ovat määrittämätön, rajaamaton luonto, ajaton aika, menneisyys, nykyisyys ja tulevaisuus sekä tuulen ääni, jopa joiun melodia.³⁷ Luonto, maisema ja avoin tila ovat tärkeitä arktisen alueen alkuperäiskansoille, ja ne määrittivät

myös Valkeapään maiseman visuaalista esitystä.

Sigurd Bergmannin mukaan Valkeapäälle tuuli ja avara tila edustavat sekä ulkoista ja sisäistä tilaa että ajallista jatkumoa. Maiseman avaruus luo paikkoja ja avaa tiloja. Tuuli siirtää ilmaa, tuoksua ja ääniä, elämän kokonaisvaltaista läsnäoloa.³⁸ *Trekways of the Wind* -teoksen englanninkielinen nimi viittaa tuuleen, joka on alati läsnä ja määrittää niin ihmisten kuin porojenkin liikkumista. Tällä keskeisellä materiaalisella luonnonilmiöllä oli immateriaalinen hallitsijansa *Bieggagállis* tai *Bieggalmmái*, tuulimies, joka tunnettiin koko saamelaisalueella. Sitä pidettiin kovan tuulen aiheuttajana ja sään jumalana. Tuulimies oli merkittävä jumala saamelaisten elinkeinon peuranpyynnin ja myöhemmin poronhoidon kannalta. Tuulen suunta vaikuttaa porojen liikkumiseen, etenkin sääskiaikana poroilla on taipumus kulkea vastatuuleen. Pitkään kestänyt samansuuntainen tuuli saattoi kuljettaa porot kauas. Tilanteen rauhoittamiseksi tuulimiehelle oli uhrattava. Tuulimies esiintyy noitarumpujen kalvoilla usein, joten sen merkitys on ollut saamelaisten kosmologiassa huomattava.³⁹ Lapiomainen esine kädessä



kuvattu tuulen ja sään haltija löytyy myös Valkeapään taiteesta.

Saamelaiset ja alkuperäiskansat eivät ole erottaneet luontoa ja kulttuuria toisistaan eivätkä julkista tilaa yksityisestä, vaan ne ovat muodostaneet yhtenäisen kokonaisuuden. Luonto on alkuperäiskansoille koti, heidän hyvinvointinsa ja toimeentulonsa kytkeytyvät luonnon tasapainon kunnioittamiseen.⁴⁰ Luontosuhde on opittu arkielämän myötä välittömässä yhteydessä yhteisön arvojen, arvostusten ja elämäntavan kanssa, eikä tiedon, tekojen ja arvojen välillä ole ollut suurta eroa. Saamelainen kulttuuri on ollut luontotietoinen, luontosensitiivinen ja paikakasidonnainen.⁴¹ Valkeapää kuvaa saamelaisista maisemaa, joka ei ole vain katseen tai toiminnan kohde. Se on ihmisen kumppani, jonka kanssa on toimittava oikein ja josta oma selviytyminen on kiinni. Maisemaa ja esineitä ei ole arvotettu esteettisesti vaan niiden kauneus määrittänyt niiden käytettävyyden kautta – helppokulkuinen maasto on yhtä kuin kaunis maisema. Saamelainen maisema sisältää maagisia ja myyttisiä ominaisuuksia kuten pyhät paikat, tarinat maiseman muotoutumisesta ja asukkaista. Näistä muodostuu se tietämisen maailma,

joka suullisena perimätietona on siirtynyt sukupolvelta toiselle.⁴²

Valkeapää toi esiin saamelaiset arktisena alkuperäiskansana.⁴³ Huoli alkuperäiskansojen elämisen ehdoista, kulttuurista ja luonnon tuhoutumisesta näkyvät selkeästi *Trekways of the Wind* -trilogiassa. Valkeapään runoteosten maisemasikermät voi tulkita saamelaispoliittisina kannanottoina. Alkuperäiskansojen yhteisissä kokouksissa tärkeimpiä kysymyksiä ovat olleet ja ovat yhä edelleen maa- oikeudet, oikeus terveydenhoitoon ja koulutukseen. Maa-alueiden, luonnon moninaisuuden ja perinteisen tiedon puolustaminen ovat keskeisiä vaateita.⁴⁴ Yhteys maahan on myös saamelaiskulttuurin perusta, ja kuuluminen saamelaisuuteen rakentuu joko asumalla alueella tai kokemalla vahvaa yhteyttä suvun kotiseutuun.⁴⁵ Valkeapää kiteytti haastattelussa 1990-luvun lopussa oman kuulumisensa maahan ja suhteensa luontoon:

Saamenmaan luonto merkitsee minulle äitiä. Maa on äiti. Luonto merkitsee minulle kaikkea. [...] Olen onnellisessa asemassa siitä syystä, että olen saanut ja saan elää täällä. Olen onnekas siksi, että kansani elämänfilosofiasa ja elämännäkemyksessä painotetaan usein sitä, miten olemme osa tätä luontoa, emme sen herroja.⁴⁶

Luontokodin asukkaita

Laajojen tunturiylänköjen lisäksi Valkeapää kuvaa *Trekways of the Wind* -runoteoksessa herkällä ja hennolla otteella heiniä, heinikoita ja tunturikoivuja. Tummuvan illan maisema tuodaan esiin paksuin vedoin eri valööreissä ja tuulessa taipuvat korret ekspressiivisellä otteella. Maisemaa kuvaavien värivalokuvien ohella teoksissa *Nu guhkkinn dat mii lahka – Sâ fjernt det nære* ja *Eanni, eannázan* on lähikuvia jäädästä. Läheltä otetut jääkuvat etäännyvät kohteesta, muuttuvat tunnistamattomiksi ja abstrakteiksi värisommitelmiksi.

*Trekways of the Wind*issa on piirroksia saamelaisten, inuiittien ja intiaanien elämästä. Osa niistä on samoja kuin aiemmissä runoteoksissa, mutta mukana on joitakin uusia kuten aukeaman kokoinen kuva kodasta, jonne saamelaisnainen on menossa sisään. Piirrosjälki ja sommitelma luovat vaikutelman hetkestä. Seuraava aukeama todistaa edellisen kuvan tulkinnan; aukeama hallitsee kota-aukko. Savu kiertyy aukon kautta ulos. Kota-aukko on ollut tärkeä osa asukkaiden jokapäiväistä elämää. Siitä asukkaat ovat seuranneet tähtien syttymistä ja revontulien loimotusta sekä tarkkailleet sään muutoksia. Valkeapää kuljettaa



katseen kotapuiden sijoittelulla aukkoon ja luo valon, puoli- ja täysvarjojen avulla tiiviin sisätilan tunnun. Saamelaisten elämään liittyviä kuvia on muitakin, kuten liikevaikutelmaltaan tehokas, ekspressiivisin vedoin toteutettu aukeaman kokoinen piirros porolla-ajosta. Rekeä ja ajajaa vetävä poro tuntuu laukkaavan kohti. *Eanni, eannážan* -kirja sisältää etnografisia mustavalkoisia kuvia ja värikuvia, jotka ajoittuvat 1900-luvun alusta 1990-luvulle. Julkaisu kuvaa entistä laajemmin alkuperäiskansojen asemaa ja merkitystä maailmassa. Mukana on kuvia eri mantereiden alkuperäiskansoista. Laajaa intertekstuaalista verkkoa kutoen mainitun kirjan valokuvat osoittavat alkuperäiskansojen maailmankatsomuksen ja elämisen tilassa yhdistäviä tekijöitä riippumatta siitä, asuvatko kansat arktisella vai sademetsien alueella.

Saamelaisten kanssa tasavertaisina laajennetun kodin piiriin kuuluvat erilaiset eläimet. Kirjoissa *Trekways of the Wind* ja *Eanni, eannážan* on useita piirroksia erilaisista linnuista. Saamelaisten elämänpiiriin kuuluu eläinten tarkkailu ja niiden käyttäytymisestä pääteltiin muun muassa tulevaa säätä. Eriytyisiä ennelintuja olivat joutsen, käki, talitiainen,

pulmunen, pääsky, varis, taivaanvuohi, palokärki, västäräkki, kurki, tikka, korppi, kuovi, kaakkuri ja kuukkeli.⁴⁷ Nykysaamelaisetkin puhuvat etiäisistä ja pitävät joitain lintuja onnen tuojina ja toisia vaaran merkkeinä.⁴⁸ Valkeapään linnut ovat kumppaneita ja ystäviä, joiden kautta kuvataan luonnon vuotuiskiertoa. Ylväänä taivaalla lentävät linnut edustavat sitä vapautta, jota alkuperäiskansat kaipaavat. Tuulessa taipuvat pensaat, tunturikoivut ja rantojen kortteet voisi tulkita valtaväestön alaisuudessa eläviksi saamelaisiksi, joiden oletettiin ja toivottiin sulautuvan suomalaisiin.

Aiemmin mainittu Nordgrenin sävellyksen nuotitus sijoittuu *Trekways of the Wind* -kirjan keskivaiheen aukeamien ja sivujen alempaan kolmannekseen, kun taas ylempi osa on joko tyhjä, siinä on erilaisia lintuja ja kolmella aukeamalla on kuvattuna saukkopari ja kaksi kärppää. Sävellyksen alun aukeama on musta, ja sille Valkeapää on kuvannut pistemäistä valkoista piirtimenjälkeä käyttäen kaksi lintua. Pareittain lentävät linnut ovat todennäköisesti kevään merkkejä. Erään nuottiaukeaman linnut tuovat mieleen käynnissä olevat soidinmenot. Naaraslintu istuu passiivisena lyhyessä ruohikossa,

koiras kohottautuu ja pörhistelee tullakseen huomatuksi. Myöhemmin samat linnut esiintyvät piirroksessa, jossa naaras on pesällä ja koiras tarkkailee valppaana. Muutamalla aukeamalla lentää joko piekana tai merikotka.

Vapaana lentävä lintu voi edustaa niin sanottua vapaata sielua. Saamelaisten uskomusmaailmassa kaikella elollisella oli sielu. Ihmisellä oli useampi sielu: ruumissielu, vapaasielu ja haltijasielu.⁴⁹ Lintu voi toki olla taiteilijan inspiraation tai kesän vertauskuva. Oman luontokokemuksen korostaminen taiteellisen inspiraation lähteenä toistuu Valkeapään haastatteluissa.⁵⁰ Linnut liittyivät Valkeapään lapsuuteen, perheen kesäpaikkaan Aatsakursussa, joten ne viittaavat menneisyyteen. Vuoden 1991 haastattelussa Valkeapää kertoi:

Aatsakursussa oli lintuja mahottomasti. Kun minulla oli vain yksi sisko ja veli ja ne olivat paljon vanhempia kuin mie, niin käytännössä olin tavallaan yksin lapsi. Mutta se ei merkinnyt ollenkaan sitä, että olin yksinäinen. Tiesin ainakin parin kilometrin säteellä kaikki linnunpesät. Minusta tuntuu, että net linnutkin tunsivat minut. [...] Se aika tietenkä nyt on ohi. Minua on vaivannut, että linnut laulavat eri kielellä kuin ennen. Olen miettinyt, kumpi on vaihtanut kieltä, linnut vai minä.⁵¹

Trekways of the Wind -kirjan lokkien kuvat Valkeapää piirsi pointillisesti pisteyttäen



ja joutsenet croquis'maisesti, nopeasti ja hentoa viivaa käyttäen. Hän oli omaksunut abstrahoivan tyylin 1990-luvun myötä ja julkaissut täysin abstrakteja värivalokuvia ja ankan tyyllitetyjä maalauksia jo kirjassaan *Nu guhkkín dat mii lahka – Så fjernt det nære*. Varhaisen saamelastaiteilijan Johan Turin (1854–1943) pelkistävät ja selkeät piirrokset vaikuttivat ilmaisun muuttumiseen merkittävämmäksi. Turi julkaisi kirjan *Muitalus sámiiid birra* (1910) ja aloitti nykysaamelaiselle kirjallisuudellekin tyypillisen kuvan ja sanan yhdistämisen. Hän pyrki antamaan kokonaiskuvan saamelaisuudesta ja täydensi tekstiään havainnollistavien kuvien, mikä luo autenttisen, toimintaa ja tapahtumaa sisältävän vaikutelman.⁵² Teoksella oli suuri vaikutus nuoreen Valkeapähän, ja hän suomensi sen 1960-luvulla.⁵³ Myöhemmin Valkeapää toimitti kirjan *Johan Thuri. Boares Nauti* (1994, *Johan Thuri. Vanha hukka*), johon hän valitsi Turia auttaneen Emilie Demantin ja Turin välisen kirjeenvaihdon sekä *Muitalus sámiiid birra* kirjoittamiseen liittyviä asiakirjoja ja valokuvia.⁵⁴

Onnettomuuden jälkeen julkaistun *Eanni, eannážan* -kirjan kahlaavat, lentävät ja uivat vesilinnut on maalattu vahvasti tyyllitellen ja

viitteellisesti pääsääntöisesti tummansiniselle taustalle kirkkain värein ja ekspressiivisin siveltimenvedoin. Inspiraationa ovat olleet Turin piirrokset ja esihistorialliset kalliomaalaukset. Voimakkaat värit ja tunnepitoinen ilmaisu esiintyivät jo 1970-luvun maalauksissa. Värimaailma pohjautuu arktisen alueen voimakkaisiin aamu- ja iltaruskoon sekä revontuliin, erityisen voimakkaita värit ovat kaamosaikaan. Kittiläläisen tuttavien, Reidar Särestöniemen (1925–1981) väriekspressionismi innoitti ja rohkaisi Valkeapään ilmaisua.⁵⁵

Poro – keskeinen aihe ja kumppani

Poro ja poronhoito määrittävät saamelaiskulttuuria ja muitakin Pohjois-Euraasian alkupe räiskulttuureja; alueella on yhteensä 22 poronhoitajakansaa. Peura ja myöhemmin kesytetty poro oli ja on keskeinen tekijä pohjoissaamelaisessa kulttuurissa. Ne olivat kulkuneuvoja, niistä saatiin ruokaa ja raaka-aineita vaatteisiin sekä mitä erilaisimpiin pikkuesineisiin. Peurojen vähetessä alkoi kehittyä vuotuiskierto perustuva paimentolaisporotalous. Toisen maailmansodan jälkeen poronhoito muuttui, jutaaminen loppui ja siirryttiin ympärivuotiseen talossa asumiseen.⁵⁶

Muutoksista huolimatta poronhoito säilyi keskeisenä elinkeinona etenkin Käsivarren alueella. Valkeapäästä piti tulla esi-isiansä ja poromiesisänsä työnjatkaja, mikä osoittautui mahdottomaksi – hän ei kyennyt tappamaan poroa.⁵⁷ Porosta tulikin hänelle tärkeä runojen, piirrosten ja valokuvien aihe. Poro oli käytännön elämän kannalta tärkeä, mutta se oli Valkeapäälle myös esteettinen ja poliittinen eläin sekä alkuperäiskansaisuuden todiste. Poron ohella nomadinen elämäntapa ja tunturit olivat osa hänen lapsuusmuistojaan, ja kaikki ne edustivat saamelaisuutta.⁵⁸ Porolla ja pohjoisella maisemalla tuntureineen on symbolinen merkitys erityisesti saamelaisalueen ulkopuolella syntyneille ja asuville saamelaisille.

Osa *Trekways of the Wind* -kirjan poroa esittävistä kuvista on toteutettu mustalle pohjalle valkoisella värillä valööripiirroksina. Eläinten hahmot piirtyvät viitteenomaisesti esille kaamoksen pimeydestä huippuvalojen avulla. Yhdellä vaalealla aukeamalla on piirros hontelajalkaisesta vasasta, jonka luonteva ja uskottava kuvaaminen osoittavat Valkeapään tunteneen kuvauskohteensa. Kirjassa on kolmella aukeamalla piirroksia suuresta poroelosta avarassa maisemas-



sa. Yhdessä katselukulma on ylhäältä; kaksi poroa on sijoitettu etualle; porotokka on levinnyt laajalle alueelle ja kauimmat porot on kuvattu aukeaman ylälaitaan muutamalla piirtimenvedolla. Seuraavalla aukeamalla katsoja seuraa porotokan poistumista silmän tasolla. Sivun kääntämisen jälkeen hän seuraa isoa, sivuaukeaman poikki kulkevaa poroeloa. Vaikka esittämistapa on pelkistävä, porot vaikuttavat yksilöiltä. Samoin kuin tunturimaiseman kuvauksissa myös näissä kuvissa on mukana tunne piirtäjän henkilökohtaisesta läsnäolosta ja osallisuudesta. Sivulta toiselle jatkuvan maiseman ja poroelon kuvaukset edustavat visuaalista narratiivisuutta.

Runoteoksissa *Nu guhkkinn dat mii lahka – Sã fjernt det nære* ja *Eanni, eannážan* on muutama värivalokuva poroista osana tunturimaisemaa tai tunturikoivikkoa. Porot liittyvät maisemat saamelaisalueeseen. *Eanni, eannážan* -teoksessa on valokuva, jossa on yksinäinen poro. Se on seisahtunut puuttomalle ylängölle, joka on vain kapea kaistale kuvan alareunaa. Kuvaa hallitsee taivas, jossa aurinko loistaa kirkkaana yläkulmassa ja pilvet sijoittuvat lähelle horisonttia. Ensimmäisen taideopetusta saaneen saame-

laistaiteilijan John Savion (1902–1938) puupiirroksessa *Okto (Yksin)* on kuvattu poro tunturissa. Savio samaistui yksinäiseen poroon. Hän tunsikin olevansa vieras Osloon taidepiireissä ja kouluja käyneenä myös omassa yhteisössään.⁵⁹ Valkeapää oli tienraivaaja, eivätkä kaikki saamelaiset aluksi pitäneet hänen uudistavasta otteestaan vaan pelkäsivät hänen pilaavan saamelaiskulttuurin. Uskovien saamelaisten oli vaikea suhtautua joihuun, joka oli lestadiolaisuudessa määritelty synniksi.⁶⁰ Yksinäinen poro voi viitata myös saamelaislasten ulkopuolisuuden ja yksinäisyyden kokemuksiin heidän jouduttuaan vieraskieliseen kouluun, uuden aikakäsityksen ja kulttuurin pariin. Poro edustaa Valkeapääle myös positiivisia asioita kuten vapautta ja kotiympäristöä, jossa hän saattoi olla yksin muttei yksinäinen.

Kalliopiirroksien ja noitarumpujen kuviot uusiokäytössä

Valkeapään varhaistuotannon yksi keskeinen aihe oli myyttisen, onnellisen menneisyyden ja shamanistisen maailmankuvan esittäminen sekä niiden väistymisen kuvaus. Näihin kuuluvat *Giđa ijat čuov'gadat* -kirjan keltaisin ja punaisin värein toteutettu kansi,

joka on mustavalkoisena *Trekways of the Wind* -kirjan alussa ja sinisävyisenä *Lávlo vizar biello-cizaš* -kirjan lopussa. Olen tulkinut aiemmin tätä teemaa julkaisussa *Minä soin – Mun čuojan. Kirjoituksia Nils-Aslak Valkeapään elämäntyöstä*.⁶¹

Trekways of the Wind -kirjan loppupuolella on usean aukeaman mittainen, aiempaa uhkaavamman oloinen ja väritykseltään musta versio tästä aiheesta. Aluksi kuvataan harmoninen ja tasapainoinen saamelaisyhteisö, johon uusi uskonto ja hallinto saapuvat. Kuvatarina päättyy miltei mustaa aukeamaan; valtäväestö on vienyt kaiken. Aivan kirjan lopussa palataan vielä samaan teemaan. Nyt vanhojen jumaluuksien sijaan mennyttä aikaa edustaa karu ja vihamielisen oloinen luonto, kulmikkain ja terävin muodoin kuvattu tunturiylänkö. Taivaalla tunturien välissä on poron sarvien rajaama aurinko, jonka kolmiosaisen sisuksen ylimmässä osassa on saamelainen poron pulkassa perässään koira ja isosarvinen poro. Keskellä on neljä noitarummusta tuttua naisjumalaa, Máttaráhká tyttärineen, ja alimpaan osaan on kuvattu kaksi lintua, karhu ja kala. Sivunkääntäjänä toimivat oikeaan reunaan jatkuvat tunturin rinteet. Seuraavalla aukeamalla tunturi jat-



kuu muuttuen abstraktiksi ruutukuvioksi. Tällä aukeamalla vanhoja jumaluuksia sisältänyt aurinko on korvattu kellotaululla, josta puuttuvat viisarit. Seuraava aukeama on täynnä erikokoisia ruutuja, joista muodostuu yöllinen suurkaupunki pilvenpiirtäjiineen. Myös tämä kuvajatkumo edustaa visuaalista narratiivisuutta, jossa on runsaasti intertekstuaalisia viittauksia menneeseen ja sen suhteisiin jumaluuksiin, aurinkoon ja luontoon.

Nu guhkin dat mii lahka – Så fjernt det nære ja Eanni, eannážan sisältävät valokuvien ohella värikkäitä maalauksia, joiden inspiraation lähteinä ovat tulkintani mukaan olleet muinaiset kalliopiirokset, noitarummun kuviot, Johan Turin piirrokset, Reidar Särestöniemen ekspressionismi sekä arktisen luonnon voimakkaat värit. Ensin mainitun kirjan värikkäiden maalausten *Noaidi* (Noita, 1991) ja *Kaksi ihmismäistä figuuria* (1991) esikuvat löytyvät Altan kalliopiiroksesta (noin 2700–1700 eaa). Ensimmäiset kalliopiirokset löydettiin jo 1940-luvun lopulla, mutta systemaattisesti niitä tutkittiin 1970-luvun alussa. Altan museon alueella on kaikkiaan yli 3000 kaiverrusta. Tekijöiden arvellaan olleen metsästäjäkeräilijöitä, joiden piirrokset kuvaavat hirviä, peuroja,

karhuja ja ruijanpallaksia sekä metsästystä, rituaaleja, veneitä ja ihmishahmoja.⁶²

Noaidi on kaksipäinen hahmo, jonka toinen pää on peuran ja toinen linnun. Hahmolla on sarvet päässä, hapsusulkaiset siivet käsien tilalla, jalat koukussa ja miehen sukuelimet. Valkeapää on kuvannut hahmon isokokoisena ja hallitsevana punaoranssille taivaalle. Maassa olevat tunturit, ihmiset kotineen ja poroineen ovat hahmoon verrattuina pieniä. Nämä alhaalle kuvatut ovat tyylillisesti lähellä Johan Turin kuvaustapaa. Noaidi oli saamelaisten käyttämä sana shamaanista, jonka tehtävänä oli pitää tämän- ja tuonpuolisen, ihmisten ja sukujen väliset suhteet hyvinä sekä kosmokseen vaikuttavat tekijät tasapainossa. Transsin avulla noaidi kykeni tekemään eläinhahmoisena matkoja ja hallitsemaan kosmoksen eri kerroksia: ilmaa lintuna, maata peurana ja veden alaa kalana tai vesilintuna.⁶³ Transsi, loveen lankeaminen, oli siirtymä tästä olevasta, materiaalisesta maailmasta immateriaaliseen aliseen tai yliseen.

Aukeaman oikeanpuoleisella sivulla on *Kaksi ihmismäistä figuuria*, jotka Altan kalliopiiroksia tutkineen Knut Helskogin mukaan liittyvät uskontoon ja ovat myyttisiä

figuureja. Molemmilla hahmoilla on falloket ja oikeanpuoleisella on lisäksi rinnat. Vasemanpuoleisen, kookkaamman ja mieheksi oletetun hahmon sisällä on poro, mikä viittaisi yliluonnolliseen raskauteen.⁶⁴ Valkeapää maalasi isokokoiset hahmot ja tunturin ääri- viivat keltaoranssein siveltimenvedoin tummansiniselle taustalle. Hän lisäsi mieheksi tulkitun hahmon vatsaan sinisen hirven, kodan, kaksi ihmistä sekä punaisella värillä porotokan. Naishahmon vatsaan on kuvattu kaksi vesilintua. Aukeaman maalaukset viittaavat intertekstuaalisesti alkuperäiskansojen maailmankuvaan, ja ne voivat liittyä elämään tai kuolemaan, vuodenkiertoon ja luonnonkansan sykliseen aikakäsitykseen.

Teosten *Nu guhkin dat mii lahka – Så fjernt det nære ja Eanni, eannážan* maalaukset kuvaavat monivivahteista elämää, johon kuuluivat metsästys, animistinen maailmankuva ja erilaiset rituaalit. *Eanni, eannážan* -kirjan maalaukset sisältävät vähemmän figuureja ja yksityiskohtia. Teoksen keskellä on mustansininen aukeama, jonka vasemalla puolella on kirkkaan taivaansinisin ääri- viivoin kuvattu kaksi valasta ja yksi isokokoinen kala. Aukeaman oikealla puolella on kuvattu vene, jonka keulaa koristaa poron



pää ja jonka kyydissä on kolme kalastajaa. He ovat onnistuneet saamaan suuren kalan, kampeloihin kuuluvan ruijanpallaksen. Altan kalliopiiirrosten joukossa on vastaavanlainen kalastuskohtaus, joka on uurrettu vuosina 4800–4000 eaa.⁶⁵ Ruotsalaisen etnografi Ernst Mankerin tavoin Valkeapää piti Altan, Pohjoismaiden ja Vienanmeren rantojen kalliopiiirroksia saamelaisten esi-isien tekeminä. Manker kirjoitti teoksessaan *Samefolkets konst* (1971):

Vaikka ei ole todistettu, että pohjoisskandiinaavinen kalliotaide on saamelaista, ei sitä voi jättää huomiotta saamelaistaiteen yhteydessä. Se kuuluu samaan maantieteelliseen alueeseen ja sisältää samaa kuvakieltä kuin saamelaisrummuissa.⁶⁶

Eanni, eannázan -kirjan etu- ja takakansi muodostavat kokonaisuuden, jossa on abstrahoitu merimaisema. Alaosaan on kuvattu ekspressiivisillä, keltaisilla ja oransseilla siveltimenvedoilla ranta. Keskiosaa hallitsee miltei mustansininen, tasaisin vedoin toteutettu vesialue. Ylin kolmannes kuuluu punaoranssille taivaalle, jossa keltainen kuringon kajo heijastuu horisontissa ja pilvissä. Kansiin on painettu kuvioita. Etukanessa ylhäällä, oletetulla taivaalla on kodan ja laavun pyöreä pohja ja ympyräkehä, joka

ehkä edustaa aurinkosymbolilla varustettua noitarumpua. Keskelle, tummansiniselle on kuvattu poroaitaus. Alhaalle rannalle on sijoitettu piirrokset kodasta ja umpilaavusta. Vastaavasti takakannessa alhaalla on kuvattu kolme vesilintua, jotka voi tulkita yhden laskeutuvan linnun liikkeen kuvaukseksi. Keskelle vesiosaan on kuvattu kala ja uiva poro. Ylimpään osaan on kuvattu kolme naisjumalaa: Juksáhkká, Máttaráhkká ja Sáráhkka.

Valkeapään *Eanni, eannázan* -kannen ja *Nu guhkin dat mii lahka – Sá fjernt det nære* -kirjan maalausten figuurit ovat voineet saada inspiraationsa *Samefolkets konst* -julkaisun luvun ”Bildkonsten på trummorna” kuvituksesta. Luku sisältää runsaasti piirroksia erityyppisten noitarumpujen kuvista ja kuvioista. Valkeapään hahmot ovat joko tietoisia tai tiedostamattomia intertekstuaalisia lainoja. Valkeapään molemmat kirjat päättyvät poroja esittäviin maalauksiin. *Nu guhkin dat mii lahka – Sá fjernt det nære* -kirjan lopussa on viisi maalausta (1992), joista osa on maalattu tummansiniselle taustalle ja osa punaoranssille. Valkeapää kuljettaa Johan Turin tavoin poroeloaan ajattomassa tilassa, välillä kesäauringon valossa ja välillä kaamoksensinisessä kuun valaisemassa hämäryydessä.

Kehikot kohtaavat

Tässä artikkelissa olen tulkinnut ikonologisesta metodista ponnistaen ja intertekstuaalisuuteen siirtyen aiheen merkitystä ja sisältöä, kuvan välittämää ja rakentamaa maailmankatsomusta Nils-Aslak Valkeapään kuvitustaiteessa. Tämän tukena on toiminut saamen kulttuurin ja tutkimuksen tarjoamat näkökulmat. Esiin on noussut Nils-Aslak Valkeapään kuvataiteessaan käyttämiä saamen kulttuuriin liittyviä keskeisiä materiaalisia arvoja, kuten muista kulttuureista poikkeava vaatetus, *gákti*, saamenpuku. Muita keskeisiä kulttuurin jatkuvuuden takaajia ovat tulkinnassani saamen kieli, poronhoito, saamelaisyhteisöön ja -skuun kuuluminen sekä kunnioittava luontosuhde. Esikristillisellä ajalla, aina 1600- ja 1700-lukujen vaihteeseen asti shamanismi, *noaidi* rumpuineen oli yksi arvoista.⁶⁷ Nämä alkujaan materiaaliset arkipäivän käyttöesineet, saamenpuku, muut *duodjin* tuotteet kuten huivit, vyöt, hopeakorut ja kota ovat luennassani saaneet immateriaalisia merkityksiä. Erityisesti saamelaisalueen ulkopuolella asuvat rakentavat niiden kautta saamelaisuuttaan ja osoittavat yhteisöön kuulumista.



Saamelaisrenessanssin ja 1970-luvun alun saamelaistaiteilijoiden vahvan esiintulon taustalla voi nähdä olevan 1960-luvun lopun kansainvälisen radikalismien. Inarin saamelaisen kristillisen kansanopiston ja Kemijärven seminaarin myötä saamelaisopiskelijat löysivät Johan Turin ja ei-saamelaisien kuten Uuno Harvan, Samuli Paulaharjun, T. I. Itkosen, Karl Nickulin ja Ernst Mankerin kokoamaa tietoa esi-isien maailmankuvasta. Tutustuminen alkuperäiskansaliikkeeseen tarjosi saamelaisille globaalin viitekehysten ja ymmärryksen kolonialismin mekanismeista. Etenkin toisen maailmansodan jälkeinen saamelaissukupolvi havahtui ymmärtämään mielen kolonialismin mekanismit.⁶⁸ Ne eivät olleet materiaalisia vaan immateriaalisia alemmuuden tunteita, oman kielen ja kulttuurin vieroksumista. Alta–Koutokeino-taistelu oli ensimmäinen nykysaamelaisten yhteinen vahva saamelaispoliittinen kannanotto. Tätä taustaa vasten tarkasteltuna Valkeapään kuvitukset olivat tärkeä tuki saamelaisille, mutta etenkin hänen musiikkinsa ja kuviensa kautta saamelaisuus avautui kieltä osaamattomalle Pohjoiskalotin valtaväestölle.

Saamelainen perinteinen tietojärjestelmä poikkesi ja poikkeaa länsimaisesta ajattelus-

ta holistisuudessaan, minkä mukaan kaikki asiat liittyvät toisiinsa ja aika on syklistä. Myös oman henkilökohtaisen ajattelun ja kokemuksen tuottamaa tietoa pidetään tärkeänä, ja länsimaisen ajattelun kaksijakoisuus, dualismi, eräänlainen joko–tai-ajattelu oli vierasta. Materiaalisuus ja immateriaalisuus olivat alun perin saman asian kaksi puolta ja yhtä, mutta erkaantuivat kristillisen ja länsimaisen ajattelun myötä toisistaan. Toisen maailmansodan jälkeen länsimaiset ja myös suomalaiset taiteilijat hakivat uudenlaista ajattelumallia itämaisesta ajattelusta, erityisesti zen-buddhalaisuudesta. Se pyrki purkamaan aineen ja hengen välistä jakoa sekä vapauttamaan tilaa vapaalle, luovalle ajattelulle. Valkeapää löysi zen-buddhalaisuudesta sekä saamelaisen maailmankuvasta ja tietojärjestelmästä samankaltaisuutta, mikä ilmenee selkeimmin hänen runoudessaan.⁶⁹ Materiaalisuuden ja immateriaalisuuden sekä oman kokemuksen käsitteleminen näkyvät ehkä selkeimmin Valkeapään luontojen maisemakuvissa.

Saamen ja alkuperäiskansatutkimuksen myötä nousi esille hyvin syvä ja pitkäkestoinen sukupolvien perinteestä nouseva luontosuhde, mikä on yksi kantavista teemoista

Valkeapään kuvataiteessa. Mieke Balin semioottisesta perinteestä kehittynyt intertekstuaalisuuden ja narratiivisuuden tarkastelutapa tarjosi taustan Valkeapään kuvataiteen monipuoliselle tulkinnalle. Kun Valkeapää alkoi luoda saamelaista kuvakieltä 1970-luvulla, hän ei halunnut hyödyntää pelkästään Kemijärven seminaarissa saamaansa länsimaista taideopetusta. Altan esihistorialliset kalliomaalaukset, noitarumpujen ja *duodjin* kuviot sekä varhaisen saamelaistaiteilijan Johan Turin piirrokset muodostuivat tärkeiksi inspiraation materiaalisiksi lähteiksi.⁷⁰

Valkeapää toi esiin ja puolusti saamelaiskulttuurin ydinarvoja. Hän toi hyljeksittyä saamelaiskulttuuria esiin ja opetti saamelaiset arvostamaan omaa kieltään ja kulttuuriaan. Hänellä oli elävä suhde arktiseen luontoon, jonka merkityksestä hän halusi muistuttaa kaikkia ihmisiä. Vaikka hän arvosti menneisyyttä, hän ei halunnut museoida sitä, vaan näki sen materiaalina uusiutuvalla saamelaistaiteelle. Valkeapään monipuolinen taiteentekeminen ja sen saama positiivinen vastaanotto niin valtaväestön kuin alkuperäiskansojen keskuudessa vahvistivat hänen taiteilijuuttaan mutta voimaannuttivat myös saamen kansaa. Hänen esimerkkinsä



saamen ja alkuperäiskansojen elämäntavan ja kulttuurin puolustajana ja uudistajana rohkaisee tämän päivän saamelaisaktivisteja. Lisäksi hänen taiteensa on tärkeä inspiraation lähde nykypäivän saamelaistaiteilijoille kuten Inger-Mari Aikiolle ja Niillas Holmbergille⁷¹.

Viitteet

- 1 Tuija Hautala-Hirvioja, "Saamelainen kuvataide Suomessa – kolmen kuvataiteilijasukupolven kautta tarkasteltuna", *TAHITI* 4/2013, luettu 27.4.2020; Tuija Hautala-Hirvioja, "Traditional Sámi Culture and the Colonial Past as the Basis for Sámi Contemporary Art", in *Sámi Art and Aesthetics: Contemporary Perspectives*, eds. Svein Aamold, Elin Haugsdal & Ulla Ankjær Jörgensen (Aarhus: Aarhus University Press, 2017), 102–103.
- 2 Tuija Hautala-Hirvioja, "Nils-Aslak Valkeapää saamelaisen kuvakielen kehittäjänä", teoksessa *Minä soin – Mun čuojan. Kirjoituksia Nils-Aslak Valkeapään elämäntyöstä*, toim. Taarna Valtonen & Leena Valkeapää (Rovaniemi: Lapin yliopistokustannus, 2017), 284–305; Tuija Hautala-Hirvioja, "An Indigenous Research Perspective on Sámi Visual Artist Nils-Aslak Valkeapää", *Dutkansarvvi dieđalaš áigečála* 3, no. 2 (2019): 93–101.
- 3 Mieke Bal, *Narratology: Introduction to the Theory of Narrative* (Toronto: University of Toronto Press, 2017), 10–26.
- 4 Veli-Pekka Lehtola, *Saamelaiset, historia, yhteiskunta, taide* (Inari: Puntsi, 2015), 185, 191.
- 5 Ks. Sanna Valkonen, *Poliittinen saamelaisuus* (Tampere: Vastapaino, 2009).
- 6 Taarna Valtonen & Leena Valkeapää, "Johdanto. Tunturien lapsesta saamelaisten rengiksi", teoksessa *Minä soin – Mun čuojan. Kirjoituksia Nils-Aslak Valkeapään elämäntyöstä*, toim. Taarna Valtonen & Leena Valkeapää (Rovaniemi: Lapin yliopistokustannus, 2017), 19.
- 7 Valtonen & Valkeapää, "Johdanto", 13.
- 8 Veli-Pekka Lehtola, "Katekeettakouluista kansakouluihin", teoksessa *Saamelaisten kansanopetuksen ja koulunkäynnin historia Suomessa*, toim. Pigga Keskitalo, Veli-Pekka Lehtola & Merja Paksuniemi (Turku: Siirtolaisinstituutti, 2014), 55.
- 9 Kaija Alftan, "Ailu Valkeapään Lapin merkit", *Lapin Kansa* 4.6.1975.
- 10 *Sámi girječálliid searvi ja Sámi dáiddácheppiid searvi* perustettiin vuonna 1979.
- 11 Valtonen & Valkeapää, "Johdanto", 36–38.
- 12 Ks. Leena Valkeapää, "Eletyn elämän muistot. Vuoropuhelu Susanna Valkeapään ja Nils-Aslak Valkeapään runojen välillä", teoksessa *Minä soin – Mun čuojan. Kirjoituksia Nils-Aslak Valkeapään elämäntyöstä*, toim. Taarna Valtonen & Leena Valkeapää (Rovaniemi: Lapin yliopistokustannus, 2017), 311–334.
- 13 Lehtola, *Saamelaiset, historia, yhteiskunta, taide*, 206.
- 14 Hautala-Hirvioja, "Nils-Aslak Valkeapää saamelaisen kuvakielen kehittäjänä", 258.
- 15 Hautala-Hirvioja, "An Indigenous Research Perspective", 93–101.
- 16 Mieke Bal & Norman Bryson, "Semiotics and Art History", *The Art Bulletin* 73, no. 2 (1991), 174–298; Bal, *Narratology*, 10–26.
- 17 Hautala-Hirvioja, "Nils-Aslak Valkeapää saamelaisen kuvakielen kehittäjänä", 305.
- 18 Bal & Bryson, "Semiotics and Art History", 174–298; Bal, *Narratology*, 10–26.
- 19 Shawn Wilson, *Research Is Ceremony: Indigenous Research Methods* (Halifax & Winnipeg: Fernwood Publishing, 2008), 102.
- 20 Pirjo Kristiina Virtanen, Lea Kantonen & Irja Seurujärvi-Kari, "Johdanto. Modernit ja muuttuvat alkuperäiskansat", teoksessa *Alkuperäiskansat tämän päivän maailmassa*, toim. Pirjo Kristiina Virtanen, Lea Kantonen & Irja Seurujärvi-Kari (Helsinki: Suomalaisen Kirjallisuuden Seura, 2013), 15.
- 21 Wilson, *Research Is Ceremony*, 134; Margaret Kovach, *Indigenous Methodologies: Characteristics, Conversations, and Contexts* (Toronto: University of Toronto Press, 2010), 30.
- 22 Kovach, *Indigenous Methodologies*, 46.
- 23 Lehtola, *Saamelaiset, historia, yhteiskunta, taide*, 119–120; "Ainoa alkuperäiskansa Euroopan Unionissa", luettu 6.11.2020, <https://www.oktavuolta.fi>.



[com/alkuperaeiskansa](#) Ruotsi ja Suomi eivät ole vielä ratifioineet sopimusta.

24 Kirsti Paltto, "Kun lakkaamme uskomasta, lakkaamme olemasta", *Kaleva* 27.1.1988.

25 Lehtola, *Saamelaiset, historia, yhteiskunta, taide*, 17.

26 Sigga-Marja Magga, "Saamelainen käsityö duodji kansallisen identiteetin rakentajana", teoksessa *Saamenmaa. Kulttuurisia näkökulmia*, toim. Veli-Pekka Lehtola, Ulla Piela & Hanna Snellman (Helsinki: Suomalaisen Kirjallisuuden Seura, 2012), 216–225; Saamelaiskäräjät 2010. Saamelaiskäräjien lausunto saamenpuvun käyttämisestä, luettu 2.11.2020, <https://yle.fi/uutiset/3-5525123>; Áile Aikio, "Gátki – sukujen puku", *Faktalavvu* 27.2.2018, luettu 3.5.2020, <https://faktalavvu.net/2018/02/27/gakti-sukujen-puku/>

27 Mieke Bal & Norman Bryson, "Semiotics and Art History", 174–298.

28 Sit. Pikaopas saamelaiskulttuuriin, "Sámi gákti – saamenpuku", luettu 2.2.2021, <http://sanosesaameksi.yle.fi/pikaopas-saamelaiskulttuuriin/>

29 Kaisa Ahvenjärvi, *Päivitettyä perinnettä. Saamelaisen nykyrunouden saamelaiskuvastoja* (Jyväskylä: Jyväskylän yliopisto, 2017), 18.

30 DAT 2020. <https://www.dat.net/>; Valtonen & Valkeapää, "Johdanto", 33.

31 Veli-Pekka Lehtola, "Niin kaukana se mikä lähellä", *Kaleva* 19.3.1994.

32 Sit. Tuula-Liina Varis, "Nils-Aslak Valkeapää elämän pyörässä", *Anna* 11/199: 40.

33 Taarna Valtonen & Leena Valkeapää, "Esipuhe. Soita minua!", teoksessa *Minä soin – Mun čuojan. Kirjoituksia Nils-Aslak Valkeapään elämäntyöstä*, toim. Taarna Valtonen & Leena Valkeapää (Rovaniemi: Lapin yliopistokustannus, 2017), 9.

34 Sit. Mari Koppinen, "Joikuperinne kohtaa hiphopin", *Helsingin Sanomat* 7.11.2013.

35 Sit. Veli-Pekka Lehtolan haastattelusta vuodelta 1995, julkaistu artikkelissa "Nils-Aslak Valkeapään kaksi elämää", *Kaleva* 15.12.2001.

36 Nykänen, "Valkeapää yhteiskunnallisena vaikuttajana", 79.

37 Kaisa Ahvenjärvi & Hanna Mattila, "Nils-Aslak Valkeapään runouden kaikuja saamelaisessa nykyrunoudessa", teoksessa *Minä soin – Mun čuojan. Kirjoituksia Nils-Aslak Valkeapään elämäntyöstä*, toim. Taarna Valtonen & Leena Valkeapää (Rovaniemi: Lapin yliopistokustannus, 2017), 167.

38 Sigurd Bergmann, *Så främmande det lika. Samisk konst i ljuset av religion och globalisering* (Trondheim: Tapir Akademisk förlag, 2009), 154–155. Ks. myös Leena Valkeapää, "Tuuli Nils-Aslak Valkeapään runojen maisemassa", teoksessa *Saamenmaa. Kulttuuritieteellisiä näkökulmia*, toim. Veli-Pekka Lehtola, Ulla Piela & Hanna Snellman (Helsinki: Suomalaisen Kirjallisuuden Seura, 2012), 110–121.

39 *The Saami: A Cultural Encyclopaedia*, eds. Ulla-Maija Kulonen, Irja Seurujärvi-Kari & Risto Pulkkinen (Helsinki: Suomalaisen Kirjallisuuden Seura, 2005), 433; Juha Pentikäinen, *Saamelaiset. Pohjoisen kansan mytologia* (Helsinki: Suomalaisen Kirjallisuuden Seura, 1995), 238–239.

40 Virtanen, Kantonen & Seurujärvi-Kari, "Johdanto", 19, 22.

41 Jarno Valkonen & Sanna Valkonen, *Viidon Sieddit – saamelaisen luontosuhteen uudet mittasuhteet*. (Rovaniemi: Lapin yliopistokustannus, 2018), 9.

42 Päivi Magga, "Mikä tekee kulttuuriympäristöstä saamelaisen?", teoksessa *Ealli biras – elävä ympäristö. Saamelainen kulttuuriympäristöohjelma*, toim. Päivi Magga & Eija Ojanlatva (Inari: Sámi museum – Saamelaismuseosäätiö, 2013), 11.

43 Nykänen, "Valkeapää yhteiskunnallisena vaikuttajana", 67.

44 Virtanen, Kantonen & Seurujärvi-Kari, "Johdanto", 19; Linda Tuhiwai Smith, *Decolonizing Methodologies: Research and Indigenous Peoples* (London: Zed Books, 2012), 114.

45 Kaisa Ahvenjärvi, "Meidän maamme – varastettu maa. Kuulumisen kysymyksiä saamelaisessa nykytaiteessa", teoksessa *Kuulumisen reitit*

taiteessa, toim. Kaisa Hiltunen & Nina Sääsikihti (Turku: Eetos, 2019), 105.

46 Sit. Jukka Pennanen & Klemetti Näkkäläjärvi (toim.), *Siiddastallan. Siidoista kyliin. Luontosidonnainen saamelaiskulttuuri ja sen muuttuminen* (Oulu: Pohjoinen, 2000), 198.

47 Pentikäinen, *Saamelaiset*, 114.

48 Kukka Ranta & Jaana Kanninen, *Saamen kansan pakkosuomalaistamisesta* (Helsinki: Kustantamo S&S, 2019), 85–87.

49 Uno Holmberg (vuodesta 1927 lähtien Harva), *Suomen suvun uskonnot. Lappalaisten uskonto* (Helsinki: WSOY, 1915), 14.

50 Hanna Mattila, "Ekologisten ja kolonisaatiokriittisten äänien kohtaaminen. Näkökulmia luontosuhteen kuvauksessa Nils-Aslak Valkeapään runoudessa", *Avain* 3/2015: 68.

51 Sit. Varis, "Nils-Aslak Valkeapää elämän pyörässä", 40.

52 Veli-Pekka Lehtola, "Kansanperinne ja sen jatkajat", teoksessa *Siiddastallan. Siidoista kyliin. Luontosidonnainen saamelaiskulttuuri ja sen muuttuminen*, toim. Jukka Pennanen & Klemetti Näkkäläjärvi (Oulu: Pohjoinen, 2000), 201.

53 Teosta ei julkaistu, koska suomennosta pidettiin liian murrevoittoisena, ja suomeksi kirja ilmestyi vuonna 1979 nimellä *Kertomus saamelaisista*. Ks. Valtonen & Valkeapää, "Johdanto", 35.

54 Vuokko Hirvonen, "Kolmen sukupolven saamelaiskirjailijat – Nils-Aslak Valkeapään esikuvat Johan Thuri ja Paulus Utsi", teoksessa *Minä soin – Mun čuojan. Kirjoituksia Nils-Aslak Valkeapään elämäntyöstä*, toim. Taarna Valtonen & Leena Valkeapää (Rovaniemi: Lapin yliopistokustannus, 2017), 133, 138.

55 Hautala-Hirvioja, "Nils-Aslak Valkeapää saamelaisen kuvakielen kehittäjänä", 282.

56 Pennanen & Näkkäläjärvi (toim.), *Siiddastallan*, 74–76.

57 Veli-Pekka Lehtola, "Nils-Aslak Valkeapään kaksi elämää", *Kaleva* 15.12.2001.



58 Ahvenjärvi & Mattila, "Nils-Aslak Valkeapään runouden kaikuja saamelaisessa nykyrunoudessa", 160.

59 Tuija Hautala-Hirvioja, "Expressionism in Sámi Art: John Savio's Woodcuts of the 1920s and 1930s", in *The Routledge Companion to Expressionism in a Transnational Context*, ed. Isabel Wünsche (New York: Routledge, 2019), 247.

60 Heljä Tuoriniemi, "Unohdettu runoilija Ailu Valkeapää. Meidän filmi voipi voittaa. Saamelaisfilmi kilpailee Oscarista Hollywoodissa", *Seura* 12/1988: 49.

61 Hautala-Hirvioja, "Nils-Aslak Valkeapää saamelaisen kuvakielen kehittäjänä", 295–298.

62 Knut Helskog, *Communicating with the World of Beings: A World Heritage Rock Art Sites in Alta, Arctic Norway* (Oxford: Oxbow Books, 2014), 6, 21, 27, 157.

63 Pentikäinen, *Saamelaiset*, 160, 183–184.

64 Helskog, *Communicating with the World of Beings*, 157, 160.

65 Helskog, *Communicating with the World of Beings*, 29, 60.

66 Ernst Manker, *Samefolkets konst* (Stockholm: Askild & Kärnekull, 1971), 8.

67 Marjut Aikio & Pekka Aikio, "Saamelaiskulttuuri ja matkailu", teoksessa *Selviytyjät – näyttely pohjoisen ihmisen sitkeydestä*, toim. Raili Huopainen (Rovaniemi: Lapin maakuntamuseo, 1993), 85.

68 Lehtola, *Saamelaiset, historia, yhteiskunta, taide*, 114–125.

69 Valtonen & Valkeapää, "Johdanto", 50–53.

70 Hautala-Hirvioja, "Nils-Aslak Valkeapää saamelaisen kuvakielen kehittäjänä", 277; Hautala-Hirvioja, "An Indigenous Research Perspective", 103.

71 Ks. Ahvenjärvi & Mattila, "Nils-Aslak Valkeapään runouden kaikuja saamelaisessa nykyrunoudessa", 153–175.

FT Tuija Hautala-Hirvioja on Lapin yliopiston taidehistorian professori (vuodesta 2004) tutkimusalaan pohjoinen taide ja kulttuuri sekä suomalainen nykytaide Wihurin rahaston kokoelmaan liittyen. Hän on aiemmin toiminut taidehistorian tuntiopettajana (1985–1986, 1992–1995) ja lehtorina (1995–2004) sekä Aineen taidemuseon amanuenssina (1986–1995) ja kuvataiteen opettajana (1981–1982, 1984–1986).



The Hermeneutical Value of Bodily Experiences for Art History Research

Carlos Idrobo

One of the most important paradigms of contemporary art is that of the viewer as an active participant in the experience of the artwork. The range of this participation extends from various degrees of physical engagement to the necessity of the viewer's presence to complete the piece – a key concept being that of activation. While this is perhaps more or less evident in many performances and installations that require at least one or two people, and even more so in artistic projects that involve groups or whole communities, engaging physically with an artwork is nevertheless already part of the moment of reception, regardless of the type of art form. But if one essential requirement for the viewer's physical involvement in the art-making process is to have a haptic experience,

which cannot be done with paintings in museums or galleries for obvious reasons, it does not explain why an installation like Bruce Nauman's *Live-taped video corridor* (1969/70) does not entail a viewer touching or grabbing anything with their hands, just to step in and walk back and forth. In other words, it involves a physical action in which the body of the spectator can remain relatively separated from the materiality of the installation without affecting the experience of seeing oneself in one of the monitors. From this – perhaps narrow – point of view, the relationship that the beholder establishes with an installation like Nauman's may not be entirely dissimilar from the one with a painting, although the nature of the aesthetic distance is different. Consequently, is it possible to 'activate' a painting through alternative bodily experiences? And in which way would having experiences of bodily movements

contribute to the interpretation of artworks from different periods?

In this paper, I will examine how this paradigm of the active spectator can be applied to the interpretation of a few paintings, mostly of the nineteenth century. I will argue that the practice and/or observation of bodily movements (in daily life) may contribute to expanding our understanding of the event in the image, and that they can be transformed into reception strategies that nurture interpretation and art research. While these bodily experiences can range from playing a musical instrument to practicing a sport to any other set of practices and activities, this paper will focus only on dancing and walking because of their strong prevalence in visual arts. The first section elaborates further on the idea of the explicit viewer in contemporary art, by contrasting two forms of imagery related to dance movements, namely Andy Warhol's



Dance Diagrams and the dance notations from Rudolf von Laban. The second section discusses the practice of walking in relation to the landscape painting of Caspar David Friedrich, focusing more specifically on his painting *Der Watzmann* (1824/25). The third and final section shifts into the bodily experiences of observing and experiencing motion in dancing and walking to briefly comment on some paintings by Arnold Böcklin, Carl Gustav Carus, and Carl Spitzweg. I aim at showing how certain bodily experiences are either prompted by the paintings or can be brought about by the spectator to explore unforeseen dimensions in the image.¹

The Explicit Viewer in Contemporary Art

In museums where Andy Warhol's *Dance Diagrams* are exhibited, there is a familiar scene among visitors: occasionally, someone tries to reproduce the bodily movements represented in these images. Made in 1962, with pencil and casein paint on linen and in different sizes, this series of seven "rip-offs" from two dance books titled *Lindy Made Easy (with Charleston)* and *Fox Trot Made Easy* (both published in 1956) avoid any resem-

blance to a hand-painted canvas. Instead, the hand of the painter worked with the precision of a machine that elided the presence of an author and pushed the boundaries of painting towards graphic art and dance and music² (notation). There is nothing about this series that appeals to an interpretation of its compositional elements. Its destination and tendency points exclusively to the real space that the object shares with its recipient or spectator.

This series cannot be more different and yet so akin to another set of representations of bodily movements called Labanotation, a dance notation system created by Rudolf von Laban in the 1920s and published only in 1928, which later came to be known as Kinetography.³ The most interesting part of Labanotation is that it became a pedagogical device for teaching dance at different levels, by allowing a lower to higher complexity and specificity, and by incorporating other important variables such as ground level, duration, rhythm, and tempo. Most notably, it became a device both for creating and recording choreographies, and soon after found an anthropological use: to register the movements of traditional dances of other cultures, that is,

an instrument for the accurate preservation of folk dances beyond an educational purpose.

The main similarity between both sets of representations is their basic function: they provide instructions to the viewer to enact a certain dance movement. In this sense, the image needs to be read and performed, and only then it is possible to recognise what it is about. It prompts the beholder to become a dancer. Thus, they resemble a music score in that it is only in the performance that the music takes place. However, the difference between Warhol's notation on one hand, and Labanotation on the other, is easy to spot. Warhol's notation – *not his, really* – is friendlier and easier to follow for a lay-audience, and far from the cryptic Labanotation, which demands expertise. On a formal level, the first notation only instructs a basic dance step and is limited to the footwork on the surface, whereas the second involves the whole body and expands to all spatial directions.

But it is precisely the incompleteness of the first notation that enables a different relation to the recipient, one that also depends on how each diagram is exhibited, that is, whether hanging on a wall or laying on the



floor. By limiting the synchronic movement of the feet along the surface, it leaves the movements of the upper torso and arms to the decision of the beholder-turned-dancer. If the notation is hanging on a wall, like the *Dance Diagram No. 2 (Fox Trot “The Double Twinkle-Man”)*⁴ at the Andy Warhol Museum in Pittsburgh, it is highly probable that the viewer becomes more attentive and aware of their entire body posture while accommodating their arms and torso to an imaginary dance partner. If the notation is laying on the floor, as initially conceived by Warhol and exhibited for the first time at the Stable Gallery in New York (6 November 1962), the viewer will invariably bend towards the image and focus their attention on the footwork. As Wolfgang Kemp points out, by displaying the diagram on the floor, covered with protective glass, as in a 2003 Exhibition in Frankfurt or at the Broad Museum in Los Angeles (*Dance Diagram No. 3 (“The Lindy Tuck-In Turn-Man”)*),⁵ the viewers are compelled to enact the movements of the instructions next to the piece.⁶ This has even prompted educators at the Whitney Museum of American Art in New York to host a workshop with museum visitors to enact and learn the *Dance Diagram No. 5*

(*Fox Trot: “The Right Turn – Man”*).⁷ One can imagine that if the notation were to be printed and laid on the floor without any frame or glass, the viewer would literally step on the graphic and follow its movement. But by using the glass, the viewer constantly needs to negotiate and re-evaluate the position and movements of the body in the space and in relation to the notation. This is the moment when the dance takes place, that is, when the invitation to enact the image is accepted and the relation between object and viewer comes to a closure without their ever being in close contact with each other. Its meaning lies in its destination, because only then the viewer will have a sense of the object.

Warhol’s dance diagram is an earlier example of an important aspect of contemporary art: the transformation of the beholder into an active participant of the art object. This active participation is here understood not only intellectually, but also physically. As Kemp notices, this went further in the installations of Franz Erhard Walther (see his *Werksatz* from 2008)⁸ and Bruce Nauman (see his *Live-taped video corridor* from 1969/70),⁹ which require the participation of the beholder to activate them. Without this

participation, the piece is incomplete. In some cases, installations prompt the beholder not only to walk in front of them, but also through or around them, so that a comprehensive *gestalt* of its spatial presence can be formed. The art installation, no longer a piece of aesthetic distance, becomes a medium¹⁰ that releases an experience in which the active participation of the beholder is part of the process. Ontologically speaking, it relies on the immanence of an experience in which both artwork and recipient are aware of each other. And yet, Walther’s fabric objects require a direct interaction with the viewer, while most of Nauman’s installations do not.

In Warhol’s dance diagrams, which also arise from an appropriationist gesture that tends to efface the presence of the artist, the birth of the viewer takes place in the enactment of the dance, namely, in the moment that the image prompts the bodily experience of the fox trot to be (in)formed by specific instructions. This is where Warhol’s diagrams are betrayed by their own nature. In the case of the works by Walther or Nauman, the spectator needs to be present every time to experience them. The active participa-



tion is concomitant to the temporality of the present time, and therefore, this aesthetic experience depends on a shared temporality between artwork and viewer. But with the dance diagrams, once the instructions are followed, the notation would have run its full course, and there would be no need to go back to it, other than to review or rectify possible missteps. This is true of music scores and other dance notations – although some musicians have the discretion of performing with scores, which every so often contain personal annotations written during rehearsals, and no dancer will look at notes while performing. In other words, once a dance step is memorised the diagram becomes rather superfluous. And given that Warhol's diagrams are now scattered across different museums, the full pedagogical function of teaching the fox trot, which was the original function of the source material, remains truncated. The diagrams represent fragmentary steps of a dance that cannot fully take place. To put it bluntly, no spectator will learn the fox trot with one of these images; nor does the fox trot need Warhol or his diagrams. The enactment of the dance and its subsequent learning comes at the cost of both the

artist and the image. The birth of the viewer turned dancer is not only at the cost of the appropriationist artist, but also of her work.¹¹ The bodily experience of the dance does not provide any means to interpret the image any further. It forecloses the interpretation by enabling a non-verbal experience that becomes independent from them. Whether the artist intended this effacement, of both himself and his work, is not our concern.

Is it then possible to trace back elements of this explicit reception experience in contemporary arts to another period in which the viewer was rather a subordinate of the 'authoritative' discourse of the artist? In the next two sections, I will discuss a few paintings of the nineteenth century that prompt a certain bodily experience in the moment of reception and how the awareness of this kind of engagement with the artwork can be used as a strategy to reveal other aspects in the image.

Walking and Landscape Painting

It is now accepted that one of the most important traits of Romanticism, especially its German variant, was the simple bodily experience of wandering in nature. Walking oriented or aimlessly was not only a motif,

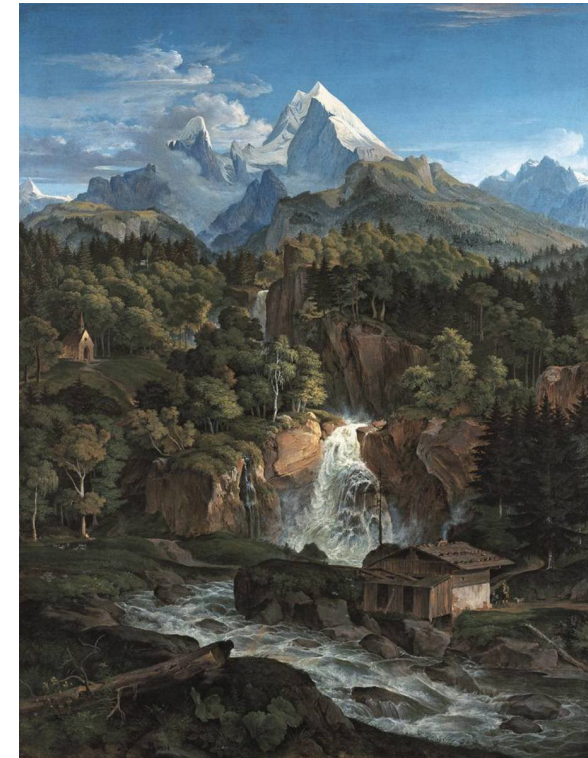


Figure 1. Ludwig Richter, *Der Watzmann*, 1824. Oil on canvas, 121 x 93,5 cm. Inv. No. 8983. Bayerische Staatsgemäldesammlungen – Neue Pinakothek, Munich. CC BY-SA 4.0.



consciously depicted in various forms like paintings, drawings, illustrations, songs, poems, and stories. It also became part of artistic production as such, a practice undertaken by artists to defy the increasing speed of newer forms of mobility and the radical transformation of entire landscapes, which brought altogether new ways of seeing nature. But this walking experience was not intended of the viewer in front of the painting, or at least not physically. Instead, a landscape painting should have been able to prompt an imagined or virtual 'walk' (read 'view') into the horizon of the depicted landscape, without any particular obstructions.¹² In a word, the landscape needed to be walkable [*begehrbar*]. Take for instance Ludwig Richter's painting of the *Watzmann* (1824, Fig. 1),¹³ which catapulted the career of this then 21-year-old artist. Created according to the standards of landscape painting of its time and following the teachings of Joseph Anton Koch, this idyllic depiction of the majestic mountain in the Bavarian Alps allows the eye to follow a path all the way from the foreground to the background, pleasantly transitioning from one spatial moment into the next, and in some instances through



Figure 2. Caspar David Friedrich, *Der Watzmann*, 1824/1825. Oil on canvas, 135 x 170 cm. Inv. No. F.V. 317. Alte Nationalgalerie | Staatlichen Museen zu Berlin - Preußischer Kulturbesitz. Photo: Andres Kilger. CC BY-NC-SA.

unknown—and perhaps risky—thick, dark forests. All the almighty nature, all the sublimity therein was available for early nineteenth century beholders to penetrate the landscape and get lost in its contemplation. But as with many landscape paintings of the time, it also reflected the human impact on nature. And sooner or later, it was followed by artworks that highlighted the transformation of the landscape through the creation of big structures like bridges and tunnels, which greatly improved the trade of goods. A fitting example is Carl Blechen's *Bau der Teufelsbrücke* (ca. 1830/32)¹⁴ which features the construction of the Devil's Bridge between the Swiss towns of Göschenen and Andermatt. Tunnels and bridges create a different dynamic in space and time, when considered from the point of view of walking and travelling. They are literally static figures that accelerate travelling and compress the landscape. In a way, this also changed the penetration of a painted landscape: the eye was able to find faster routes to follow.

But when Caspar David Friedrich entered the art scene in Dresden at the turn of the nineteenth century and started developing his own style, his attempts at disrupting

the traditional way of perceiving landscape painting ended up in controversy. And this was still the case by the time he finished his own rendition of *Der Watzmann* around 1824/25 (Fig. 2),¹⁵ which appeared soon after Richter's. The two depictions of the same Bavarian mountain had only a few things in common: they were not conceived on location but through second-hand depictions, which resulted in different imagined foregrounds.¹⁶ But for viewers of the time, who were more familiar with the usual secure position for the contemplation of a landscape given in Richter's work, and in the works of the German artists living in Rome, moving seamlessly from the foreground to the background, Friedrich's painting provoked an uncomfortable feeling. As usual since his controversial *Das Kreuz im Gebirge* (1808, *The Cross on the Mountain*), the position of the viewer appeared uncertain, as if floating in mid-air, finding no place to rest in the foreground, and no path to penetrate into the landscape or return to a possible valley by the mountain. It was as if humanity had not reached this higher ground where nature seemed to be untouched. According to the actor and dramaturge Karl Töpfer in 1826,

this painting conveyed "... a feeling of solitude... which seizes us when seeing the image, a gloomy emptiness without solace, a standing high without being sublime."¹⁷ This last part is key because this unsettling depiction thwarts the so-called experience of the sublime. As such, this painting can be regarded, per Johannes Grave "as a surprising annulation of the aesthetic of the sublime"¹⁸ and as a fundamental critique of Richter's mountain landscape of the same motif.

Moreover, *Der Watzmann* can also be regarded as the continuation of Friedrich's critique of how his contemporaneous viewers engaged with landscape painting, which gave preference to a certain canon of established ideas since Lorrain and Poussin and the dispute between imitation of nature versus invention. In this sense, this painting also displays what I consider a key feature of this artist: the ability to create a distance between work and recipient, so that the imagined wandering into the landscape is both permitted and disrupted. In today's academic vocabulary in German, the term *Bildbewusstsein* is appropriate. To express it phenomenologically: the image knows itself to be an image and not what it depicts. In other words, the



viewer knows that she is confronting a work of art and not standing in front of an imitation of nature. It cannot be stressed enough that among painters like Caspar David Friedrich, Philipp Otto Runge and Carl Gustav Carus there was an attempt at elevating landscape painting to a new status and with it towards a new kind of aesthetic experience and perhaps the birth of a different kind of viewer, who nevertheless did not quite flourish in the nineteenth century.

It is perhaps in Heinrich von Kleist's comment on Friedrich's *Der Mönch am Meer* (1808–10, *The Monk by the Sea*, Fig. 3)¹⁹ that an important clue about this other form of aesthetic experience can be extracted.²⁰ A strange rendition of a seascape – the scene in this painting appeared to be inaccessible to the viewer – to be exact, not walkable between the horizontal sections of sand, sea, and sky, and above all having no proper foreground. This nothingness and uncanny viewing experience inspired Kleist's now famous and monstrous metaphor of the eyelids being cut off. But the most decisive part in his narrative is how he described the relation between the artwork and himself. He called this dynamic *Anspruch* and *Abbruch*, call and



Figure 3. Caspar David Friedrich, *Der Mönch am Meer*, 1808-10. Oil on canvas, 110 x 171,5 cm. Inv. No. NG 9/85. Alte Nationalgalerie / Staatlichen Museen zu Berlin - Preußischer Kulturbesitz. Photo: Andres Kilger. CC BY-NC-SA.



disruption, or invitation and rejection, which he experienced in front of the painting. This experience was qualitatively different from the one any spectator could have in front of an artwork that he or she likes or dislikes. Nor it was an ambivalent relationship to a specific form of art, as for instance Plato's ambivalence towards poetry²¹ in Book X of the *Republic* (10.607e), finding himself attracted to it and yet withdrawing from its imaginative aspect, seeking instead to pursue a rational analysis of truth. The nature of Kleist's *Abbruch* is more specific because it is not an action of the viewer but of the artwork towards the viewer, a tendency to push him or her away or outside its inner realm. Thus, it was as if the image attracted his eye, but at the same time rejected him, confining his aesthetic experience to the space between himself and the painting. I would argue that it is precisely this distance between the artwork and the viewer that enables a certain uncanny quietude, which transforms this empty space into a place of decision.²² And here, in this space, is where the active participation of the viewer takes place, where the hermeneutical value of bodily experiences slowly reveals its potential.

For the eyes of today's spectators, accustomed to browsing and watching images on social media for only a second each, standing in front of Friedrich's oil painting of the Watzmann, which hangs at the Alte Nationalgalerie in Berlin, might be the contemplation of just another mountain, a rather inconspicuous landscape where there is little to see: a sparse vegetation on an otherwise bleak rocky mountain formation, with no signs of human intervention. But as has now become a general rule regarding the works of Friedrich, there is always something hidden in the surface of his canvases, something that requires more than just a careful observation to bring forward its invisible aspects. Being a relatively large-scale painting in Friedrich's oeuvre, measuring 135 x 170 cm, the large format itself prompts the viewer to keep a longer distance to have a more comprehensive view of the scene, which also happens with monumental paintings by other artists. Indeed, this aspect of the materiality of artworks, their size and format, influences the behaviour of the beholder, who cannot engage in passive contemplation and constantly needs to renegotiate her position in relation to the artwork just to

see either the whole scene or details on the canvas.

But if the viewer becomes aware of her walking in front of the painting, of what happens when approaching or walking backwards away from the canvas, the painting begins to reveal an incredible mobility in the depicted landscape. From a distance, it is just another static mountain, majestic and imposing, some may say. But by approaching the canvas, it is not only possible to discover an incredible abundance of summer flowers, but also to read the movements of the wind as it passes through the grass. Friedrich had painted a visible static mountain filled with the invisibility of a summer breeze. So, by walking and oscillating between a distant and a closer look, the painting appears to oscillate between stillness and fluidity. In terms of reception aesthetics: walking back and forth in front of the painting activates the perception of an internal dynamic in the image.

Naturally, this practice of conscious walking might work only with a few paintings. To provide a different example from contemporary landscape painting, consider the works by German artist Anselm Kiefer. Here it is possible to identify how the large format



of his monumental paintings already commands a certain kind of walking backwards, a sort of pushing the beholder away, sometimes due to actual dangerous and cutting materials embedded in the works, like lead or glass. One can, of course, trace several parallels between Kiefer and Caspar David Friedrich, but one aspect worth emphasizing is this specific demand to walk in front of the artwork. An interesting contrast can be drawn from Friedrich's *Gebirgslandschaft mit Regenbogen* (1810, *Mountain Landscape with Rainbow*)²³ and Kiefer's *Die Deutsche Heilslinie* (2012–13, *The German Salvation Line, or German Salutary Line*).²⁴ Friedrich's canvas is about 1 metre on the long side, whereas Kiefer's extends to 11 metres. While in the first the beholder manages to view the whole rainbow without moving, the size of Kiefer's painting prompts the beholder to walk alongside the painting, following the path of the rainbow and reading the names of philosophers and thinkers inscribed in the painting. With every step, each of these historical figures of the late eighteenth and the whole nineteenth century become connected as the beholder walks and reads. Only then is an unforeseen aspect of the painting

revealed: that following the rainbow transforms walking into an act of reading a history embedded in a landscape.

Experiencing and Observing Motion

Then there is the dance, and with it, I temporarily switch to the first person. In 2014, I had the privilege of participating in a contemporary dance workshop led by Canadian dancer and choreographer Lesley Telford. There, she explained a very simple dance exercise to understand how to balance the

body: one invisible thread pulls one part of the body and thereby it creates a movement, though not yet balanced. But when conceiving another invisible thread pulling another part of the body in the opposite direction, a balance is reached and consequently a dance figure is created. Thus, the

Figure 4. Arnold Böcklin, *Trauer der Maria Magdalena an der Leiche Christi*, 1867. Oil on canvas, 85,6 x 150 cm. Inv. No. 104. Kunstmuseum Basel. PD.



body retains both an external balance and an inner tension.

Later that year, while intensively researching Arnold Böcklin's work, and paying special attention to the postures of its human figures and the fluidity of their movements, this dance exercise proved to be of unexpected hermeneutical value in understanding something that, until then, I could not quite grasp about the painting *Trauer der Maria Magdalena an der Leiche Christi* (1867, *Magdalene Grieving over the Body of Christ*, Fig. 4).²⁵ To any viewer, the pain and lamentation of the Magdalene is evident. But not so evident is how this figure shows a remarkable balanced fluidity despite the suffering. While her right hand appears to move insistently toward the face of her beloved, as if she is still trying to reach and touch him, her left elbow appears to be pulled in the opposite direction, as if another force were trying to take her away from this dreadful situation.²⁶ The body of the beloved was there, but he himself was absent. The craving for the lost one contains a tension and an expansion that literally threatens to split the body of the griever. Not surprisingly, in another painting by Böcklin, a similar situation can be noticed:

in *Odysseus am Strande des Meeres* (1869, *Odysseus by the Sea*), the body of the hero appears to be pulled by opposite forces. The viewer familiar with the Homeric poem and the specific scene this painting depicts might understand these forces better.²⁷

Naturally, experiencing and/or observing bodily movements is something that we all do at different levels of awareness or intensity. But when taken as a given, it stops finding its way into the practice of art history research. The main reason is perhaps a methodological one: how to account for these bodily experiences in a (more or less) systematic way, so that they can prove their hermeneutical value? In his writings about dance, the poet and dance critic Edwin Denby recommended his hypothetical dance students a very simple exercise: to observe how people walk on the streets and see what happens.²⁸ One of his concerns was the difference between seeing in arts and seeing in daily life, and how the latter can nurture the way we do the former, while preserving the difference. For Denby, dancing in daily life is nothing more than the way people from different walks of life, countries and cultures walk on the streets and interact with each other. Observ-

ing these situations ought to be a source of learning about forms of the human body in motion.

How do we translate daily life observations of bodily experiences to understand motion in images? One phenomenon that can be rendered visually is the movement of walking away. The exercise is simple and can be done in one or several sessions, taking simple notes: while sitting, or walking along at slow pace, to observe carefully at what happens visually when people walk away. When people pass by, we might see first their faces, then their profiles and soon they offer us a view of their backs. It is a progressive transformation through which a person slowly becomes anonymous. This experience of anonymity is more intense when the beholder only gets to see a person from behind. Sometimes, the atmospheric conditions together with the distance between viewer and moving object may intensify this phenomenon. The possibility to recognise the other decreases. And as the face becomes absent, so too the walker slowly fades away into absence. Consider what happens when we say goodbye to someone but stay still and watch them go into the distance. The



visuality of this movement is worth noticing: slowly all the characteristics of that person, which make him or her unique, start disappearing. An inevitable loss of characteristics takes place, and only certain visible features remain, like the body posture, the position of the figure in space, and even the gait patterns. But as soon as we cannot see the other clearly anymore, we can notice that he or she appears like a dark silhouette in the distance. Weirdly enough, there is a moment in which we cannot be sure whether the other is coming back or going away, especially if we are following behind.²⁹

I have applied this exercise to my own art history research to understand certain aspects of wandering figures seen from behind, either standing or on the move, as depicted in several paintings of nineteenth century German Romanticism. The two key aspects of this exercise are the position of the beholder in relation to the walking figure, and the movement of walking itself. When confronting side by side Carl Gustav Carus' *Pilger im Felsental* (after 1828/30, *The Pilgrim in the Rocky Valley*, Fig. 5)³⁰ and Carl Spitzweg's *Der Philosoph im Park* (ca. 1860, *The Philosopher in the Park*, Fig. 6),³¹ two surrogate



Figure 5. Carl Gustav Carus, *Pilger im Felsental*, after 1828/30. Oil on canvas, 28 x 22 cm. Inv. No. A II 416. Alte Nationalgalerie / Staatlichen Museen zu Berlin - Preußischer Kulturbesitz. Photo: Jörg P. Anders. CC BY-NC-SA.



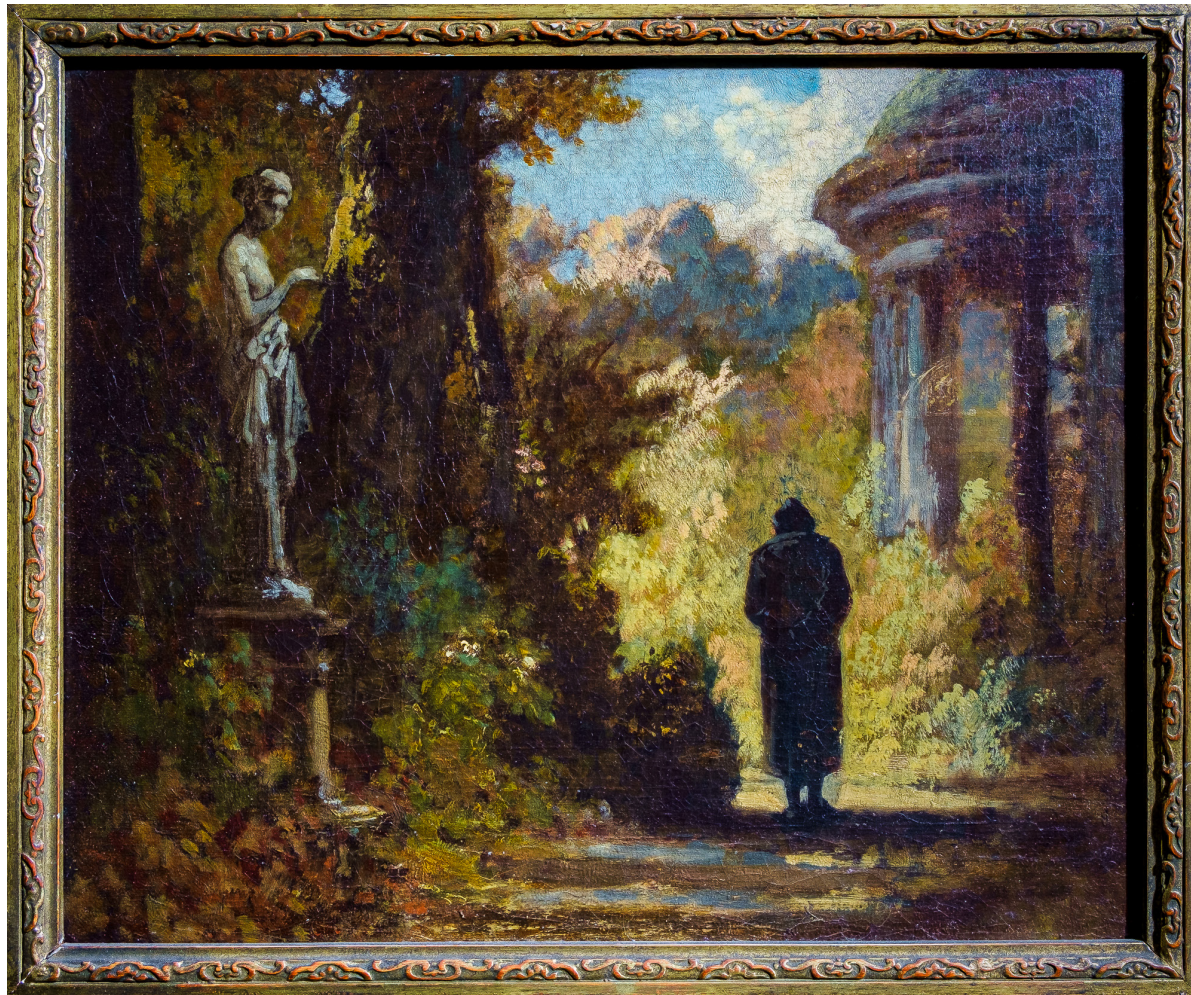


Figure 6. Carl Spitzweg, *Der Philosoph im Park*, ca. 1860. Oil on canvas, 27,5 x 34 cm. Inv. No. G 0548. © Von der Heydt-Museum, Wuppertal. Photo: Antje Zeis-Loi.

figures of the wanderer with remarkable similarities, both in their depiction and their meditative slow walking, the viewer can notice that based on the composition and the perspective, the distance between beholder and figure provides two different interpretations of the event in the image. In Carus' painting, the monumental figure of the pilgrim, though obscured by the night scene, reveals a few details about his clothing and gear, as well as his being barefoot, but we do not know much about the path that he has walked until now, which thus remains uncertain. Instead, what dominates is the future and the beyond, which correlates perfectly with the idea of the pilgrimage, a wandering to the east where the sun comes, where the son of God finds his origin. For the pilgrim, the future is the experience of an original time. In Spitzweg's painting, the figure seems to be much further away from the beholder and thus its silhouette appears slightly darker and less detailed, even more so because of the contrast with the yellow autumn leaves reflecting the sunlight. Nevertheless, the painting offers a better view of the path traversed thus far, for one can see puddles on the road, which provides an idea about the atmospheric circumstances of the



scene: it is an autumn walk after the rain. What dominates in this image is therefore the emphasis on the life here and now. Perhaps it is not all too absurd to say that this kind of analysis can reveal how these two visual examples may indeed embody concrete ideas about what the bodily experience of walking means in religious and philosophical terms.

To summarise, the practices and observations of bodily experiences discussed in this paper have been both motif and practice in artworks and among artists, respectively. As motif, they can be seen not only in depictions of pedestrians, wanderers, flaneurs, tightrope walkers, dancers and performers that populate oil paintings of different historical periods, but also in the great number of artists' sketches in preparation for their main works. As practice, the use and experience of bodily movements as part of artistic production, specifically the act of walking, although more common among contemporary artists, can be traced back to certain artists of Romanticism like Caspar David Friedrich or Carl Philipp Fohr, who took on wandering in nature not only as means to sketch *in situ* but also as an identity-building exercise. In this sense, this practice reveals a mobility that

expands beyond the image, which not only concerns the domain of the artist, but also of the recipient, hence the realm of reception aesthetics, where the relation between artwork and spectator becomes prominent. The challenge is to consider whether this relation can be analysed in terms that surpass the intellectual or emotional level and venture into adding other forms of physical engagement into the equation.

Art historians who welcome this challenge might also welcome experiences outside the practice of art history. In terms of methodology, it is not about doing quantitative analysis of bodily experiences like walking or dancing, because the idea is not to conduct a specific number of observation protocols with precise descriptions of behaviours and their duration, as is done in psychology. But a certain level of systematicity and clear criteria about what to see is always desired, so that observation exercises become replicable and documentable if needed, and applicable to the analysis of motion both in artworks and in our work with artworks. In the case of dance and walking movements in real life and in paintings, the observer (and practitioner) may pay attention to the articulation of the

different limbs of the body, the tempo and rhythm of their motion, the direction of their movements, the context where they occur, and then reflect on their visual qualities as they are translated from one artistic medium to another.

Thus, it would be easier to understand how bodily movements and their physical qualities may enable different ways of confronting images like paintings, which were not intended for this kind of active participation in the first place; to be precise, how an embodied knowledge contributes to expand the horizon of interpretation. In other words, how a sort of practical insight can expand the practice of research into art. The question remains open whether it is possible to reach the same results without these practices and observations. But I hope to have demonstrated that there is an important hermeneutical value in the conscious observation, practice and experience of bodily movements that enables new ways to approach art outside of our comfort zones. And so, we can return to the idea of the space between the beholder and the artwork as a place of decision. Because what we do in that space is what will determine how we relate to the object, and how in



turn this object may directly affect our lives and the lives of others. The space between the beholder and the artwork is ultimately the birthplace of the ethical viewer, and it does not come at a cost to either the artist or the artwork.

Notes

1 In my book on the figure of the wanderer in nineteenth century German art, I have written extensively on the work of the above-mentioned artists, in addition to Moritz von Schwind. The book contains a great number of references that I will not repeat here. This paper summarises a few ideas from this work and presents them in a new light, further filling the gaps of an untold story about my own interdisciplinary research process. Cf. Carlos Idrobo, *Das, was von uns weggeht: Abwesenheit, Zeit und das Wandermotiv in der deutschen Kunst des 19. Jahrhunderts* (Hildesheim: Georg Olms, 2019). The author would like to thank the peer-reviewers of this article and the editor of this special issue for their comments and suggestions, as well as Kenneth Drummond for his proofreading and comments.

2 Cf. Wolfgang Kemp, *Der explizite Betrachter: Zur Rezeption zeitgenössischer Kunst* (Konstanz: Konstanz University Press, 2015), 18.

3 For a detailed presentation of the Labanotation system and how it works, including images, cf. Ann Hutchinson Guest, *Labanotation: The System of Analyzing and Recording Movement*, 4th ed. (New York: Routledge, 2005). For a succinct description of Kinetography, including a very interesting parallel to Sophie Taeuber-Arp both visually and in pedagogy, cf. Flora L. Brandl, "On a Curious Chance Resemblance: Rudolf von Laban's Kinetography and the Geometric Abstractions of Sophie Taeuber-Arp," *Arts* 9, no. 1: 15.

4 More on this artwork, cf. Sarah Gahr, *The Art of Dance*, The Andy Warhol Museum, Pittsburgh, 31 July 2015, <https://www.warhol.org/the-art-of-dance/>, accessed 12 May 2020.

5 Reproduced in <https://www.thebroad.org/art/andy-warhol/dance-diagram-3-lindy-tuck-turn-man>, accessed 12 May 2021.

6 Cf. Kemp, *Der explizite Betrachter*, 17.

7 Cf. Education Blog, *Doing the Fox Trot*, 7 August 2010, Whitney Museum of American Art, <https://whitney.org/education/education-blog/doing-the-fox-trot>, accessed 12 May 2020.

8 Cf. Acatia Finbow, "Franz Erhard Walther, Werksatz (Workset) 2008," case study, in *Performance At Tate: Into the Space of Art*, Tate Research Publication, 2016, <https://www.tate.org.uk/research/publications/performance-at-tate/case-studies/franz-erhard-walther>, accessed 12 May 2020.

9 About this artwork, cf. Ted Mann, "Bruce Nauman, Live-Taped Video Corridor," Collection Online at the Guggenheim, New York, <https://www.guggenheim.org/artwork/3153>, accessed 12 May 2020.

10 Cf. Bättschmann, quoted in Kemp, *Der explizite Betrachter*, 67.

11 This line of argumentation follows Sherrie Levine's challenge to the idea of originality that is at the core of both her gesture of appropriation in her series *After Edward Weston* (1979) and *After Walker Evans* (1981), and her famous sentence, which echoes Roland Barthes' 'death of the author': "A painting's meaning lies not in its origin, but in its destination. The birth of the viewer must be at the cost of the painter." ("First Statement," <http://www.aftersherrielevine.com/statement1.html>, accessed 12 May 2020.) Further on this issue, cf. Hélène Trespeuch, "The Feminism of Sherrie Levine through the Prism of the Supposed 'Death of the Author'", *Archives of Women Artists, Research and Exhibitions* magazine (8 June 2017), <https://awarewomenartists.com/en/magazine/feminisme-de-sherrie-levine-prisme-de-pretendue-mort-de-lauteur/>, accessed 12 May 2020. Also Roland Barthes, "La mort de l'Auteur (1968)," in *Œuvres complètes*, tome II, 1966–1973 (Paris: Seuil, 1994), 495. English translation by Richard Howard in *Aspen* magazine, no. 5–6 (1967),

available in: <http://www.ubu.com/aspen/aspen5and6/threeEssays.html#barthes> as of 12 May 2020.

12 A description of this experience is summarised in Ramdohr's critique against Caspar David Friedrich, and in support of Poussin's landscapes. Cf. Basilius von Ramdohr, "Über ein zum Altarblatte bestimmtes Landschaftsgemälde von Herrn Friedrich in Dresden, und über Landschaftsmalerei, Allegorie, und Mysticismus überhaupt" (7 January 1809), in: *Caspar David Friedrich in Briefen und Bekenntnissen*, ed. Sigrid Hinz (München: Rogner & Bernhard, 1974), 134. Further on Ramdohr's critique of Friedrich, cf. Joseph Leo Koerner, *Caspar David Friedrich and the Subject of Landscape* (London: Reaktion Books, 2009), 120ff.

13 About this painting, cf. <https://www.sammlung.pinakothek.de/de/artwork/KQGBPapxBb>, accessed 12 May 2020.

14 About this painting, cf. <https://www.sammlung.pinakothek.de/de/artwork/k2xnR9ExPd>, accessed 12 May 2020.

15 For an extended description and interpretation of this painting, including a very interesting and important discussion in the context of early nineteenth century geognosy or historical geology, cf. Timothy Mitchell, "Caspar David Friedrich's *Der Watzmann*: German Romantic Landscape Painting and Historical Geology," *The Art Bulletin* 66, no. 3 (Sep. 1984): 452–464.

16 Of course, oil painting on location became easier towards 1842, when Winsor and Newton invented their oil colours in compressible metal tubes.

17 Quoted in Johannes Grave, *Caspar David Friedrich* (München, London, New York: Prestel, 2012), 197. Also in Helmut Börsch-Supan & Karl Wilhelm Jähnig, *Caspar David Friedrich: Gemälde, Druckgraphik und bildmäßige Zeichnungen* [Werkverzeichnis] (München: Prestel, 1973), 108. My translation. Original citation: "... ein Gefühl des Einsamseyns..., [dass] uns bei dem Beschauen des Bildes ergreift, eine düstere Leere ohne Trost, ein Hochstehn ohne erhoben seyn."

18 Grave, *Caspar David Friedrich*, 198. My translation. Original citation: "... überraschende Absage an die Ästhetik des Erhabenen..."



19 About this painting, cf. <http://www.smb-digital.de/>

20 For an extensive commentary on this painting and its contemporaneous discussion, cf. Koerner, Caspar David Friedrich, 245ff.; Werner Busch, *Caspar David Friedrich: Ästhetik und Religion* (München: C. H. Beck, 2003), ch. 3; Grave, *Caspar David Friedrich*, ch. 8.

21 Cf. Stephen Halliwell, *The Aesthetics of Mimesis, Ancient Texts and Modern Problems* (Princeton: Princeton University Press, 2002), 73.

22 I have previously elaborated on this idea in another article, cf. Carlos Idrobo, “He Who Is Leaving... The Figure of the Wanderer in Nietzsche’s *Also sprach Zarathustra* and Caspar David Friedrich’s *Der Wanderer über dem Nebelmeer*,” *Nietzsche-Studien* 41, no. 1 (2012): 99.

23 About this painting, cf. <http://collection-online.museum-folkwang.de/eMP/eMuseumPlus?service=ExternalInterface&module=collection&objectId=3004&viewType=detailView>, accessed 12 May 2020.

24 Reproduced in <https://g.co/arts/QRNZkJsRkNe-ocgtN8>, accessed 12 May 2020.

25 About this painting, cf. <http://sammlungonline.kunstmuseumbasel.ch/eMuseumPlus?service=ExternalInterface&module=collection&objectId=3049&viewType=detailView>, accessed 12 May 2020.

26 Cf. Idrobo, *Das, was von uns weggeht*, 225–227.

27 For a thoughtful analysis of this passage in the *Odyssey*, cf. Jean-Pierre Vernant, “Ulysse en personne,” in Françoise Frontisi-Ducroux and Jean-Pierre Vernant, *Dans l’œil du miroir* (Paris: Odile Jacob, 1997). English translation by James Ker in *Representations*, no. 67 (Summer 1999).

28 Cf. Edwin Denby, “Dancers, Buildings, and People on the Streets” (1954) & “Forms in Motion and in Thought” (1965), in *Dance Writings & Poetry*, ed. Robert Cornfield (New Haven: Yale University Press, 1998), 258.

29 This whole paragraph is my own free translation and adaptation of a paragraph in my book, cf. Idrobo, *Das, was von uns weggeht*, 37.

30 About this painting, cf. <http://www.smb-digital.de/eMuseumPlus?service=ExternalInterface&mod->

[ule=collection&objectId=963553&viewType=detailView](http://www.smb-digital.de/eMuseumPlus?service=ExternalInterface&module=collection&objectId=963553&viewType=detailView), accessed 12 May 2020.

31 Cf. chapter 3 of my book, Idrobo, *Das, was von uns weggeht*, 93–134. [eMuseumPlus?service=ExternalInterface&module=collection&objectId=965511&viewType=detailView](http://www.eMuseumPlus?service=ExternalInterface&module=collection&objectId=965511&viewType=detailView).

Dr. Carlos Idrobo (*1979) is an affiliated researcher at the Department of Art History at the University of Turku. He focuses his research and artistic interests around topics in psychology, philosophy and arts from the nineteenth century onwards. Under the artistic name Luca Idrobo, he engages in different independent and collaborative artistic projects in documentary and artistic photography, sometimes in combination with creative writings and research. Currently, he is also a member of the research project “Liikkuvuuden rajat – konkreettinen ja kuviteltu liikkuvuus pitkällä 1800-luvulla”, funded by the Jenny and Antti Wihuri Foundation and coordinated at the Department of History of the University of Jyväskylä.



Kuvallis-materiaalisten lähteiden todistusvoima Ellen Thesleffin marionettien jäljityksessä

Kukka Paavilainen

Visuaaliset lähteet – materiaalisine ulottuvuuksineen – ovat taidehistorioitsijan primäärlähteitä. Usein ne jäsentyvät pikemminkin tutkimuksen kohteiksi kuin lähteiksi. Tässä artikkelissa visuaalinen aineisto on sekä tutkimuksen kohteena että muodostaa keskeisimmän osan tutkimuksen lähteistä. Kuvallis-materiaalisia lähteitä korostavalla tutkimusasenteella päästään lähelle tutkittavan teoksen syntyprosessia.

Arvioidessaan Michael Baxandallin tuoloin tuoretta tutkimusta *Painting and Experience in Fifteenth Century Italy* (1972) Bysantin taiteen tutkija John Shapley piirsi kuvan kahdesta toisistaan erottuvasta suuntauksesta renessanssimaalausten tutkimuksessa. Giovanni Morelli ja Bernard Berenson



Kuva 1. Ellen Thesleff, *Marionetteja*, väripuupiirros, painolaatta 1908, 9,5 x 9,5 cm, vedoslehti ajoittamaton. Yksityiskokoelma Tuomo Seppo. Kuva: Kansallisgalleria / Jenni Nurminen.



Kuva 2. Ellen Thesleff, *Marionetteja*, väripuupiirros, painolaatta 1908, 9,5 x 9,5 cm, vedoslehti ajoittamaton. Yksityiskokoelma. Kuva: HAM / Hanna Kukorelli.



seuraajineen edustivat attribuointiin keskittyvää linjaa, kun taas Gaetano Milanesi oli aloittanut kirjallisia lähteitä hyödyntävän tutkimussuunnan. Vastakkain joutuivat connoisseurin, taiteentuntijan, originaaliteosten äärellä harjaantunut katse ja kirjeitä, sopimuksia ja ohjekirjoja hyödyntävä taidehistorioitsija. Baxandallin tutkimus kuului jälkimmäisen suuntauksen terävimpään kärkeen – vertautuen peräti historioitsija F. C. Schlosserin julkaisuihin.¹

Karen Lang palasi taidehistorian tutkimuksen kahtiajakoon käsitellessään Berenson-skandaalia artikkelissaan ”Encountering the Object” vuonna 2005. Morelli, jonka oppilas Berenson oli, näki välttämättömäksi, että taidehistorioitsijaksi tähtäävä henkilö hankkisi ensin taiteentuntijan taidot, taiteentuntija kun kykeni tunnistamaan mestariteoksen katseen avulla havaittavien ominaisuuksien perusteella. Käden kokemusta taiteentuntijakaan ei osannut arvostaa.² James Elkins puolestaan korosti artikkelissaan ”On Some Limits of Materiality in Art History” (2008), ettei näkemistä tulisi enää erottaa kosketusaisiasta, tunteista eikä ruumiillisen kokemisen koko kirjosta.³ Niinpä katse, kirjallisuus ja käden taidot muodostavatkin ikuisen kolmijalan,

jonka varassa taidehistorian tutkimus etenee, milloin mihinkin suuntaan kallistuen.

Yksi tutkimusyhteistyön muoto löytyy konservaattoerien ja materiaalitutkijoiden luonnontieteellisistä materiaalianalyyseistä (ns. tekninen taidehistoria). Toinen mahdollisuus käden taitojen yhdistämiseksi tutkimusasetteeseen on taiteellisen tutkimuksen lähestymistavoissa. Edustan itse kahden edellä mainitun yhdistämistä taidehistorioitsijan koulutukseeni Ellen Thesleffin (1869–1954) kohopainotuotannon tarkastelussa. Tässä artikkelissa tarkastelen *Marionetteja*-puupiiroksen (1907–1908) laatalta vedostettuja monivärisiä vedoksia, niihin liittyviä luonnoksia sekä luonnosten malleina toimineita marionettinukkeja, joiden löytämiseksi tutkimus tehtiin.⁴

Nykyään kirjallisuusorientoitunut lähestymistapa johtaa toisinaan teoreettisen viitekehyksen korostumiseen. Kovin kirjallinen tutkimustulos jää kevyeksi uuden taidehistoriallisen tiedon tuotannon näkökulmasta etenkin, kun sitä tarkastellaan taideteoksiin kiinteästi liittyvän ymmärryksen lisääntymisenä. Visuaaliset aineistot päätyvät kuvittamaan artikkelia, joka ei välttämättä tarvitsisi argumentaationsa tueksi ainoatakaan ku-

vaa.⁵ Historioitsija Ludmilla Jordanova tunnistaa ongelman omalla alallaan ja varoittaa artikkelissaan ”Approaching Visual Materials” (2011) tilanteesta, jossa visuaaliset lähteet ovat tutkimusta kuvittavassa roolissa ilman, että niillä on keskeinen osa tutkimuksen argumentaatiossa. Taiteentutkimuksellista ”heijastusteoriakritiikkiä” mukailleen hän ehdottaa, että passiivisen peilipinnan sijasta visuaalisiin lähteisiin suhtauduttaisiin niiden tekijöiden aktiivisina kommentteina. Tällä tavoin ne otettaisiin vakavasti mukaan perustelevaan historiallista ymmärrystä.⁶ Baxandallille maalaus oli synty-yhteiskuntansa sosiaalisten suhteiden materiaallinen tallenne – huolimatta tutkijan kiinnostuksesta tekstilähteitä kohtaan.⁷ Tässä artikkelissa lähestyn Ellen Thesleffin teoksia ja luonnoksia taiteilijan vakavuudella, niiden todistusarvon huomioon ottaen.

Baxandallilainen perintö elää edelleen 2000-luvulla taiteen ja kulttuurin tutkimuksessa tunnistetun ”materiaalisen käänteen” jälkeen. Baxandallille maalaus oli ”kaupallisen elämän fossiili”⁸ ja siten samanaikaisesti sekä materiaallinen jäännös, arkeologinen aarre että ympäristönsä ei-materiaalisten suhteiden tallenne. Taidehistorian tutkimuk-





Kuva 3. Ellen Thesleff, Luonnos marionettinukesta "Jago", 1907. Lyijykynä, 11,0 x 15,0 cm. Kansallisgalleria / Ateneumin taidemuseo, Helsinki. Kuva: Kansallisgalleria / Hannu Aaltonen.



Kuva 4. Ellen Thesleff, Luonnos marionettinukesta "Otello", 1907. Lyijykynä, 11,0 x 15,0 cm. Kansallisgalleria / Ateneumin taidemuseo, Helsinki. Kuva: Kansallisgalleria / Hannu Aaltonen.

sen nykyistä orientoitumista tarkastelemien-
sa esineiden moniulotteisiin ominaisuuksiin
on kritisoitu muun muassa liiallisesta teo-
reettisuudesta ja konkreettisten taideteosten
sivuuttamisesta. Michael Yonan muistuttaa
artikkelissaan "The Suppression of Material-
ity in Anglo-American Art-Historical Writing"
(2012), että visuaalisen kulttuurin tutkimus-
kohteiden kirjosta huolimatta taidehistoria
tieteenalana edelleenkin tutkii pääasiassa
museossa säilytettäviä esineitä, joiden miel-
lämme kuuluvan "korkeataiteen" piiriin. Hän
huomauttaa, että näköaistin perinteinen en-
siarvoisuus suhteessa kosketusaistiin istuu
syvällä taidehistorian alan opetustavoissa ja
siten määrittelee perustavanlaatuisesti niitä
haasteita, jotka liittyvät esinetutkimukseen
alan sisällä.⁹ Elkins (2008) pyrkii siirtämään
fokuksen pois kohteen kuvaluonteesta koh-
ti sen todellisen materiaalisuuden tarkas-
telua tarkoittaen tällä materian tunnun ja
substanssin ymmärrystä.¹⁰ Artikkelissaan



”Materiality as Periphery” (2019) Yonan huomioi, kuinka jotkut esinemaailman tutkijat ovat jo ottaneet etäisyyttä ikonografiaan ja siten tutkimuskohteidensa kuvaluonteeseen ja täten siirtäneet huomionsa lähemmäksi esineiden materiaalisuuden tutkimusta. Hän kysyykin, onko mielekästä jakaa yhden ja saman tutkimuskohteen olennaiset piirteet eri tieteenalojen kesken, esimerkiksi taidehistoriaan tai arkeologiaan kuuluviksi. Yonan ehdottaa tilalle visuaalisuuden ja materiaalisuuden yhdistämistä tavalla, joka vaatii kahden tarkasteltavan sovittelevaa rinnakkaineloa saman tutkimuksen sisällä.¹¹

Tässä tutkimuksessa lähden liikkeelle primääriaineistojeni visuaalisesta analyysistä ja siirryn materiaaliseen tarkasteluun marionettinukkejen löydyttyä. Niin ikään siirryn Thesleffin *Marionetteja*-puupiirroksen kohdalla teoksen kuvaluonteen käsittelystä kohti materiaalista tarkastelua esitellessäni vedosten sisältämiä väriaineita. Visuaalisuuden ja materiaalisuuden suhde on tarkasteltavassani kiinteä. Jordano-vakin kehottaa historioitsijaa lähestymään visuaalista ja materiaalista kulttuuria integroidusti siten, että ne nähdään toisistaan erottamattomina.¹²



Kuva 5. Ellen Thesleff, Luonnos marionettinukesta ”Desdemona”, 1907. Lyijykynä, 11,0 x 15,0 cm. Kansallisgalleria / Ateneumin taidemuseo, Helsinki. Kuva: Kansallisgalleria / Hannu Aaltonen.



Kuva 6. Ellen Thesleff, Luonnos nimeämättömästä marionettinukesta, 1907. Lyijykynä, 11,0 x 15,0 cm. Kansallisgalleria / Ateneumin taidemuseo, Helsinki. Kuva: Kansallisgalleria / Hannu Aaltonen.



Jordanovan mukaan historiantutkimuksessa vallitsee näkemys tekstuaalisten lähteiden suuremmasta luotettavuudesta suhteessa ei-tekstuaalisiin. Hän jatkaa, että teoksen synty-ympäristön ja toteutustekniikan ymmärtämisen tulisi kuitenkin olla ehdoton lähtökohta asian käsittelylle tieteellisessä kontekstissa.¹³ Thesleffin kohopainoteosten kohdalla taiteilijan käyttämät materiaalit ovat jääneet tunnistamatta tähän päivään asti.¹⁴ Jordanova kehottaa tutkijoita tutustumaan käsittelemiensä teosten tekniikoihin lukemalla niihin liittyvää kirjallisuutta.¹⁵ Tutkivana taiteilijana haastan taidehistorioitsijakollegani kokeilemaan tutkimiansa teosten toteutustekniikoita. Siihen riittää nuoruuden harrastuneisuus tai muutama kurssi aiheesta – tutkimus ei edellytä aktiivista toimintaa taiteilijana. Haluan korostaa, että käden harjaannuttaminen ja tuntoaistille antautuminen lisäävät materiaalituntemusta ja kehittävät myös katsetta. Siten ne auttavat muotoilemaan uusia, tarkempia tutkimuskysymyksiä ja mahdollistavat myös älyn aiempaa monipuolisemman käytön.

Palataan alun kolmijalkaan. Materiaalitutkija ja konservattori tutkivat materiaalista kulttuuria, joka vaatii sekä esineen kulttuu-

rihistorian tuntemusta ja luonnontieteellisiä menetelmiä että käden pitkälle hiottua suorituskykyä ja materiaalin tunnun tajuua. Taiteilija on kiinnostunut teoksen materiaaleista niiden käytön näkökulmasta. Taidehistorioitsijana olen halukas yhdistämään tutkimuksessani materiaalianalyysit, taiteilijan kysymyksenasettelut sekä taidehistorioitsijan lähdekirjallisuuden tuntemuksen ja lähdekritiikin. Tällaisella tutkimusasetteella tutkija orientoituu taiteilijan tavoin kokonaisvaltaisen dialogisesti samanaikaisesti sekä visuaaliseen että materiaaliseen tutkimuskohteeseensa. Ihannetapauksessa tutkijalla olisi siten käytössään niin älynä, katseen- sa kuin käden kokemuksensakin. Tutkittavaa kohdetta sitä vastoin tarkasteltaisiin niin visuaaliset kuin materiaaliset aspektit huomioiden ja myös esineen oma historia ja elinkaari hyväksyen.

Tutkimukseni ponnistaa liikkeelle taiteilijan teoslähtöisestä näkökulmasta, jossa oleellista on teoksen tekniikan tuntemus sekä yhden teoksen synnyttämät tutkimuskysymykset. Tutkimukseni ensisijainen tavoite on ollut löytää Thesleffin malleina toimineet marionettinuket. Tämän jälkeen tärkeää on ollut tunnistaa kyseiset nuket,



Kuva 7. Ellen Thesleff, *Marionetteja*, puupiirros (musta), painolaatta 1908, 9,5 x 9,5 cm, vedoslehti ajoittamaton, 10,0 x 9,9 cm. Yksityiskokoelma. Kuva: Kansallisgalleria / Janne Tuominen.

sillä Thesleff nimesi kolme neljästä luonnostelemastaan hahmosta William Shakespearen (1564–1616) *Othello*-näytelmän päähenkilöiden mukaan. Tämä on ollut tutkimuksen kannalta ongelmallista, ellei peräti harhaanjohtavaa.



Marionetteja-luonnokset 1907 ja julkaisu 1908

Vaikka Ellen Thesleff lukeutuu niihin Suomen taidehistorian vakiintuneisiin nimiin, joiden tuotannosta järjestetään säännöllisesti monografisia näyttelyitä (viimeisimmät 1998, 2008 ja 2019–2020), on taiteilijan varhaisia, vuosien 1907–1910, kohopainoteoksia tutkittu niukasti.¹⁶ Tässä artikkelissa tarkastelen tämän tuotannon aivan ensimmäistä vuotta, jonka alun ajoitan kesäkuuhun 1907. Tuolloin Thesleff luonnosteli neljä marionettinukke Museo Civicossa Venetsiassa. Grimani dei Servi -suvulle aikanaan kuuluneet 1700-luvun marionettinuket toimivat myöhemmin Thesleffin tunnetuimman puupiirroksen hahmoina.

Elokuun lopussa 1906 Thesleff suuntausi jo kuudennen kerran Italiaan.¹⁷ Hän lähti matkaan Gerda-sisarensa kanssa jo ennen Suomen Taiteilijain näyttelyn avautumista Ateneumissa syyskuun puolivälissä.¹⁸ Näin siitäkkin huolimatta, että Thesleffillä oli näyttelyssä esillä kesällä Muroleella maalatut värikkäät ja ekspressiiviset öljyväriteokset *Tytöt niityllä*, *Juhannus (Iltamaisema)* ja *Lukuhetki (Gerda Thesleff ja Sigrid Schauman)* sekä vuotta aiemmin kesäkuussa maalattu

Venetsia.¹⁹ Jälkeenpäin katsottuna Thesleffiltä jäi siten näkemättä oma koloristinen läpimurtonsa kotimaassa.

Maaliskuussa 1907 Thesleff tutustui Firenzezen kansainvälisen kulttuuriväen yhteisössä englantilaiseen teatterin uudistajaan ja graafikkoon Gordon Craigiin (1872–1966), joka suunnitteli uuden *The Mask* -nimisen teatterilehden julkaisemista.²⁰ Lehden ensimmäinen numero ilmestyiikin maaliskuussa 1908, ja sitä kuvittivat Thesleffin kohopainoteokset. Craig oli saapunut Firenzeen syksyllä 1906 italialaisen näyttelijä Eleonore Dusen kutsutun ohjatakseen Teatteri Pergolassa Henrik Ibsenin *Rosmersholm*-näytelmän.²¹ Yksi ainoa näytös joulukuussa 1906 oli aiemmin näyttelijänä toimineen Craigin ensimmäinen kahdesta kotimaan ulkopuolella toteutuneesta ja kuuluisaksi tulleesta ohjauksesta harvojen toteutuneiden ohjausten joukossa.²²

Ennen tutustumistaan Thesleffiin Craig tapasi Firenzessä nuoren brittikirjailija Dorothy Nevile Leesin (1880–1966). Helmikuussa 1907 Lees alkoi kirjoittaa ylös Craigin sanelemia artikkeleita, jotka myöhemmin julkaistiin *The Mask* -lehden ensimmäisessä vuosikerrassa. Näissä pikakirjoitusistunnoissa Craigin kotona idea *The Mask* -lehdestä al-

koi saada muotonsa.²³ Tuolloin syntyi yhteistyönä muun muassa Craigin artikkeli ”The Actor and the Über-marionette”, joka ilmestyi *The Maskin* toisessa numerossa huhtikuussa 1908. Myös ”Madame Eleonore Duselle” osoitettu ”avoin kirje” kirjoitettiin tuolloin ja se ilmestyi lehden ensimmäisessä numerossa. Samoin Craigin näyttelijä-äidille suunnattu kirje ”A Letter to Ellen Terry from Her Son” syntyi näiden pikakirjoitusistuntojen aikana ja ilmestyi lehden kuudennessa numerossa elokuussa 1908. Julkaistun kirjeen lopussa on päiväys ”Florence, March 18, 1907”.²⁴

Saman maaliskuun aikana Thesleff siis tapasi Craigin ja tuli näin saapuneeksi Firenzeen keskelle tulevaisuuden teatterilehden ensiaskelia. Craig houkutteli Thesleffin puupiirroksen ja puukaiverruksen pariin.²⁵ Thesleff ryhtyi tekemään lehteen Craigin tarvitsemia kuvituksia. Craig toimi lehden taiteellisena johtajana ja ”kasvoina”, mutta sen käytännön päätoimittajana puursi Dorothy Nevile Lees. Tämä sekä korjasi englanninkielisen lehden artikkelien oikeinkirjoituksen että sujuvasti italiaa puhuvana vastasi toimintuustyön vaatimista paikallisista suhteista.²⁶ Lees mainitsee muistelmissaan, että Craig pyysi mukaan muitakin kaivertavia taiteili-



joita. Ellen Thesleff on kuitenkin ainoa, joka tässä yhteydessä mainitaan nimeltä. Thesleff liittyi mukaan pieneen puukaivertajien ryhmään, joka kutsui itseään nimellä ”Engravers of San Leonardo”.²⁷ Ryhmän ex libris -palveluita mainostettiin *The Mask* -lehden sivuilla aivan alusta lähtien, jo ensimmäisen numeron kansilehden sisäsivulla.

Kolme Thesleffin naamioaiheista pienikokoista puukaiverrusta julkaistiin ”A Note on Masks” -artikkelin kuvituksena jo lehden avausnumerossa maaliskuussa 1908.²⁸ Artikkelin kirjoitti Gordon Craig peitenimellä John Balance.²⁹ Craigin keskeinen artikkeli ”The Artists of the Theatre of the Future” aloitti *The Mask* -lehden ensinumeron ja jatkui lehden kolmannessa, touko-kesäkuun numerossa 1908. Tuon jatko-osan päätteeksi Ellen Thesleffin *Marionetteja* julkaisiin ensimmäistä kertaa, mustana ja portfoliomaisesti omalla muutoin tyhjällä sivullaan. Teoksen alla näkyi kuvateksti ”Marionettes in Venice: Iago – Othello – Desdemona” sekä ”E. Thesleff”.³⁰

Marionetteja-vedoksia tunnetaan kuusi päiväämätöntä kappaletta, viisi moniväristä ja yksi musta.³¹ *Marionetteja*-laatan tekniikan määrittely puupiirroksiksi jää vaille viimeis-

tä varmuutta, sillä kaikki Thesleffin varhaiset laatat ovat kadonneet.³² Painolaatan puun syiden suunnan mukaan tekniikka määritellään joko puupiirroksiksi (tehty puun halkaisupintaan) tai puukaiverrukseksi (tehty puun katkaisupintaan).³³ *Marionetteja*-vedoksia pidetään kuitenkin kaiverrusjäljen perusteella puupiirroksina.³⁴ *Marionetteja*-laattaa pidetään yhtenä Thesleffin varhaisimmista, mutta sen ajoitukselle jo vuodelle 1907 en ole löytänyt perusteita.³⁵ Omat tutkimukseni perustan laattojen varhaisimmille esiintymille *The Mask* -lehden ja muiden julkaisujen sivuilla vuosina 1908–1910.³⁶ Siten *Marionetteja*-laatta on varmuudella ollut valmis toukokuussa 1908. Kaikesta huolimatta *Marionetteja*-laatta on Thesleffin varhaisimpia ja laatalta vedostetut värivedokset taiteilijan hienoimmiksi mainittuja kohopainoteoksia.

”Venetsia, Museo Civico, kesäkuu”

Leonard Bäcksbacka mainitsee *Ellen Thesleff* -monografiassaan (1955) muutamalla virkkeellä Thesleffin luonnostelleen marionettinukkeja Museo Civicossa Venetsiassa kesäkuussa 1907.

Det var först i slutet av 1907 hon på allvar skul-
le skära ut sina träsnitt. Dessförinnan stude-

rade hon i muséerna gamla träsnittplattor och reste i juni till Venedig, där hon i Museo Civico gjorde studier icke blott av träsnitt utan även av marionettdockor. Hon tecknade marionettfigurerna Othello, Desdemona och Jago och annoterade färgerna. Dessa teckningar sammanställde hon till sitt träsnitt ”Marionetter” [...].

[Vasta vuoden 1907 lopulla hän ryhtyi kaivertamaan puupiirroksiaan. Sitä ennen hän tutustui museoissa vanhoihin puupiirroslaattoihin ja matkusti kesäkuussa Venetsiaan, jossa luonnosteli Museo Civicossa ei vain puupiirroksia vaan myöskin marionettinukkeja. Hän piirsi marionettihahmot Othellon, Desdemonan ja Jagon ja merkitsi muistiin värejä. Nämä piirrokset hän yhdisti puupiirroksensa ”Marionetteja” [...].]³⁷

Taiteilijan luonnoskirja löytyy Kansallisgallerian Ateneumin taidemuseon kokoelmasta. Se sisältää neljä lyijykynäpiirrosta³⁸, joista kolme Thesleff on nimennyt William Shakespearen *Othello*-näytelmän hahmojen mukaan. Aivan kuten Bäcksbacka kertoo, luonnoskirjan sivuilla on tekijän omakätisiä ruotsinkielisiä huomioita marionettinukkejen asujen väreistä ja yksityiskohdista. Niiden lisäksi sivuilla lukee ”museo civico”, ”juni” ja ”venedig”, mutta vuosilukua ei näiltä lehdiltä löydy.

Näiden kuvien ja sanojen johdattamana lähdin Venetsiaan keväällä 2017 selvittämään, olisiko Thesleffin ikuistamia mario-





Kuva 8. Carlo Nayan studio, Fondaco dei Turchin julkisivu Canal Grandelta nähtynä. Valokuva, otettu aikavälillä 1887-1918, jolloin Museo Civicon kokoelmat oli sijoitettu Turkin kauppapalatsiin. Museo Correr, Venetsia.

nettinukkeja vielä mahdollista löytää. Aloitin puupiiirroslaatoista, joihin Bäcksbäcka kertoi Thesleffin tutustuneen Venetsian kaupunginmuseossa. Firenzen museoissa ei ole säilynyt ainoatakaan keskiaikaista puupiiirroslaattaa, vaan niitä nähdäkseen on matkustettava nimenomaan Venetsian Museo Corrieriin.³⁹ Osa Museo Correrin keskiaikaisista italialaisista puupiiirroslaatoista on peräisin jo Teodoro Correrin testamenttilahjoituksesta kaupungille vuonna 1830. Näin ne kuuluivat Museo Civicon kokoelmaan jo Thesleffin vieraillessa museossa kesäkuussa 1907.⁴⁰ Oman vierailuni aikana sain käyttööni sata vuotta vanhat valokuvat Museo Civicon Fondaco dei Turchin museosalin ripustuksesta. Niiden tarkka ajoitus ei kuitenkaan ollut tiedossa.

Museo Civico, Venetsian kaupunginmuseo, perustettiin aatelmies Teodoro Correrin kuollessa 1830 hänen testamenttinsa ja taidekokoelmansa turvin. Museo avattiin yleisölle vuonna 1836 Correrin kotipalatsissa, mutta vuonna 1887 kokoelma siirrettiin Turkin kauppapalatsiin (Kuva 8). Siellä kokoelma oli esillä aina vuoteen 1922 asti, jolloin se muutti nykyisiin tiloihinsa Piazza San Marcon laidalle. Museo tunnetaan tänä päivänä nimellä





Kuva 9. Carlo Nayan studio, Fondaco dei Turchin näyttelysali. Valokuva, otettu aikavälillä 1896–1918. Museo Correr, Venetsia.

Museo Correr, kun taas Fondaco dei Turchi toimii nykyään Museo di Storia Naturale di Venezian kokoelmien kotina.⁴¹ Thesleffin vieraillessa Museo Civicossa kesäkuussa 1907 museon kokoelmat olivat esillä Fondaco dei Turchin näyttelysalissa (Kuva 9).

Keskellä valokuvaa komeilee suurikokoinen marionettiteatteri 1700-luvulta. Harvinainen marionettinukkekoeloima oli kuulunut Grimani dei Servin suvulle. Vuonna 1896 se lahjoitettiin Museo Civicolle.⁴² Museo Correr omistaa ainoastaan ne marionettinuket, jotka kuuluivat Grimani dei Servin teatteriin.⁴³ Tänä päivänä Museo Correrin marionettinuket on sijoitettu Museo e Centro di Studi Teatrali Casa di Carlo Goldonin. Commedia dell'arte -näytelmäkirjailija Carlo Goldonin synnyinkoti Ca' Centanni avattiin yleisölle Centro Studi Teatralin avustusten turvin vuonna 1952.⁴⁴ Rakennukseen sijoitettiin myös teatterialan kirjasto, joka on ainutlaatuinen maailmassa.

Biblioteca Casa Goldonin kokoelmissa on teatterilehti *La Letturan* tammikuun numero vuodelta 1910. Ricciotti Brattin artikkelin ”Marionette del settecento” aloitussivulla on lähikuva Museo Correrin omistamasta marionettiteatterista ja muilla sivuilla valokuvia





Kuva 10. *La Lettura*, kansikuva, tammikuu 1910. *Rivista mensile del Corriere della Sera*, Anno X, n. 1, gennaio 1910. Ricciotti Brattin artikkelin ”Marionette del settecento” aloitus-sivu 59. Museo e Centro di Studi Teatrali Casa di Carlo Goldoni, Venetsia.



yksittäisistä nukeista samasta kokoelmasta. Kuvateksti kertoo 1700-luvun marionettinukkejen kuuluvan Museo Correrin kokoelmaan (Kuva 10).⁴⁵ Samainen valokuva marionetteatterista löytyy edelleenkin museo Correrin kokoelmasta (Kuva 11). Se on aina kuulunut yhteen Fondaco dei Turchin museosalia esittelevän valokuvan kanssa. Lähikuvan alareunasta löytyy runsaasti informaatiota: valokuvan on ottanut Carlo Naya (Venetsia) ja sen aiheena on ”Teatteri ja 1700-luvun marionetit Museo Civicossa”.⁴⁶

Carlo Naya (1816–1882) oli kansainvälisesti palkittu venetsialainen valokuvaaja. Hän asettui kaupunkiin vuonna 1857 ja avasi studion, joka kuvasi runsaasti taideteoksia ja arkkitehtuurikohteita sekä pilttoreskeja kaupunkinäkymiä Venetsiasta.⁴⁷ Hänen kuoltuaan vuonna 1882 studiota jatkoivat hänen leskensä ja tämän uusi puoliso aina vuoteen 1918 asti.⁴⁸ Naya oli siten ehtinyt kuolla jo ennen kuin Museo Civicon kokoelmat siirtyivät Fondaco dei Turchiin vuonna 1887. Näin ollen rakennuksen julkisivunkin on kuvannut Nayan studio aikavälillä 1887–1918 (Kuva 8). Kuvateksti kertoo rakennuksen ”nyt” (ital. ”ora”) olevan Museo Civico. Grimani dei Servi -suvun marionetteatterin lahjoitet-





Kuva 11. Carlo Nayan studio, Grimani dei Servi -suvun marionettiteatteri Museo Civicossa Venetsiassa. Valokuva, otettu aikavälillä 1896-1910. Museo Correr, Venetsia.

tiin Venetsian kaupunginmuseon kokoelmiin vasta vuonna 1896. Siten Nayan studion on täytynyt kuvata marionettiteatterin lähikuva vuoden 1896 ja tammikuun 1910 välillä. Marionettien ripustus Fondaco dei Turchin näyttelysalissa on mitä ilmeisimmin pysynyt samana Thesleffin vierailusta museossa kesäkuussa 1907 aina tammikuuhun 1910 asti.

Nayan studion ottamassa lähikuvassa näemme neljä hahmoa keskellä alinta hyllyä (Kuva 11). Marionettinukkejen tunnistamista helpottaakseni olen tehnyt kyseisistä neljästä hahmosta detaljikuvan (Kuva 12) ja kääntänyt Kansalliskallerian *Marionetteja*-värivedoksen peilikuvaksi Photoshop-ohjelman avulla (Kuva 13).

Museo Civicon marionettinuket edustivat kukin tunnistettavaa hahmoa venetsialaisessa 1700-luvun yhteiskunnassa. Nuken sosiaalinen status tuli ilmi tämän vaatetuksessa, jota ei vaihdettu.⁴⁹ Thesleffin valinta nimetä luonnostensa hahmot *Othello*-näytelmän päähenkilöiden mukaan on johdatellut tutkijoita voimakkaasti pois nukkejen itsensä edustamista rooleista. Tämä johtunee siitä, ettei nukkejen olemassaolosta ole aiemmin ollut tietoa. Vuonna 1998 Salme Saras-Korte identifioi hahmot Shakespearen





Kuva 12. Yksityiskohta kuvasta 11, marionettiteatteri Museo Civica. Museo Correr, Venetsia.



Kuva 13. Ellen Thesleff, *Marionetteja*, osa kuvasta 18 peilikuvana.



Othello-näytelmän (ensies. 1604) Othelloksi, Desdemonaksi ja Jagoksi ja oletti neljännen hahmon Venetsian Dogeksi.⁵⁰

Hanna-Reetta Schreckin (2017) mukaan teos ”kuvaa Gordonin [Craig] työstämää Shakespearen *Othelloa*”, mutta tutkija ei kerro mihin tieto perustuu.⁵¹ Craig työsti Firenzessä liikkuvan näyttämön pienoismal-

liaan jo kesästä 1907 lähtien eli pian tavattuaan Thesleffin. Konstantin Stanislavskin kutsu ohjata Shakespearen *Hamlet* Moskovan Taiteelliseen Teatteriin saapui Craigille toukokuussa 1908 eli samassa kuussa, jolloin Thesleffin *Marionetteja* julkaistiin *The Maskissä*. Jo tätä ennen Craig oli työstänyt näytelmää pienoismallinsa avulla ja sen vai-

kutus näytelmän lavastukseen oli merkittävä. *Hamletin* toteutus venyi monivuotiseksi ja ensi-ilta nähtiin Moskovassa lopulta vasta tammikuussa 1912.⁵² Thesleff palasi Suomeen jo syyskuussa 1909.⁵³

Myös E. J. Vehmas (1970) piti *Marionetteja*-teoksen aiheena ”marionettinäytelmän Othellon” päähenkilöitä ja katsoi Thesleffin

ratkaisseen vaikean sommittelutehtävän eheästi.⁵⁴ Thesleff oli kuitenkin tässä suhteessa onnekas: nuket oli valmiiksi aseteltu vieretysten. Hänen ei tarvinnut kuin hie- man liikkua marionettien edessä etsiessään parasta mahdollista kulmaa kunkin nukan asennon ja asun esittämiseen. Näillä marionettinukeilla ei tiettävästi kuitenkaan ole mitään tekemistä Shakespearen *Othello*-näytelmän kanssa. Museo Civicon nukeilla ei ole esitetty Shakespearen, Carlo Goldonin tai muidenkaan näytelmäkirjailijoiden näytelmiä enää niiden museokokoelmaan liittämisen jälkeen eli vuodesta 1896 lähtien.⁵⁵

On kuitenkin periaatteessa mahdollista, että Thesleff olisi voinut nähdä aikalaismarionettiteatterin esittävän Shakespearen näytelmiä. Guido Marta esimerkiksi mainitsee *Il Gazzettino Illustrato* -aikakauslehdessä vuonna 1926, että jokin marionettiteatteri olisi esittänyt *Macbeth*-näytelmän. Esityksen ajankohta ei kuitenkaan ole tiedossa.⁵⁶

1700-luvun venetsialainen yhteiskunta

Tarkastellaan seuraavaksi Nayan studion lähikuvaa marionettinukkekokoelmasta (Kuva 11). Valokuvassa näkyy, että Fondaco dei Turchin marionettiripustuksessa oli



Kuva 14. Dama con maschera e bauta, venetsialainen marionettinukke, 1700-luku. Museo e Centro di Studi Teatrali Casa di Carlo Goldoni, Venetsia.

kuvanottohetkellä esillä kolmekymmentäyksi henkilöahmoa sekä lammas ja leopardi. Marionettiripustuksen keskirivillä näemme commedia dell'arten hahmoja, esimerkiksi viidentenä oikealta on Harlekiini naamio kasvoillaan. Toinen harlekiini näkyy alarivillä. Valkopukuinen Pulcinella-hahmokin kuuluu säilyneisiin nukkeihin, mutta se ei ollut Thesleffin vierailun aikaan esillä.⁵⁷ Sen sijaan hahmo seikkailee Giandomenico Tiepolon (1727–1804) maalauksissa marionettiteatterin yläpuolella Fondaco dei Turchin näyttelysalissa (Kuva 9). Nämä kolme maalausta kuuluvat nykyään Ca' Rezzonico -museon kokoelmaan, joka on osa vuonna 2008 perustettua Fondazione Musei Civici Venetian museoverkostoa.⁵⁸ Keskimäinen ovaalinmuotoinen Tiepolon maalaus on *Pulcinellan keinu* (1783). Sen oikealla puolella näemme maalauksen *Pulcinella ja akrobaatit* (1791–1793) ja vasemmalla puolella *Rakastuneen Pulcinellan* (1793–1797).⁵⁹

Marionettiripustuksen alariville on koottu venetsialaista aristokratiaa, joka niin ikään oli keskeisessä rakastuneen pääparin roolissa commedia dell'arte -näytelmissä. He esiintyivät ilman naamioita ja kantoivat yllään elegantteja, aikakauden viimeisimmän



muodin mukaisia asuja. Näytelmän lopussa juhlittiin pääparin häitä.⁶⁰ Usein tärkeä rooli oli myös kamarineidoilla, jotka sekaantuivat rakastuneen parin edesottamuksiin. Kamarineidon tunnistaa syvään uurretusta dekolteesta.⁶¹ Heitä näkyy valokuvassa kolme.⁶² Miespuolisia palvelijoita näkyy ripustuksen oikeassa ylä- ja alakulmassa. Keskirivin vasemmalta laidalta erottuu puolestaan yhteiskunnan vähäosainen.⁶³

Esillepanon yläriivi on kansoitettu Venetsian etnisiä vähemmistöjä ja laajoja kaupasuhteita edustavilla hahmoilla. Vasemalla rivin tosin aloittaa itse Paholainen, mutta tämän jälkeen seuraavana on itämainen kauppias, sitten kiinalainen, [kadonnut nukke], kamarineito, turkkilainen, pienviljelijä, jälleen turkkilainen ja lopulta mies- ja naispuolinen palvelija.⁶⁴ Valokuvassa näkyvät hahmot ovat siten yhtä lukuun ottamatta säilyneet meidän päiviimme asti. Esillä olleiden kolmenkymmenenhenkilö hahmon ja kahden eläimen lisäksi säilyneisiin nukkeihin kuuluu kaikkiaan vielä kymmenen henkilö hahmoa, joiden joukossa on myös mauri. Esillepanon keskushahmoksi on valittu toinen, vauraampi mauri. Molempien nimi Patrizia Bonaton teosluettelossa on Moro.⁶⁵

Mauri seisoo ohjauslankojensa varassa alarivin keskellä ylhäisen naisen ja herrasmiehen välissä. Daamin ja maurin takaa näkyy karnevaaliasuinen hahmo. Tätä nukkea Thesleff ei nimennyt eikä sisällyttänyt *Mario-netteja*-laatalleen.

Thesleffin kirjalliset huomiot neljän luonoksen lehdellä ovat kuitenkin rikkaimmat juuri kyseisen nukken kohdalla: ”gul kapp, röd klädning, ljus grön snibb (lif), paljetter”. Daami on pukeutunut keltaiseen viittaan ja punaiseen leninkiin, jonka miehustassa on vaaleanvihreä kulmikas muoto. Lisäksi asussa on paljetteja, joita Thesleff on piirtänyt runsaasti pitkin helmaa (Kuva 6).

Italiaksi hahmon nimi on ”Dama con maschera e bauta” (Kuva 14). Hahmolla on aikakaudelle tyypillinen venetsialainen karnevaaliasu, johon kuului valkoinen naamio, kolmikolkkahattu ja kasvot peittävä musta päähine, joka on osa hartiat peittävää viittaa. Tästä kokonaisuudesta käytetään edelleenkin nimitystä ”bauta”.⁶⁶

Kun vertaamme daamia nukkeen nykyasussaan, huomaamme, että tämä on menettänyt komean kolmikolkkahattunsa sekä lyhyen viittansa. Tricorno-päähineen ja viitan kaotaminen on huomioitu myös vuonna 1980



Kuva 15. Dama (Donna Silvia), venetsialainen marionettinukke, 1700-luku. Museo e Centro di Studi Teatrali Casa di Carlo Goldoni, Venetsia.

toteutetussa konservoinnissa. Daamilla on edelleen metallipaljetein koristeltu punainen samettieninkinsä, johon kuuluu vaaleanvihreä silkkikorsetti.⁶⁷ Myös kolmikolkkahatun alle kuuluva musta pään peittävä hunttu on talalla, samoin valkoinen naamio "larva". Nayan studion valokuvassa daami on täydellisessä asussaan hyvä esimerkki venetsialaisten suosimasta karnevaaliasusta (Kuva 11).

Thesleffin Desdemonan on Dama (Donna Silvia), venetsialainen nainen (Kuva 15).⁶⁸ Thesleffin muistiinpanoissa lukee "Röd ponso, Blek gul, hvit peruk". "Röd ponso" on punaisen sävy. Teosluettelon mukaan peruukin valmistuksessa on käytetty valkoista gessomaalia. (Kuva 5).⁶⁹ Commedia dell'arten pääosaa esittävän rakastajattaren tunnettuja nimiä olivat Silvia ja Rosaura.⁷⁰ Valokuvassa Donna Silvian vasemmalla puolella näkyy toinen daami, Dama Rosaura nimeltään.⁷¹ Thesleffin muistiinpano kalpeasta keltaisesta väristä liittyy hahmon asun kultaiseen koristeluun, joka Thesleffin on täytynyt vedoksessaan korvata muulla värillä, sillä Kansallisgallerian *Marionetteja*-vedoksesta ei löytynyt kultaa.⁷² Niinpä on mahdollista, että taitelijat jo tässä vaiheessa olisi miettinyt teoksen toteutusta värien näkökulmasta.



Kuva 16. Gentiluomo (Florindo), venetsialainen marionettinukke, 1700-luku. Museo e Centro di Studi Teatrali Casa di Carlo Goldoni, Venetsia.



Kuva 17. Moro, venetsialainen marionettinukke, 1700-luku. Museo e Centro di Studi Teatrali Casa di Carlo Goldoni, Venetsia.



Thesleffin Jago puolestaan on Gentiluomo (Florindo), venetsialainen herrasmies (Kuva 16).⁷³ Hänen asustaan Thesleff on kirjannut ylös ”ljus gul, svarta byxor” eli värin vaalean-keltainen ja mustat housut (Kuva 3). Marionettinukella on peruukki, jonka niskassa on palmikko.⁷⁴ Se näkyy harmaana Kansallisgallerian vedoksessa (Kuva 18). Commedia dell’arten miespuolisten rakastajien tunnettuja nimiä olivat muun muassa Florindo, Lelio ja Lindoro.⁷⁵ Marionettiteatterin keskiriviltä, viidentenä vasemmalta löytyykin runoilija Lelio, ja kolmantena vasemmalla näemme Lindoron kolmikolkkahatussaan.⁷⁶ Keväällä 2017 muiden marionettien roikkuessa painovoiman mukaisesti raajat suoraan alaspäin Florindon jalat suuntasivat eteenpäin. Ne muisuttivat vahvasti Thesleffin luonnokseensa voimakkaalla viivalla piirtämää eteenpäin sojottavaa alaraajaa.

Puupiirroslaatta

Laatalle päätyneistä nukeista Donna Silvia ja Florindon asut olivat tyyppillisiä rokokoo-asuja. Maurin asussa puolestaan oli runsaammin sekoittuneita vaikutteita. Pitkä päällystakki edusti jo 1500-luvulla käytössä ollutta venetsialaista mallia.⁷⁷ Thesleffin muis-

tiinpanojen mukaan maurin asu on ruotsiksi: ”Röd jacka, hvit rock, svarta ben, hvita strumpor, skarf” (Kuva 4). Maurilla on punainen takki, valkoinen päällystakki, mustat jalat ja valkoiset sukat sekä päässään huivi, jota tällä ei enää ole. Mauri esiintyy valokuvassa ilman turbaaniaan jo vuoden 1967 julkaisussa.⁷⁸ Nuken päällystakki on norsunluunvalkoista silkkiä ja sääreen ulottuvat housut mustaa silkkiä. Thesleffin punaiseksi mainitsema takki on mustaa villaa ja koristeltu metallipaljetein, mutta se suljetaan vyötäisiltä punaisella vyönauhalla. Thesleffin ”sukat” ovat nilkkaan ulottuvat kengät, jotka on valmistettu valkoisesta kilinnahasta. Nuken kämment on maalattu mustalla värillä ranteeseen asti.⁷⁹

Marionettihahmo on italiaksi Moro. Tämä on korkeaan asemaan 1700-luvun venetsialaisessa yhteiskunnassa noussut henkilö, jolla on muihin marionettinukkeihin nähden tummempi ihonväri.⁸⁰ Hänen asunsa on – jos mahdollista – vielä Donna Silvian ja Florindoakin loisteliaampi. Thesleff on nimennyt marionettiripustuksen päähenkilön näytelmän italiankielisen nimen mukaisesti Otelloksi (Kuva 4).

Jos nyt vertaamme mustaa *Marionetteja*-vedosta Thesleffin luonnokseen kesäkuul-

ta 1907 huomaamme, että maurin asento ja askellus ovat siirtyneet luonnokselta laatalle peräti identtisinä (Kuvat 4 ja 7). Vedoksen kuva on peilikuva luonnokseen nähden. Niin Moron eteen kohottama mustan housun verhoama reisi, liehuvat päällystakin avarat hihat kuin turbaanin muotoilukaan eivät ole kokeneet muutoksia siirryttäessä luonnoksesta laatalle.

Siirrytään tarkastelemaan Thesleffin monivärisiä vedoksia ja hänen niihin valitsemiaan vedostusvärejä. Kansallisgallerian *Marionetteja*-vedoksen⁸¹ (Kuva 18) sideaine ja väriaineet tutkittiin syksyllä 2018 Kansallisgallerian materiaalitutkimuslaboratoriossa erikoistutkija Seppo Hornytkyjn ja tutkija Hanne Tikkanen toimesta. Vedoksessa käytetyn maalin sideaineeksi osoittautui öljy ja väriaineiksi koboltinsininen, kadmiumkeltainen, kromipitoinen vihreä sekä jokin orgaaninen punainen väriaine. Lisäksi vedoksesta tunnistettiin hieman lyijyvalkoista sekoittuneena muihin väriaineisiin. Orgaaninen punainen väriaine on mahdollisesti alitsariini, sävyltään kylmä punainen väriaine. Kyseiset väriaineet olivat Thesleffin aikaan nimenomaan taidemaalareiden laajalti käyttämiä perusväriaineita.⁸² Niitä tavataan



yleisesti esimerkiksi Thesleffin aikalaiskollegan Akseli Gallen-Kallelan tuotannosta läpi uran.⁸³

Verrataan nyt kolmen monivärisen *Marionetteja*-vedoksen (Kuvat 1, 2 ja 18) värejä Thesleffin luonnoksiinsa tekemiin kirjallisiin muistiinpanoihin ja luonnosten kohteena olleisiin marionettinukkeihin. On ilmeistä, että Thesleff ei ole noudattanut nukkejen asujen värystä siirtyessään vedostusvaiheessa valitsemaan värejä laatalleen. Joitakin yhtäläisyyksiä sentään on löydettävissä, sillä Donna Silvian asu on kaikissa tunnetuissa viidessä värivedoksessa yleissävyltään punainen. Florindon alaraajat puolestaan ovat aina violetit ja maurin kasvot siniset. Florindon polveen ulottuvat mustat villakangashousut ovat siten muuttuneet koko säären ja reiden osalta ”mustiksi”, toisin sanoen sinisestä ja punaisesta sekoitetuksi tummanpuhuvaksi violetinsävyksi. Maurin housut ovat kolmessa vedoksessa viidestä mustan sijasta punaiset, vaikka Thesleff merkitsi tämän taikin punaiseksi. Silvian avoimet puolipituiset hihansuut ja koko ylävartalo saavat välillä keltaisen sävyn, vaikka Thesleff oli nähnyt karnevaaliasuisen daamin kantavan keltaista viittaa.

Siitä huolimatta, että Thesleff on värivedoksissaan ottanut suuria vapauksia hahmojensa asujen väryksen suhteen, on maurin muita tummempi ihonväri ikuistettu kaikkiin viiteen tunnettuun värivedokseen, kuten myös mustaan *Marionetteja*-vedokseen ja *The Maskin* mustaan painokuvaan. Vedosten värimaailma tuntuukin irrottautuvan etnisyyksien kuvaamisesta, kuitenkin vain sen verran, että *Othello*-teema on vielä tunnistettavissa. Värit eivät jäljittele nukkejen värejä, mitä emme tietäisi, jos emme voisi verrata värejä marionettinukkeihin. Thesleffin värivedokset ovat siten dialogissa niin nukkejen, *Othello*-näytelmän kuin myös Craigin lehden mustavalkoisuuden kanssa, mutta hyvin omalakisesti ja visuaalisesti informatiivisesti. Nukkejen olemassaolo mahdollistaa siten taiteilijan luomisprosessin seuraamisen ja Thesleffin taiteen ”itsenäisyyden” havainnoimisen. Merkityksellisesti vaikuttaa myös se, että hahmoja jää jäljelle vain kolme.

Mielleyhtymä *Othelloon*

Miksi Thesleff sitten nimesi luonnoksensa Shakespearen näytelmän mukaan? *Marionetteja* julkaistiin Gordon Craigin artikkelin



Kuva 18. Ellen Thesleff, *Marionetteja*, väripuupiirros, painolaatta 1908, 9,5 x 9,5 cm, vedoslehti ajoittamaton, 18,0 x 15,2 cm. Kansallisgalleria / Ateneumin taidemuseo, Helsinki. Kuva: Kansallisgalleria / Jouko Könönen.

”The Artists of the Theatre of the Future” välittömässä läheisyydessä, mutta artikkeli ei vastaa tähän kysymykseen. Siinä Craig kehitti ajatustaan teatteriesityksen kaikkia osa-alueita suvereenisti hallitsevasta ja hallinnoivasta ohjaajahahmosta. Tämän alaisuudessa toimivilla näyttelijöillä oli kuitenkin



itsenäisiä luovan ilmaisuuden vapauksia ja velvollisuuksia.⁸⁴ Tämän ajatuksen kehittelyyn Craig sai teatterintutkija Olga Taxidoun mukaan inspiraatiota commedia dell'arte -näyttelijöiden improvisaatiosta. Nämä kunnioittivat ennalta asetettua juonta, jonka puitteissa hahmot improvisoitiin esityksestä toiseen varioiden. Näytelmillä ei ollut kirjoitettua käsikirjoitusta eikä siten alkuperäistä kirjoittajaa. Tämä teki Craigin silmissä commedia dell'artesta nimenomaan näyttelijäntyön taidetta. Tämä vapaus kiehtoi Craigia, joka haaveili esityksistä kokonaistaideteoksina, joilla ei ohjaajan lisäksi olisi muita auktoriteetteja.⁸⁵

Taxidou näkee, että Craigin commedia dell'arten historiaan liittyvä projekti *The Mask* -lehden myöhempien vuosikertojen sivuilla pyrki muun muassa osoittamaan brittileisölle, että jo ennen Shakespearen aikaa oli ollut varteen otettavia teatterin tekijöitä ja että Shakespeare lainasi vanhemmasta traditiosta.⁸⁶ Shakespearen *Othello*-näytelmän juoni on saanut suoria vaikutteita italialaisen "Cinthion" eli Giambattista Giralдин kertomuksesta *Un Capitano Moro* kokoelmassa *Gli Hecatommithi* (1565). Tarinassa päähenkilön, Venetsian kaupunkivaltion armeijaa

komentavan maurin, vaimo on ylhäinen nainen nimeltä Desdemona.⁸⁷ Thesleff on luonnoksissaan nimennyt hahmonsa Shakespearen *Othello*-näytelmän mukaan: Desdemona, Otello ja Jago.

Näytelmän tapahtumapaikka on Venetsia ja lisäksi sen miehittäjä Kyproksen saari, tarkemmin saaren tärkein satamakaupunki Famagusta. Ajankohta on historiallinen kevät 1570 ennen Lepanton taistelua 1571, jossa paavin johtamat kristityt estivät ottomaanien vallan laajentumisen Välimerelle. Turkki kuitenkin valloitti Kyproksen, ja tämän seurauksena Venetsia menetti saaren hallinnan.⁸⁸ Teatterin ja kirjallisuuden tutkija Emily C. Bartelsin mukaan tämä merkitsi samalla myös Venetsian kaupunkivaltion suurimman kukoistuskauden päättymistä.⁸⁹ Ajankohdan historiallinen merkitys ei avaudu marionettiteatteria katsomalla, vaan se täytyy tuntea muuta kautta.

Gordon Craigin edesmennyt arkkitehti-isä E. W. Godwin (1833–1886) oli tuntenut *Othello*-näytelmän historiallista taustaa hyvin, mistä kertoo hänen kirjoittamansa artikkeli näytelmän lavastuksellisista mahdollisuuksista *The Architect* -lehden vuonna 1875.⁹⁰ Craig oli vuonna 1897 kerännyt talteen

isänsä kaksikymmenosaisen artikkelisarjan Shakespearen näytelmien lavastamisesta.⁹¹ Godwinin artikkeli "The Architecture and Costume of Shakespeare's Plays – Othello" ilmestyi uudelleen *The Mask* -lehden sivuilla vuonna 1910, mutta sarjan uudelleen julkaisu aloitettiin *Venetsian kauppialla* jo kaksi vuotta aiemmin numerossa, jossa oli mukana myös Thesleffin *Marionetteja*.⁹² Siten Craig on mitä todennäköisimmin tuolloin tuntenut *Othello*-näytelmän historiallisen kytköksen.

Thesleffin *Marionetteja* julkaistiin *The Mask* -lehdessä kuvatekstillä "Marionettes in Venice: Iago – Othello – Desdemona".⁹³ Tämä noudatteli venetsialaista tapaa nimitä marionetit julkaisuissa kaupungin omaa kulttuuriperintöä korostavalla tavalla, vertailukohtana *La Letturan* ja Nayan studion valokuvan kuvatekstit (Kuvat 10 ja 11).

Othello-näytelmä oli 1900-luvun alkuun mennessä laajalti tunnettu. Marionettiripustuksen keskushahmoksi oli valittu kokoelman kahdesta maurinukesta vauraammin puettu. Kolme keskushahmoa oli aseteltu suhteessa toisiinsa niin, että näiden välille saattoi kuvitella kehittyvän sosiaalisia suhteita. Näyttämön päätähtien asettelu saattoi viedä ajatukset kolmiodraamaan, josta *Othello*ssakin oli



kyse. Tätä katsojan ei kuitenkaan tarvinnut tietää, sillä hän saattoi aavistaa sen visuaalisesti.

Maurin asu on vauraudessaan huomiota herättävä. Hänen päällystakkinsa on valmistettu lintuniisisidoksella koristellusta silkkikankaasta ja hänen vyötäisillään on keltaiseksi värjättyä kilinvuotaa.⁹⁴ Näytelmässäkin hänet mainitaan ”koko heimoaan rikkaammaksi” sekä henkilöksi, joka ”ei kaipa esittelyä Venetsian silmätekevien parissa”.⁹⁵ Näytelmässä mauri on afrikkalaista alkuperää oleva palkkasoturi ja Venetsian hallitsijan luotettu kenraali, joka on nimetty Kyproksen käskynhaltijaksi. Hänellä on Venetsian kannalta keskeinen rooli Kyproksen puolustuksessa.⁹⁶ Vaikuttaakin siltä, että Museo Civicossa työskennellyt Fondaco dei Turchin näyttelysalin marionettinukkejen ripustuksesta vastannut ammattilainen on tuntenut joko Shakespearen *Othello*-näytelmän tai Cinthion tarinan *Un Capitano Moro* tai molemmat. Nukkejen esillepano on tarjonnut tilaisuuden antaa näiden ilmentää tarinaa ”Venetsian maurista”, kaupunkivaltion omasta sankarista.

Teoslähtöinen tutkimusasenne

Taiteilijalle teoskeskeinen lähestymistapa on luonteva lähtökohta tutkimukselle. Yh-

den teoksen näkökulmasta tutkimus avautuu moneen suuntaan ja synnyttää liudan tutkimuskysymyksiä. Konteksti rakentuu yhden teoksen ympärilleen vaatimista seikoista, ei niinkään käsitellyn aikakauden, ilmiön tai taiteilijan koko tuotannon esittelyn vaatimuksista käsin. Perspektiivi vaihtuu lintuperspektiivistä sammakkoperspektiiviin ja panoraamakuvasta huoneen kokoiseen kuvaan. Huoneessa on muutama juuri valmistunut teos ja muutama on työn alla. Ikkunoista avautuu näkymiä ympäröivään todellisuuteen. Huoneenkokoinen näkymä mahdollistaa huomion kohdentamisen tuotannon hyvinkin rajattuun aikaikkunaan. Taiteilijan koko tuotannon hahmotus tästä tutkimusnäkökulmasta jää kuitenkin vain etäiseksi haaveeksi.

Thesleffin luonnostelemat neljä nukkea löytyivät Venetsiasta neljänkymmenen kolmen säilyneen marionettinukkeen kokoelmasta. Niiden materiaalin evidenssi oli edelleen tallessa. Tutkivalle taiteilijalle palkinto tuli hetkenä, jolloin sain helmikuussa 2017 katsoa samoja marionettinukkeja, joita Thesleff oli katsonut kesäkuussa 1907 samalla, kun hänen kätensä oli vetänyt lyijykynävii-vaa luonnoskirjan lehdelle. Vaikka paluu tuo-

hon kesäkuiseen hetkeen on mahdotonta, ovat Thesleffin luonnokset todisteita havainnosta tietyllä historiallisella hetkellä: kuinka Thesleffin silmä on katsonut, aivot rekisteröineet ja prosessoineet nähtyä ja samalla käsi on tarkasti liikuttanut lyijykynää luonnoskirjan lehdellä piirtäen muistiin kaiken oleellisen havaitusta kohteesta. Taiteilija on piirtämällä pannut muistiin visuaalisen faktan, joka ei käänny sanoiksi, ja kirjoittamalla kirjannut ylös värihavainnon, jolle on olemassa epätarkka sanakoodistonsa. Näissä luonnoksissaan hän tallensi havaintonsa, otti mukaan tarvitsemansa ja siirsi piirtämänsä ääriviivan myöhemmin laatalleen hyvin identtisenä suhteessa luonnoksiin. Värien kanssa hän sen sijaan otti suuria vapauksia. Nämä kuvalliset materiaaliset lähteet riittivät marionettinukkejen löytämiseen. Nukkejen löytäminen puolestaan mahdollisti näköhavainnon todistamisen, toisin sanoen havaintoon perustuvan kuvan todistusarvon osoittamisen.

Grimani dei Servi -suvun marionettikokoelma ja Thesleffin neljä luonnosta ovat materiaalisia jäännöksiä, arkeologisia aarteita ja ympäristönsä ei-materiaalisten suhteiden tallenteita. Marionettinukkekoelma tallensi



1700-luvun venetsialaisen yhteiskunnan sosiaalisia, taloudellisia ja kulttuurisia suhteita. Luonnokset puolestaan tallensivat taiteilijan ja hänen katseensa kohteen välistä suhdetta. Sekä marionettiteatteri esityksineen että Thesleffin luonnokset ja vedokset nautitaan katseen avulla, mutta samaan aikaan ne ovat pitkälle hiotun käsityötaidon näytteitä.

Viitteet

- 1 John Shapley, "Michael Baxandall. Painting and Experience in Fifteenth Century Italy. Oxford, Clarendon Press, 1972", *Art Journal* 35, no. 3 (1976): 294–296.
- 2 Karen Lang, "Encountering the Object", in *The Lure of the Object*, ed. Stephen Melville (Williamstown: Sterling and Francine Clark Art Institute, 2005), 135–140.
- 3 James Elkins, "On Some Limits of Materiality in Art History", 31. *Das Magazin des Instituts für Theorie, Zürich* Nr. 12 (2008): 25 (ks. myös päivitetty versio Elkinsin Academia.edu -sivulla, luettu 2.12.2020, https://www.academia.edu/168260/On_Some_Limits_of_Materiality_in_Art_History).
- 4 Ks. myös tämän artikkelin kanssa samanaikaisesti työstämäni artikkeli "Väriä päin – Ellen Thesleffin varhaiset kohopainolaatat ja värivedokset", teoksessa *Printed Matters. Merkitysten kerroksia*, toim. Maritta Heikkilä & Annu Vertanen (Helsinki: Taideyliopiston Kuvataideakatemia, tulossa 2021). E. J. Vehmaksen artikkelin "Ellen Thesleff graafikkona" (Suomen Taidegraafikoiden vuosikirjassa *Vedos '70*, 1970: 8–20) tietoja Thesleffin kohopainovedoksissaan käyttämistä materiaaleista verrattiin aloitteestani Kansallisgallerian kokoelmissa olevien Thesleffin varhaisimpien päivätyjen värillisten vedosten materiaalianalyysiin vuosina 2018–2020. Sideaine- ja väriaineanalyysit toteuttivat erikoistutkija Seppo Hornytzkij ja tutkija Hanne Tikkala Kansallisgallerian materiaalitutkimuslaboratoriossa. Kuituanalyysit toteuttivat konservoinnin lehtori, paperikonservaattori Päivi Ukkonen ja paperikonservaattori Sara Théodore Metropolian ammattikorkeakoulun konservoinnin laboratorioissa. Kansallisgallerian kokoelmissa oleva *Marionetteja*-vedos lukeutui tutkittuihin teoksiin.
- 5 Esimerkkini ovat viimeaikaisesta Thesleff-tutkimuksesta, mutta teoreettinen lähestymistapa visuaalis-materiaalisiin lähteisiin on taidehistorian kentällä vallalla laajemminkin. Marja Lahelma, "Maapallon sydämenlyönnit – Ellen Thesleff ja elämänvoima", *Tahiti* 9, nro 3 (2019): 22–39, luettu 28.11.2020, <https://doi.org/10.23995/tht.88663>; Riikka Stewen, "Ilman ja liikkeen fenomenologiasta – Ellen Thesleff, Isadora Duncan, Edward Gordon Craig", *Tahiti* 9, nro 3 (2019): 40–52, luettu 28.11.2020, <https://doi.org/10.23995/tht.88670>. Valittujen esimerkkiartikkelien argumentaatio ei olisi kärsinyt teoskuvien pois jättämisestä. Lahelman artikkelissa on vain kolme teoskuvaa ja Stewenilläkin vain kaksi teoskuvaa kuvituksena ja yksi kuva Thesleffin luonnoksesta osana argumentaatiota. Käytetyt lähteet puolestaan olivat Stewenin artikkelin yhtä luonnosta lukuun ottamatta tekstuaalisia.
- 6 Ludmilla Jordanova, "Approaching Visual Materials", in *Research Methods for History*, eds. Simon Gunn & Lucy Faire (Edinburgh: Edinburgh University Press, 2011), 31, 37, 41.
- 7 Michael Baxandall, *Painting and Experience in Fifteenth Century Italy* (Oxford: Clarendon Press, 1972), 1–2. Ks. myös Baxandallin myöhempi, Suomessakin laajalti hyödynnetty metodologinen teos *Patterns of Intention: On the Historical Explanation of Pictures* (New Haven: Yale University Press, 1985).
- 8 Baxandall, *Painting and Experience in Fifteenth Century Italy*, 2.
- 9 Michael Yonan, "The Suppression of Materiality in Anglo-American Art-Historical Writing", *The Challenge of the Object – Die Herausforderung des Objekts. Proceedings of the 33rd Congress of the International Committee of the History of Art (CIHA), Nürnberg, 15–20 July 2012*, hrsg. Georg Ulrich Großmann & Petra Krutisch (Nürnberg: Verlag des Germanischen Nationalmuseums, 2012), I: 63.
- 10 James Elkins, "On Some Limits of Materiality in Art History", 31.
- 11 Michael Yonan, "Materiality as Periphery", *Visual Resources* 35 no. 3–4 (2019): 200, 212–213.
- 12 Jordanova, "Approaching Visual Materials", 40.
- 13 Jordanova, "Approaching Visual Materials", 31, 33,



35–37, 41–42, 44.

14 Paavilainen, "Väriä päin".

15 Jordanova, "Approaching Visual Materials", 30, 31, 36.

16 Tutkimuksesta ks. Erkki Anttonen, *Kansallista vai modernia. Taidegraafikka osana 1930-luvun taidejärjestelmää* (Helsinki: Valtion taidemuseo, 2006), 538–542; Monica Schalin, *Målarpoeten Ellen Thesleff. Teknik och konstnärligt uttryck* (Åbo: Åbo Akademis förlag, 2004); Maria Rosa Ventimiglia, *Un'artista finlandese a Firenze, pro gradu -tutkielma, Università degli studi di Firenze, 2014* (tuloste Kansallisgallerian kirjastossa); Kukka Paavilainen, *Puugrafiikan vaikutus Ellen Thesleffin maalauksiin 1908–1912, pro gradu -tutkielma, Helsingin yliopisto, 2016*; Asta Kihlman, *Kolme tutkielmaa sukupuolesta. Identiteettipolitiikka Beda Stjernschantzin, Sigrid af Forsellesin ja Ellen Thesleffin taiteessa* (Turku: Turun yliopisto, 2018). Pro gradu -tutkielmani aihe syntyi kirjoittaessani artikkeleita "Veitset – Ellen Thesleffin vapauden välineet" nuoren taidemaalari kollegan näkökulmasta *Ellen Thesleff – Värien tanssi* -näyttelyjulkaisuun, toim. Ilkka Karttunen & Hanna-Reetta Schreck (Helsinki: Taidekeskus Retretti, 2008), 97–103.

17 Thesleff oli Pariisin opintojensa päätteeksi suunnannut Italiaan ensi kertaa jo vuonna 1894. Leena Ahtola-Moorhouse, "Elämäkerrallisia tietoja", teoksessa *Ellen Thesleff*, toim. Leena Ahtola-Moorhouse (Helsinki: Ateneum, 1998), 14–16.

18 Lilli-äidin kirje Ellen ja Gerda Thesleffille Bolzanoon Italian pohjoislaidalle sunnuntaina 26.8.1906 (postileima 27.8.1906), Familjen Thesleffs arkiv (SLSA 958), Svenska litteratursällskapet i Finland; Ahtola-Moorhouse, "Elämäkerrallisia tietoja", 16.

19 Paavilainen, Puugrafiikan vaikutus Ellen Thesleffin maalauksiin 1908–1912, 26–27.

20 Ahtola-Moorhouse, "Elämäkerrallisia tietoja", 16; Hanna-Reetta Schreck, *Minä maalaan kuin jumala. Ellen Thesleffin elämä ja taide* (Helsinki: Teos, 2017),

164–165. Molempien tieto tapaamisajankohdasta perustuu Ellen Thesleffin Gordon Craigille 22.2.1933 lähettämään kirjeeseen (Bibliothèque Nationale de France).

21 Dorothy Nevile Lees, "'Notes on Work with Gordon Craig and the Mask in Florence' From the Beginning of 1907 Onwards" (julkaisematon käsikirjoitus vuodelta 1961, IT ACGV DNL.II.5.2), Archivio Contemporaneo "Alessandro Bonsanti" (Firenze), Gabinetto G.P. Vieusseux, 8.

22 Edward Braun, *The Director and the Stage: From Naturalism to Grotowski* (New York: Holmes & Meier Publishers, 1982), 77–94. Craigin *Rosmersholm*-ohjaus jäi historiaan. Seuraava toteutunut ensi-ilta nähtiin tammikuussa 1912 Moskovan Taiteellisessa Teatterissa, kun Craig ohjasi Konstantin Stanislavskin kutsusta Shakespearen *Hamlet*-näytelmän, joka sekin jäi historiaan. Ks. myös Edward Craig, *Gordon Craig: The Story of his Life* (London: Victor Gollacz, 1968), 244–245, 267–275.

23 Lees, "Notes", 9–10.

24 Lees, "Notes", 10; *The Mask*, edited by Edward Gordon Craig, Florence 1909–1929, reissued 1966 with an index compiled by Loreley F. Guidry (New York: Benjamin Blom, 1966). "The Actor and the Über-marionette", *The Mask* 1, no. 2 (April 1908): 3–15, "To Madame Eleonore Duse" *The Mask* 1, no. 1 (March 1908): 12–13, "A Letter to Ellen Terry from Her Son", *The Mask* 1, no. 6 (August 1908): 109–111. Alkuperäisiä *The Mask* -lehden vuosikertoja olen tarkastellut Biblioteca Nazionale Centrale di Firenzessä. Tässä artikkelissa käytän vuoden 1966 näköispainosta, joka löytyy mm. Kansallisgallerian kirjastosta. Alkuperäiset lehdet ks. myös (luettu 30.11.2020):

<https://bluemountain.princeton.edu/exist/apps/bluemountain/title.html?titleURN=bmtnaau>

Valitse haluamasi lehden numero, paina "pdf" ja selaa.

25 Craig, *Gordon Craig*, 232; Ahtola-Moorhouse, "Elämäkerrallisia tietoja", 16. Edward Craig mainitsee

Ellen "Thesleffin" nimeltä sivulla 232 sekä tekniikaksi puukaiverruksen, kun taas Ahtola-Moorhouse mainitsee tekniikaksi puupiirroksen. Thesleff teki lehteen tietävästi molempia, mutta laattojen puuttuessa ei tekniikkojen erotteluun tule lopullista varmuutta. Ks. Paavilainen, "Väriä päin".

26 Craig, *Gordon Craig*, 230–232.

27 Lees, "Notes", 13.

28 *The Mask* 1, no. 1 (March 1908): 9–12.

29 Lista Gordon Craigin *The Mask*issä käyttämistä lukuisista pseudonyymeistä, Mark Duvillier, *The Mask [1908–1929] de Edward Gordon Craig. "Un rêve mis noir sur blanc"*, väitöskirja, École doctorale Arts et médias, Université Sorbonne Nouvelle, Paris 3, 2009, 951.

30 "The Artists of the Theatre of the Future", *The Mask* 1, no. 1 (March 1908): 3–5; *The Mask* 1, no. 3–4 (May–June 1908): 57–70 (*Marionetteja*-kuvitus 70b).

31 Tunnetuin värivedos on Kansallisgallerian kokoelmassa, toinen Joensuun taidemuseossa Olavi Turtiaisen kokoelmassa ja kolme yksityiskokoelmassa. Niin ikään musta vedos on yksityiskokoelmassa.

32 Thesleffin varhaisin säilynyt puupiirroslaatta (yksityiskokoelmassa) on vuodelta 1914–1915. Kaikki varhaiset puukaiverruslaatat ovat kadonneet. Kansallisgallerian kokoelmassa olevat Thesleffin laatat ovat pääasiassa puupiirroslaattoja ja varhaisimmat niistä ovat vuodelta 1924.

33 Leena Ahtola-Moorhouse, "Teosluettelo", teoksessa *Ellen Thesleff*, toim. Leena Ahtola-Moorhouse, Ateneumin julkaisut no 7 (Helsinki: Ateneum, 1998), 127.

34 *The Mask* -lehden sisällysluettelossa (3–4 May–June 1908, 53) Thesleffin *Marionetteja* nimetään puukaiverrukseksi. Leonard Bäcksbacka taas ei erottele tekniikkoja vuonna 1955 ilmestyneen *Ellen Thesleff* -monografiansa (Helsingfors: Konstsalongens förlag, 1955, 174) teosluettelossa, vaan puhuu tämän kaikista kohopainoteoksista termillä "träsnitt", puupiirros. Ateneumin



taidemuseon *Ellen Thesleff* -näyttelyjulkaisun (1998) teosluettelossa teokset on eritelty puupiiirroksiin ja puukaiverruksiin. *Marionetteja* on teosluettelossa puupiiroksena. (Ahtola-Moorhouse, ”Teosluettelo”, 146.) Tähän näkemykseen yhtyy myös taidegraafikko Inari Krohn, joka tekee sekä puupiiroksia että puukaiverruksia (sähköposti Kukka Paavilaiselle 27.8.2020).

35 *Marionetteja*-laatan ja -vedosten ajoitus vuodelle 1907 on spekulatiivinen. Ennen *Marionetteja*-teosta *The Mask* -lehdessä julkaistiin Thesleffiltä vain kolme naamioaihetta, joiden luonnoksia löytyy jo vuoden 1907 puolelta. *The Mask* -lehden ensinumeroissa (maaliskuu 1908) naamioaiheiden tekniikkaan ei oteta kantaa, eikä niitä huomioida lainkaan Bäcksbäckan (1955) tai Ateneumin taidemuseon (1998) teosluetteloissa. *Marionetteja*-vedosten ajoitus vuoden 1907 lopulle vaikuttaakin perustuvan Bäcksbäckan teosluetteloon (1955, 174), jonka kohopaino-osuus alkaa *Marionetteja*-laatalta. Bäcksbäckan ajoitus taas mitä ilmeisimmin perustuu Thesleffin kirjeeseen veljelleen Eynarille joulupäivänä 1907. Siinä taiteilija mainitsee saaneensa jonkin puupiirosvedoksen valmiiksi jo ennen joulua, mutta ei mainitse teosta nimeltä. Thesleffin kirjeen hihkaisua koskien syntyneen vedoksen korkeatasoisuutta ei tule tulkita Bäcksbäckan (1955, 45) tapaan ”objektiiviseksi huomioksi aikakauden parhaimmasta teoksesta”. Kyse on nähdäkseen taiteilijan onnesta syntyneen teoksen äärellä, mistä kertovat vastaavat hihkaisut kirjeissä myöhemminkin uralla. Ne ilmaisevat taiteilijan subjektiivisen hetkellisen kokemuksen. *Marionetteja*-vedosten ajoitukselle jo vuodelle 1907 ei siten ole minkäänlaisia takeita. (Ellen Thesleffin kirje Einar-veljelleen Firenzestä Helsinkiin 25.12.1907, SLISA 958; Bäcksbäckan, *Ellen Thesleff*, 45, 174; Paavilainen, ”Väriä päin”.)

36 Paavilainen, ”Väriä päin”.

37 Bäcksbäckan, *Ellen Thesleff*, 45. Käännös kirjoittajan.

38 Kansallisgallerian inventaarionumero A IV 3449:25,

sivut 113, 115, 117, 119.

39 Suullinen tiedonanto Giorgio Marini, Galleria degli Uffizi Firenze, Gabinetto dei Disegni e delle Stampe 24.1.2017.

40 Puupiiroslaattojen tarkastelu ja ajoitus kokoelmadatassa Stefania Galetton avustuksella, Museo Correr, Venetsia 21.2.2017.

41 Giandomenico Romanelli, ”The Museum Network: From the Correr to the Fondazione”, in *Venice: The Museo Correr*, ed. Sergio Brugiolo (Venice & Milan: Fondazione dei Musei Civici di Venezia & Skira & Marsilio editori, 2010), 9–12.

42 Alun perin satapäisen marionettinukkekoelman lahjoitti Salvatore Arbib vuonna 1896. Kuvan 11 vasemmassa reunassa näkyy pieni kyltti ”Dono ARBIB”. Saman kuvan jo tuhoutuneen teatterirakennuksen lahjoitti niin ikään vuonna 1896 suvun jäsen Fausto Orrefice. Rakennuksen yläosassa näkyy Grimani dei Servi -suvun vaakuna. Patrizia Bonato, ”Catalogo delle opere”, teoksessa *Le marionette delle collezioni dei Musei Civici Veneziani* (Venezia & Milano: Fondazione Musei Civici Venezia & Skira, 2010), 33.

43 Suullinen tiedonanto Cristina Crisafulli ja Andrea Bellieni, Museo Correr 21.2.2017.

44 Romanelli, ”The Museum Network”, 12.

45 Ricciotti Bratti, ”Marionette del settecento”, *La Lettura, rivista mensile del Corriere della Sera*, Anno X, n. 1, gennaio 1910: 59, arkistossa Biblioteca Casa Goldoni (Venetsia), 5 D 52.

46 Carlo Nayan valokuva, Museo Correr, Venetsia. Kahden valokuvan yhteenkuulumista koskeva suullinen tiedonanto Andrea Bellieni, Museo Correr, Venetsia 21.2.2017. En ole saanut selville, milloin museon nimi vakiintui Museo Correriksi.

47 Molly Rogers, ”Naya, Carlo (1816–1882)”, *The Oxford Companion to the Photograph*, ed. Robin Lenman (Oxford: Oxford University Press, 2005), 438.

48 Silvia Paoli, ”Naya, Carlo (1816–1882)”, *Encyclopedia of Nineteenth-Century Photography*, ed. John Hannavy (New York & London: Routledge,

2008), 982.

49 Suullinen tiedonanto, Anna Bogo, Biblioteca Casa Goldoni 20.2.2017.

50 Salme Sarajas-Korte, ”Ellen Thesleffin vuodet 1890–1915”, teoksessa *Ellen Thesleff*, toim. Leena Ahtola-Moorhouse (Helsinki: Ateneum, 1998), 59.

51 Schreck, *Minä maalaan kuin jumala*, 182.

52 Craig, *Gordon Craig*, 229, 232–275; Braun 1982, 89–93. Näytelmän ensi-illan yhteydessä ohjaajien yhteistyö ilmaistiin muodossa, jossa Stanislavski mainittiin ohjaajana ja Craig vastasi vain lavastuksesta ja puvustuksesta.

53 Ellen Thesleffin kirje Lilly-äidilleen Firenzestä Helsinkiin 8.9.1909, SLISA 958.

54 Vehmas, ”Ellen Thesleff graafikkona”, 5.

55 Suulliset tiedonannot Anna Bogo, Biblioteca Casa Goldoni 20.2.2017 ja Andrea Bellieni, Museo Correr 21.2.2017 sekä sähköpostitiedonanto Francesca Pederoda, Museo e Centro di Studi Teatrali Casa di Carlo Goldoni 26.10.2020.

56 Guido Marta, ”Le Marionette a Venezia”, *Il Gazzettino Illustrato* 26.11.1926, arkistossa Biblioteca di Casa Goldoni (Venetsia), Miscellanea Musatti, 5 F 171.

57 Bonato, ”Catalogo delle opere”, 13–33; Giacomo Oreglia, *Commedia dell’Arte. Maskerna, komedianterna, scenarierna* (Stockholm: Ordfront, 2002), 11–13, 73–156.

58 Romanelli, ”The Museum Network”, 12.

59 Ks. Ca’ Rezzonicon kokoelmasivut, luettu 1.9.2020, <http://www.archiviodellacomunicazione.it/sicap/lista/any:tiepolo.%20Giandomenico.%20pulcinella/page:1/?WEB=MuseiVE>.

60 Oreglia, *Commedia dell’Arte*, 181.

61 Oreglia, *Commedia dell’Arte*, 199–200.

62 Bonato, ”Catalogo delle opere”, 15–16, 20–21. Kamarineidot löytyvät Nayan studion valokuvasta ylävirin keskeltä, keskiviriltä neljäntenä oikealta ja alariviltä toisena oikealta.

63 Bonato, ”Catalogo delle opere”, 18, 21–23, 25.

64 Bonato, ”Catalogo delle opere”, 15, 18, 20–23,



- 25–29.
- 65 Bonato, "Catalogo delle opere", 13–33.
- 66 Anna Bogo (Biblioteca Casa di Carlo Goldoni), sähköposti Kukka Paavilaiselle, 28.3.2017 ja Francesca Pederoda (Museo e Centro Studi Teatrali Casa di Carlo Goldoni), sähköposti Kukka Paavilaiselle 1.12.2020.
- 67 Bonato, "Catalogo delle opere", 18.
- 68 Bonato, "Catalogo delle opere", 16, 21.
- 69 Bonato, "Catalogo delle opere", 16.
- 70 Oreglia, *Commedia dell'Arte*, 183.
- 71 Bonato, "Catalogo delle opere", 14, 20.
- 72 Paavilainen, "Väriä päin".
- 73 Bonato, "Catalogo delle opere", 19, 24.
- 74 Bonato, "Catalogo delle opere", 19.
- 75 Oreglia, *Commedia dell'Arte*, 181–183.
- 76 Bonato, "Catalogo delle opere", 18–19, 24.
- 77 Gunnel Hazelius-Berg, *Modedrakter från 1600–1900* (Stockholm: Nordiska museet, 1952), 8–10.
- 78 Giovanni Mariacher, *Ca' Rezzonico: An Illustrated Guide* (Venice: Alfieri, 1967), 37–38, kuva nro 296.
- 79 Bonato, "Catalogo delle opere", 26.
- 80 Suullinen tiedonanto Anna Bogo, Museo Casa di Carlo Goldoni 20.2.2017.
- 81 Kansallisgallerian inventaarionumero C IV 760.
- 82 Paavilainen, "Väriä päin".
- 83 Hanne Tikkala & Seppo Hornytkyj, "Luonnontieteellisin analyysimenetelmin tunnistettu Akseli Gallen-Kallelan väripaletti", *Tahiti* 10, nro 1 (2020): 5–6, 10, luettu 1.9.2020, <https://doi.org/10.23995/tht.90554>.
- 84 Gordon Craig, "The Artist of the Theatre of the Future", *The Mask* 1, no. 1 (March 1908): 4; "The Artist of the Theatre of the Future (Continued)", *The Mask* 1, no. 3–4 (May–June 1908): 58, 65, 68–69.
- 85 Olga Taxidou, *The Mask: A Periodical Performance by Edward Gordon Craig* (London & New York: Routledge, 2013), 117, 121–122, 124–129, 132.
- 86 Taxidou, *The Mask*, 120–121.
- 87 Emily C. Bartels, *Speaking of the Moor: From Alcazar to Othello* (Philadelphia: University of Pennsylvania Press, 2008), 156; John Edward Taylor, *The Moor of Venice: Cinthio's Tale and Shakespeare's Tragedy* (London: Chapman and Hall, 1855), 4, 15–36.
- 88 Bartels, *Speaking of the Moor*, 161; E. W. Godwin, "The Architecture and Costume of Shakespeare's Plays – Othello", *The Mask* 2, no. 10–12 (April 1910): 165–166.
- 89 Bartels, *Speaking of the Moor*, 161.
- 90 "Introduction", *The Mask* 1, no. 3–4 (May–June 1908): 75; Craig, *Gordon Craig*, 43–48, 241–242; Taxidou, *The Mask*, 6. Julkaisuvuosi 1875 on ilmoitettu vain *The Maskin* "Johdannossa".
- 91 Taxidou, *The Mask*, 6; Craig, *Gordon Craig*, 241–242.
- 92 Godwin, "The Architecture and Costume of Shakespeare's Plays – Othello", 165–167; E. W. Godwin, "The Architecture and Costume of the Merchant of Venice", *The Mask* 1, no. 3–4 (May–June 1908): 75.
- 93 *The Mask* 1, no. 3–4 (May–June 1908): 70b.
- 94 Bonato, "Catalogo delle opere", 26.
- 95 Bartels, *Speaking of the Moor*, 1.
- 96 Bartels, *Speaking of the Moor*, 167–168, 176.

KuM, FM Kukka Paavilainen on helsinkiläinen taidemaalari ja taidehistorioitsija, joka tekee kuvataiteen tohtorin opinnäytettä Taideyliopiston Kuvataideakatemiaan tohtoriosastolla. Tutkijan kiinnostuksen kohteena ovat teoslähtöinen taidehistoria sekä lähellä taidehistoriaa tapahtuva taiteellinen tutkimus. Tutkimuksen on mahdollistanut Alfred Kordelinin säätiön apuraha.



Transsituationaaliset esineet ja asiat osallistavassa taiteessa

Riikka Haapalainen

Vuonna 1969 yhdysvaltalainen käsitetaiteilija Douglas Huebler kirjoitti taiteellisista lähtökohdistaan tähän tapaan: ”Maailma on täynnä esineitä, enemmän tai vähemmän kiinnostavia; en halua lisätä niitä enempää.”¹ Hueblerin ratkaisu esineiden kylläännyttämässä maailmassa oli dematerialisoida taiteellinen työskentely ja dokumentoida ihmislajia ja -eloa sanojen, karttojen, piirrosten sekä valokuvien kautta. Reilu viisikymmentä vuotta Hueblerin kannanoton jälkeen sen sisältöä on helppo lukea kulutus- ja ilmastokriittisesti. Kun maat ja meret täyttyvät tavarapaljoudesta, voi olla eettisesti vaikea perustella luonnonvaroja kuluttavia uusien – kiinnostavien tai vähemmän kiinnostavien – (taide-)esineiden välttämättömyyttä. Ilmastokriisin aikana taiteen kysymykset eivät ole vain taiteen kysymyksiä.

Aineeton ja esineetön taide² voisi olla yksi keino lähestyä esineiden kumulatiivisen kasvun kysymyksiä. Esimerkiksi osallistavaa taidetta eli taidetta, jonka ennakkoehtona on yleisön osallistuminen teoksen tuotantoprosesseihin, onkin usein korostuneesti tarkasteltu aineettomana sosiaalisten sidosten taiteena.³ Tämä osallistavien taideteosten oletettu aineettomuus on kuitenkin tutkimuksellinen haaste. Osallistavia prosesseja ei koskaan voi nähdä tai tuntea kokonaan. Ne ovat annetusti epä-määräisiä ja monitulkintaisia: hetkellisiä, hajanaisia, jälkikäteisiä ja yhteismitattomia. Niissä katsoja-osallistujan ja katsomisen kohteen eli taideteoksen väliselle etäisyydelle perustuva representatiivinen suhde on korvautunut monenlaisten ja satunnaisten aineiden läsnäololla. Miten käsitellä tätä sekavaa ja pakenevaa moninaisuutta?

Taiteen esineistä ja asioista

Lähtökohtanani tälle tekstille on ajatusleikki siitä, mitä tapahtuisi jos osallistavaa taidetta tarkastelisikin ihmisosallistujien rinnalla myös esineiden näkökulmasta. Pohdin esineiden ja muiden aineiden toimijuuksia taiteessa kahdesta eri suunnasta. Yhtäältä otan tarkasteluuni tanskalaisen taiteilijaryhmä Superflexin *Free Shop* -intervention, jonka tapahtumapaikkana on kuluttamisen – esineiden ja ihmisten kanssaolemisen – tyyppillisin näyttämö, kauppa.⁴ Ja toisaalta tarkastelen Tatu Gustafssonin *soap wi-fi stilts* -näyttelyä (Titanik, Turku, 2019), joka osaltaan jatkoi Hueblerin ajatusta taiteesta, joka ei lisäisi uusia esineitä maailmaan.

Siirryn ensin *Free Shopiin* Itäkeskuksen Ruohonjuuri-kauppaan ja vuoteen 2011 (Kuvat 1–3). Tilanne vaikuttaa jokapäiväiseltä ja arkiselta kaupassa käynniltä. Mutta silti kaikki ei ihan ole kuten tavallisesti. Teoksen





Kuva 1. Superflex, *Free Shop* (Ruohonjuuri, Itäkeskus, Helsinki), 2011. Kuva: IHME-nykytaidefestivaali/Veikko Somerpuro.



Kuva 2. Superflex, *Free Shop* (Ruohonjuuri, Itäkeskus, Helsinki), 2011. Kuva: IHME-nykytaidefestivaali/Veikko Somerpuro.

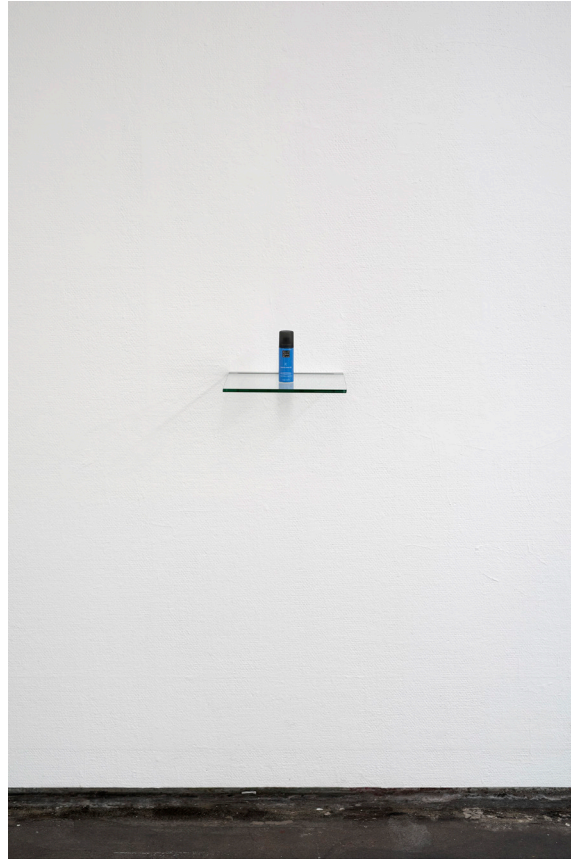


Kuva 3. Superflex, *Free Shop* (Ruohonjuuri, Itäkeskus, Helsinki), 2011. Kuva: IHME-nykytaidefestivaali/Veikko Somerpuro.





Kuva 4. Tatu Gustafsson, *Wi-fi from someone to everyone*, 2019. Soap wi-fi stilts -näyttely, Titanik-galleria. Kuva: Susanna Selin.



Kuva 5. Tatu Gustafsson, *Deodorant from someone who researches the future*, 2019. soap wi-fi stilts -näyttely, Titanik-galleria. Kuva: Susanna Selin.



Kuva 6. Tatu Gustafsson, *Fluorescent tubes from the gallery*, 2019. soap wi-fi stilts -näyttely, Titanik-galleria. Kuva: Susanna Selin.



mottona on: ”*Kaikki, mitä asiakas haluaa ostaa, on ilmaista. Free Shop voi tapahtua missä tahansa, milloin tahansa, kenelle tahansa.*” Tietyn ajan kaikki se, mitä asiakas tuo kaupan kassahihnalle maksettavaksi onkin ilmaista. Kuvassa 2 teostapahtumaan tietämättään joutunut osallistuja ei vielä ole täysin oivaltanut, ettei ostoksia vastaan tällä kertaa vaaditakaan rahaa. Siksi huomio kuvassa kiinnittyy erityisesti teoksen piilokameramaiseen asetelmallisuuteen, kassan ja asiakkaan ennakoivaan jännitteeseen ja sen yllätykselliseen purkuun. Onko ostosten ilmaisuonteen paljastuminen myös se momentti, jossa teoksen ’taide’ tapahtui? Vai piileekö se kassan ja asiakkaan välisessä vuorovaikutuksessa? Mikä interventiossa paikantuu varsinaiseksi *taiteeksi* ja mikä on sen suhde erilaisiin jälkiin, tallenteisiin, kokemuksiin ja teksteihin, joita prosessista samanaikaisesti ja viiveellä väistämättä syntyy?

Free Shopin kaltaiselle osallistavalle teokselle voi pyrkiä luomaan muotoa tai rakennetta ainakin kolmella ajallisella tarkastelu- ja toimintatavalla. Ensinnäkin voi tuoda näkyville interventiota valmisteleavan työn taustoittamalla Superflexin taiteellista ajatte-

lua; sitä, kuinka Superflex halusi tutkia mahdollisuuksia vastatalouteen ja rahan vallan kyseenalaistamiseen.⁵ Lisäksi voi taustoittaa teoksen tuotantoprosessiin liittyneitä käytännöllisempiä ennakkovalmisteluja, joita *Free Shopin* tapauksessa olivat esimerkiksi neuvottelut interventioon osallistuneiden myymälöiden kanssa. Toiseksi tarkastelussa voi kiinnittyä teoksen varsinaiseen tapahtumiseen ja siinä tiivistyvään, arjen rutiinit katkaisevaan sosiaaliseen yhdessäoloon. *Free Shopissa* tämä merkitsisi kaikkea sitä, mitä kaupassa ihmisten välillä tapahtui intervention kestäessä. Kolmas ajallinen taso on intervention jälkeiseen re-presentaatioon, uudelleen esittämiseen ja tulkintaan liittyvät sisällöt ja käytännöt, kuten esimerkiksi teoksen näytteilleasettamisen ratkaisut ja osallistujien kertomukset. *Free Shopin* jälkituotantoon sisältyy myös teoksen dokumentaatio, joka toteutettiin tarkasti Superflexin ennalta määrittelemien ehtojen mukaisesti.

Osallistavat taideteokset ovat aina samaan ja eri aikaan moniaalla, muualla ja tässä – joko prosesseina tai tilanteeseen liittyvinä tallenteina; erilaisina narratiiveina, muistoina ja laajenevina verkostoina. Siksi väitän, että teokset ovat annetusti *transsituationaalisia*,

yksittäisen vastaanottotilanteen ylittävää moninaisuutta.⁶ Transsituationaalisina teosten vastaanotto ei koskaan voi olla kattava, kokonainen tai lopullinen: niiltä puuttuu keskiö. Aina joku, jokin tai jotain jää teoksesta tavoittamatta. Siksi myös teoksen tapahtumis- ja tarkastelukenttää sekä sen dualistisia lähtökohtia on hajautettava. Taiteen tarkastelu transsituationaalisena kutsuu avartavaa, moninaistavaa ja -arvoistavaa luentatapaa suhteessa teoksen aineellisuuteen, ajallisuuteen ja sosiaalisuuteen: moninlukemista ohi yleisen ja ihmiskeskeisen ymmärryksen taideteoksen luonteesta.⁷

Taidehistorian tutkimus oli pitkään objektiokeskeistä: sen tutkimuskohteita, esineitä, ei tarvinnut kyseenalaistaa. Taidehistorian esine oli singulaari; kestävä, kiinteä ja erityisyydellään kaikesta muusta rajautuva. Samalla taidehistorian esineistö tuotti induktiivista havaintoa maailmasta: taiteen kautta voidaan löytää esteettisen ja historiallisen tarkastelun rinnalla laajempi ymmärrys yhteiskunnasta ja kulttuurista. Tämän erityisen ja tunnistettavan objektin lähtökohta kuitenkin ylläpitää ja luo yleisyyttä ja yksiaikaisuutta; hegemonisia ja hierarkkisia rakenteita taiteen kentälle.



Myös taide-esineiden ja ihmisten välinen suhde on ollut selkeän asetelmallinen ja kyseenalaistamaton: ihmiset (katsojat) ovat suhteessa taide-esineisiin vastakkaisissa tai projisoivissa positioissa: tekemässä tulkintoja, synnyttämässä merkityksiä, nimeämässä ja luokittelemassa. Tätähän taidehistorialliseen tutkimukseen – tarkkaan katsomiseen – liittyvä taideteoksen kontemplaatio paradigmaattisesti on.⁸ Taidehistorian objektit on ensin katseen kohdistamisella eriytetty muusta ympäristöstä, minkä jälkeen niille on kielen, tulkintojen ja teorioiden, kautta luotu uudeen yhteys takaisin maailmaan tai vähintäänkin vallitseviin taiteen diskursseihin.

Taidehistorioitsija Claire Bishop on esitellyt myös osallistavan taiteen keskeisenä toimijuuskategoriana katsojuuden (*spectatorship*).⁹ Siten Bishop jatkaa sekä singularin yleisön ajatusta että moderniteetille tunnusomaista ajatusta katseen kautta hahmottuvasta ja haltuun otettavasta maailmasta. Katsoisuus pitää sisällään samanaikaisen ajatuksen sekä osallisuudesta että vääjäämättömästi ulkopuolisesta tarkkailijapositionista. Tämä positio alleviivaa taiteilijan ja maallikon välistä erottelua: maallikoilla – katsojilla – ei ole katsoessaan pääsyä taiteilijan

tavoin teoksen 'sisään', vaan he aina jäävät etäisemmiksi tarkkailijoiksi, vastakkaiseen suhteeseen sekä teokseen että taiteilijaan.

Osallistavan taiteen oletettu immateriaalisuus

Taiteen niin sanottua osallistavaa käännettä on 1990-luvulta alkaen luonnehdittu paradigmaattisena siirtymänä esineistä ihmisiin, materiaalisesta immateriaaliseen.¹⁰ Kun taideteos syntyy ja toteutuu osallistumisen prosesseissa – sosiaalisessa vaihdossa ja vuorovaikutuksessa – on houkuttelevaa jättää sen arkisen aineellinen puoli vähemmälle huomiolle. Esineet ja asiat ovat osallistavien prosessien sokea piste tai tiedostamaton, ne ovat epäkiinnostavia ja ei-erityisiä. Tämä onkin ymmärrettävää, sillä esimerkiksi *Free Shopin* kaltaisen teoksen esinemaailma on kovin satunnainen. Teoksen eri toteutusversioiden valokuvatallenteissa näkyy muun muassa apteekkituotteita, päivittäistavaroita, äänilevyjä, juustoja ja sesonkikasviksia. Esineet ja asiat ovat jo kaupan hyllyillä ja vitriineissä niin kuin aina muulloinkin, ilman taiteilijan valintaa tai kontrollia. Ne lavastavat ja kehystävät teostapahtumaa, kuljettavat ihmisiä toistensa luokse, liittävä heidät

yhteen ja ainakin hetkellisesti myös pitävät heitä yhdessä.

Ja juuri tämän jo-siellä-olemisen takia osallistavan taiteen esineet eivät tutkimuksellisesti ole olleet kiinnostavia.¹¹ *Free Shopin* kulutushyödykkeet ovat jääneet anonyymeinä, tunnistamattomina ja toisinnettavina teosluennan marginaaleihin. Tämä osoittaa taidekirjoittamisen ihmiskeskeisyyden, jota muun muassa posthumanistinen ja uusmaterialistinen tutkimus on kritisoinut.

Osallistaviin prosesseihin päätyvien esineiden materiaalin toimijuus eroaa sattumanvaraisuudessaan esimerkiksi readymadejen ehdottamasta esineisyydestä. Readymaden ajatus edellyttää taiteilija-tekijän kontrollia: kohottaessaan readymaden taiteeksi taiteilija valitsee sille samalla myös tilan ja paikan. *Free shopin* kaltaisessa esinekoosteessa taiteilija on jo ennalta luopunut kontrollistaan. Esineet jo-siellä sallivat sekä sattumanvaraisuuden että yllättävät ja ei-toivotut yhteydet. Modernin eriyttävä ja rajaava paradigma murtuu kaiken sallimisella ja hierarkioiden kumoutumisella.

Suhteessa moderniin taiteeseen osallistavalla taiteella ajatellaan olevan kaksi peruslähtökohtaa: yhtäältä osallistava tai



de purkaa taiteen tekemisen ja vastaanoton kaksinapaisuutta ääripäinään aktiivinen taiteilija ja passiiviseksi oletettu vastaanottaja-katsoja, ja toisaalta se korostaa taiteen poliittista ja sosiaalista kontekstia yli sen materiaalisen olomuodon. Kaikkialle levittäytyvä ja monenlaisen muodon saava taide siirtää katsojan teoksen vastaanottajasta tai osallistujasta *tilanteeseen*, jossa teos on ja tapahtuu. Se aktivoi katsojan suhteen maailmaan. Osallistava taide – kuten arkinen elämäkin – osallistaa kokonaisvaltaiseen, moniaistiseen tilanteeseen.

Taiteen osallistavasta käännteestä on kirjoittanut muun muassa Suzana Milevska, jonka mukaan käännteeseen vaikutti 1990-luvun filosofinen ja sosiologinen keskustelu, erityisesti poststrukturalismin esille tuomat ajatukset tekijän kuolemasta ja relationaalisen sosiologian ymmärrys yhteiskunnan yhteiskunnallistumisesta dynaamisesti erilaisissa vuorovaikutussuhteissa.¹² Tässä dynamiikassa moni asia määrittyy toisin. Esimerkiksi Irit Rogoffille taiteeseen osallistuminen näyttäytyy aktiivisena ja hierarkiattomana toimijuutena (*agency*) ja osallisuutena tai osakkuutena (*stakeholder*).¹³ Osakkuuden käsite osoittaa sidoksen, joka kaikilla on suhtees-

sa muihin ihmisiin ja asioihin: taideteokseen osallistuessaan jokainen osaltaan tuottaa ja muokkaa uudelleen teoksen merkityksiä ja sisältöjä – myös tahattomasti ja passiivisena. Siten toimijuus ja osakkuus ovat käsitteinä transsituationaalisia: ne ylittävät sen, mihin kulloinkin aina osallistutaan. Ne avavat suhteita yli varsinaisen taideteoksen ja ovat siten myös ajallisesti ja toiminnallisesti avoimempia ja enemmän kytköksissä muuhun. Samalla kun taideprosessi liittää yksilöt yhteen, aktivoituu myös heidän suhteensa elämään, yhteisöön ja olemiseen.

Maria Lind on luonnehtinut osallistumista siirtymänä taiteilija–katsoja-erottelusta taiteilijan ja muiden väliseksi yhteistoiminnaksi: mahdollisuutena osallistua johonkin, jonka joku toinen on luonut tai käynnistänyt mutta jonka sisältöihin voi itse silti vaikuttaa.¹⁴ Osallistavissa prosesseissa se, mitä taiteilija luo, ei ole enää taideteos tai taide-esine perinteisessä mielessä, sillä siltä puuttuu lopullinen muoto ja keskiö, hierarkkisesti jäsenytynyt ja tarkastelua ohjaava suunta. Teos on pikemminkin väline tai tilanne, jossa taiteilija on yhdessä yleisönsä kanssa jakamassa ja saamassa. Myös Nicolas Bourriaud on relationaalisen estetiikan ajattelussaan samoilla

linjoilla. Hänkin korostaa taiteen sosiaalisten suhteiden, relaatioiden merkittävyyttä. Hänelle taiteilija ei ole tekijä vaan pikemminkin mahdollistaja tai alullepanija. Siksi taiteessa ei korostuisi materiaallinen työ vaan teoksen synnyttämiin sosiaalisiin suhteisiin perustuvat esteettiset muodot.¹⁵ Huomio keskittyy ihmisten väliseen yhdessäoloon, sosiaalisiin yhteenliittymiin aineellisten sijaan. Samalla relationaalisen estetiikan vaalima ajatus yhdessäolosta menettää kriittisen potentiaalinsa ja pelkistyy tai pikemminkin yleistyy arvovapaaksi, porvarilliseksi urbaaniksi viihtymiseksi – vaikka juuri tämä kriittinen potentiaali on ollut Bourriaud’n relationaalisen estetiikan ytimessä. Hänelle taiteen tärkeä lähtökohta on sen kyky häiritä arkea tuomalla kaupallistuneisiin, spektaakkelin läpäisemiin ihmistenvälisiin suhteisiin uusia ”sosiaalisia säröjä”, epätavanomaisuutta.¹⁶ Säröissä korostuvat vaihtoehdot tavat kommunikoida ja synnyttää vaihtoa ihmisten välille. Silti Bourriaud’n ajatus sosiaalisista halkeamista tarkoittaa lähinnä korjaavaa toimintaa, ei uudistavaa tai täysin uutta tuottavaa.

Claire Bishopin positio osallistavan taiteen keskusteluissa on ollut taide-erityisyydestä kiinnipitävää. Hän on kritisoinut voimakkaas-



ti relationaalisen estetiikan esiin nostamia taiteen sosiaalisia ja eettisiä päämääriä.¹⁷ Hänen mukaansa taiteen sosiaaliset sisällöt ovat ylikorostuneet esteettisen kustannuksella. Osallistavassa taiteessa on keskitytty liikaa ihmisten ja yhteisöjen sosiaaliseen muutokseen ja osallistamisen prosesseihin, jolloin taiteen erityisyys – teosten esteettinen laatu – on unohdettu. Bishopille keskeistä osallistavassa taiteessa onkin korostaa teosta 'taiteena' ja esteettisenä ilmiönä. Tämän vuoksi hän itse erottaa dualistisesti taiteen sosiaalisen ja esteettisen sisällön toisistaan.¹⁸

Bishop on tunnistanut osallistavan taiteen teoksista kaksi erilaista osallistumisen ulottuvuutta: yhtäältä osallistuminen voi tarkoittaa katsojan osallistumista yksin tai seurassa niin sanottuun interaktiiviseen taideteokseen ja installaatioon, ja toisaalta se voi olla kollektiivista osallistumista sosiaalisen elämyksen tuottamiseen.¹⁹ Ensimmäinen ulottuvuus tarkoittaisi katsojan fyysistä kiinnittymistä teokseen, joka on aineellisesti rajattavissa. Jälkimmäinen puolestaan viittaisi niihin taiteen osallistaviin aineettomiin ja yhteisöllisiin elämyksiin, joihin ei yhtä suoraan voi fyysisesti kiinnittyä.

Mutta ehkä sosiaalisuutta, esteettisyyttä ja aineellisuutta ei tulisiakaan nähdä vastakkaisina arvoina. Ne ovat kaikki erilaisilla painotuksilla aina läsnä taiteessa ja sen vastaanottotilanteissa. Ja vielä enemmänkin, Bruno Latouria²⁰ seuraten, on materiaalisen ja sosiaalisen erottelu mahdotonta, sillä ihmisten keskinäiset suhteet ovat aina esineiden ja asioiden välittämiä. Osallistuminen voi olla vuorovaikutusta teoksen kanssa, osallistumista teoksen toteuttamiseen, mutta myös muuntuvia sosiaalisia tai seurallisia suhteita ihmisten, asioiden ja ilmiöiden välillä. Siksi niitä voi tarkastella ainoastaan prosessuaalisesti ja relationaalisesti, suhteissa ja kytköksissä aina johonkin toiseen. Ja siksi osallistava taidekin on perustavalaatuisesti materiaalista ja esinelähtöistä.²¹ Teosten materiaalisuus – teoksen mahdollistavat arkipäiväiset ja satunnaiset esineet ja asiat – on vain erilaisia *transsituationaalisia* suhteita. Näitä suhteita luonnehtii jatkuva keskinäisten voimasuhteiden koettelu, joka esimerkiksi *Free Shopissa* näyttäytyy ainakin ihmisten ja tavaroiden välisen konsumeristisen suhteen neuvotteluna.

Sosiologi Latourin esittämät ajatukset aineellisista yhteisöistä ja esineiden yhteisyyt-

tä välittävistä toimijuuksista ovat yksinkertaisimmillaan ihmiskeskeisiä, samalla tapaa kuin on sosiaalisesta estetiikasta kirjoittaneen Michel Maffesolin näkemys kuvista ja objekteista. Maffesolin mukaan objektien kautta voidaan sulautua yhteisölliseen maailmaan (samalla tavoin kuin esimerkiksi katolisessa kirkossa pyhimyskuvaa palvottaessa liitytään uskonnolliseen yhteisyyteen).²² Siten aineellinen todellisuus tulee määrittäneeksi ja muotoutuneeksi ihmisen kautta – ei itsenäisesti, ennakoimattoman omalakisesti tai edes sekoittuen. Tätä ihmiskeskeisyyttä jatkavat myös osallistavasta taiteesta kirjoitetut osallistumisen topologiat, jotka kartoittavat teoksen ihmisosallistujien osallistumisen tapoja ja rajoja.²³

Osallistavan taiteen erityisyys sosiaalisten suhteiden esille tuojana ei siten tarjoa radikaalisti uutta varhaisempaan taidekäsitteeseen; se ainoastaan ylläpitää taiteen ihmiskeskeisyyttä. Onhan taiteen vastaanotto ollut aina annettusti sosiaalista ja katsojaansa osallistavaa, eikä tähänkään taiteen osallistava käänne ole tuonut muutosta. Se on ainoastaan laajentanut ja moninaistanut taiteen käsitettä. Siksi osallistava taide ei itsessään tuo vaihtoehtoisia ja kestävämpiä



toimintatapoja maailmaan, joka jo on kyl-
lääntynyt tavaroista ja taide-esineistä.

Ihmisten, esineiden ja asioiden kanssatoimijuus

Taiteen osallistava käänne on merkinnyt vahvojen, singulaarien (taide-)esineiden puuttuessa käännöstä ihmisten ja yhteisöjen välisiin suhteisiin. Tässä käännöksessä esineet ja asiat hukkuivat ihmistenvälisen osallistumisen sosiaalisen kohinan alle. Esineiden ja asioiden maailma oli liian jokapäiväistä, arkista ja vailla suoraa representatiivista suhdetta johonkin toiseen.

Kuten todettua, Latourille toimijuus on ihmisten lisäksi myös esineille kuuluva ominaisuus: esineet määrittelevät ja säätelevät ihmisten välistä toimintaa.²⁴ Muiden muassa filosofi Graham Harman on korostanut esineiden materiaalista voimaa Latouriakin radikaalimmin. Harmanin mukaan esineitä tulisi tarkastella itsenäisinä, ihmisten vuorovai-
kutuksesta tai projektoista riippumattomina toimijoina.²⁵ Myös uusmaterialisti Jane Bennett, jonka ajatukset materiaalisesta todellisuudesta ovat Harmanille vastakkaiset, on korostanut esineiden ja asioiden olevaisuutta riippumattomana ihmisen

toiminnoista tai interventioista.²⁶ Mitä tällainen esineiden ja asioiden materiaallinen toimijuus, ihmisestä riippumaton oleminen voisi tarkoittaa taiteessa? Esimerkiksi *Free Shopissa* keskeisenä teostapahtuman määrittäjänä on nollasummainen ostoskuitti (Kuva 3). Sen kädestä käteen siirtyminen merkitsee teokseen käsikirjoitettua toiminnallista huipukohtaa: hetkeä, jolloin tuotteiden ilmaisuus paljastuu ja asiakas saa tuta mahdolloman mahdolliseksi tulemisen, rahaan perustuvan markkinatalouden hetkellisen ja onnekkaan kumoutumisen. Kassakuitti paljastaa intervention taideluonteen.

Entä muuttuisiko *Free Shopin* esineistön toimijuus, jos ne siirrettäisiin pois kaupan hyllyiltä tunnuskuvallisemmalle taiteen areenalle, näyttelykontekstiin? Miten niiden toimijuuteen ja materiaalisuuteen vaikuttaisi paikka, jossa taiteen ja taide-esineen vastaanottotapaa ohjataan koodatummin kontemplatiiviseen ja käsitteellisempään tarkasteluun? Yhden alustan tälle pohdinnalle tarjoaa esimerkiksi Tatu Gustafssonin ke-
sällä 2019 Turun Titanik-galleriaan kutsuma *soap wi-fi stilts* -näyttely.²⁷ Näyttely esitti kysymyksen siitä, tarvitseeko taidenäyttelyyn tuottaa uusia tavaroita. Kysymys nousi tai-

teen julkisiin esittämiskäytäntöihin liittyvästä uutuuden vaateesta, minkä voi nähdä ekologisesti kestävämmäksi.

Nimensä *soap wi-fi stilts* mukaisesti näyttelytilassa oli esillä muun muassa saippuapala, langattoman verkon makkula ja puujalat. Silti näyttelyn esineet eivät olleet klassisia duchampilaisia teollisesti valmistettuja readymadeja, jotka taiteilijan tietoinen valinta oli kohottanut taideteoksiksi. Tässä muodonmuutoksessa teosesineen materiaalisuuden on nähty heikkenevän tai ohenevan laadultaan käsitteellisemmäksi, aineettommaksi. *Soap wi-fi stilts* -näyttelyn materiaallinen esineistö oli arkisesta toiminta- ja käyttöympäristöstään irroitettua ja uudelleen sijoitettua lainatavaraa. Siksi esineiden taidestatus oli läpi näyttelyn häilyvä. Gustafsson oli pyytänyt esinelainoja itselleen kiinnostavilta ihmisiltä tai instituutioilta, taikurista ja tulevaisuudentutkijasta museoon ja automarkettiin. Valikoimaan sisältyi myös Gustafssonin henkilökohtaisia tavaroita. Tällä tavoin Gustafsson pyrki kiertämään taiteilijuudelle asetetun odotusarvon uutuudesta ja uusien teosten valmistamisesta: luomaan näyttelyn, joka ei edellyttäisi mitään uutta.



Gustafssonin näyttelyssä vierailleet esineet osoittivat myös sen, kuinka valmiiksi (ja ahtaaksi) kooditettua näyttelykonteksti on. Taidenäyttely rakenteena ja asioiden esittämisen muotona on niin vakiintunut ja pysyvä, että taiteen vastaanoton kaltainen suuntautuminen voidaan synnyttää käytännössä mille tahansa ilmiölle. *Soap wi-fi stilts* -näyttelyn esineistö ei kuitenkaan asettunut näyttelykoodeihin hangoittelematta vastaan. Ne koettelivat ainakin kolmella tasolla gallerianäyttelyä taiteen esille saattamisen muotona: ne synnyttivät kitkaa suhteessa luonnollistuneisiin ajatuksiin tekijyydestä (omistajuudesta), rahasta ja ajallisuudesta. Ensinnäkin Gustafssonin tekijyys oli näyttelyssä häivytetty verrattain vähäiseksi. Hän ei ollut valmistanut tai edes valinnut esillä olevia teosesineitä. Taiteilijan läsnäoloon teosprosessissa ei viitannut myöskään galleriassa ollut teosluettelo: Gustafsson kuten muutkin näyttelyn ihmistoimijat eli esineiden lainaajat olivat luettelossa nimettöminä.

Uusien taide-esineiden vastustuksen rinnalla Gustafssonin esille saattama esineistö vastusti myös perinteiseen näyttelyrakenteeseen liittyvää ajallista kestoa. Näyttelyn teos- tai esine-elementtien ajallisuus vaihteli: kukin

esine oli galleriassa vain sen ajan minkä teoksen omistaja halusi. Laina-ajan jälkeen esine palautui omistajalleen, todennäköisesti jatkamaan toimijuuttaan alkuperäisessä arkisessa käyttötarkoituksessaan, mutta kantien itsessään uusia merkityskerrostumia. Näyttelyn ajallinen liikkuvuus ja epäsäännöllisyys siirsi teoksia osin samankaltaiseen näyttelyvieraan rooliin kuin missä näyttelyssä vierailleet ihmisetkin olivat. He ja ne olivat läsnä kukin tavallaan aineellisena ja materiaalisena vieraana, jonka läsnäolo osaltaan vaikutti, muutti ja mukautti näyttelyä. Esineet näyttäytyivät siten prosessuaalisessa tilassa ilman representatiivisia ja etäännyttäviä yhteyksiä johonkin ei-läsnäolevaan toiseen. Tämä ajallinen liikkuvuus tarjosi mahdollisuuden tuoda esiin esineiden merkitysten jatkuva muutos: ne eivät ole koskaan ainoastaan jotain ja yhtä – joko taideteoksia tai arkiesineitä – vaan sekä–että koko ajan. Tämä sekoittunut moninaisuus – transsituationaalisuus – merkitsee sitä, että pysyvien määritelmien sijaan teos kirjoittuu aina ja joka hetki uudelleen.

Gustafssonin näyttelyssä esineet esitettiin yhteydessä omistajiinsa, mikä ylläpiti niiden materiaalisia, historiallisia ja arkisia juuria.

Esineet eivät olleet galleriassa myynnissä, jolloin niiden arvo syntyi irrallaan kaupallisen galleriatilan yhdestä määrittävästä voimasta, rahasta. Raha on suhde, joka yhteismittallistaa – tekee vertailukelpoiseksi – lähes kaiken. Silti sekä *Free Shopissa* että *soap wi-fi stilts* -näyttelyssä esineiden ostaminen ja omistaminen onnistuu ainoastaan kulu- tushyödykkeinä, ei taideteoksina. Molempien esineistöistä puuttuu taiteilijan tietoinen ja päämääräsuuntautunut esteettinen valinta. Tämä eroaa lähtökohtaisesti siitä, kun Marcel Duchamp 1914 kävi ostamassa pariisilaisen tavaratalon kotitalousosastolta pullonkuivaustelineen. Sillä ostotapahtuman jälkeen Duchamp nimesi ja kohotti teline-readymadensa taiteeksi. Tämän nimeämisen jälkeen pullonkuivaustelineellä ei ollut enää pääsyä takaisin ”vain” kotitaloustuotteeksi. Hierarkkinen ajatus esineen kohottamisesta taide-esineeksi tarkoittaa esineen materiaalisuuden muutosta: siitä irrotetaan sen alkuperäinen aineellinen yhteys työhön ja joka päivään, jolloin jäljelle jää sen käsitteellinen puoli, näennäisesti immateriaalinen ajatus katsojan mielessä. Readymaden tarkastelu immateriaalisena käsitteenä irrottaa esineen sen alkuperäisestä tuotanto- ja toimintaket-



justa ja mahdollistaa teoksen tarkastelun näennäisen neutraalina ja historiattomana – samaan tapaan on kritisoitu Bourriaud'n relationaalista estetiikkaa siitä, että siinä arki näyttäytyy yhtenä ja liian yleisenä. Tämä yleisyys mahdollistaa etäisyydenoton ja representatiivisen suhteen aineelliseen todellisuuteen, ja samalla se riisuu teokselta poliittisen ja aktivistisen voiman.

Free Shopin ja Gustafssonin näyttelyn esineet eivät kuitenkaan ole määritelmällisesti readymadeja, sillä niitä ei uudelleennimeitä tai uudelleenasemoida *joksikin muuksi*. Läpi teos- ja näyttelyprosessin esineet ja asiat toimivat myös kuten ennenkin. *Free Shopissa* ostokset ja kuitti liikkuvat sujuvasti taideobjektin ja kulutushyödykkeen kategorioiden välissä; suolasaippua Gustafssonin taidenäyttelyssä on samaan aikaan jalustalle asetettu näyttelyesine ja pianistin kosmetiikkatuote. Ne eivät ole joko–tai vaan koko ajan sekä–että.

Osallistava taide onkin koettu taiteentutkimukselle ongelmallisena myös sen vuoksi, että se ei synnytä tai luo esineitä – siitä ei jää juuri mitään aineellista, jota voisi ostaa ja omistaa (ovathan taidehistoria ja taiteen kentän rakenteet pohjanneet vahvassa mielessä

taidekaupalle). Nykyaikaiselle esinesuhteelle on sosiologi Turo-Kimmo Lehtosen mukaan tyypillistä, että kaikkiin asioihin voidaan suhtautua ja myös suhtaudutaan kauppatavaroina.²⁸ Tämä suhtautumistapa on läpäissyt myös taiteen, kuten John Berger totesi jo 1970-luvulla.²⁹ Jos taide on lähtökohtaisesti ostettavaksi tarkoitettu kulutushyödyke, kuten Lehtonen ja Berger väittävät, ovat taiteen esittämisen- ja tapahtumispaikatkin annettusti ei-neutraaleja kaupallisia tiloja. Kuluttamisen paradigmaattisuus ja rahan määrittämien suhteiden kaikkiallisuus tulee sekä *Free Shopissa* että *soap wi-fi stilts* -näyttelyssä käänteisesti esille. Ne ovat kulutustavaroista koostuvia teoksia, joita ei silti voi teoksina ostaa eikä myydä. Niiden toiminnallisuus on ainakin hetkelliseksi irrottautunut rahan pyörittämästä vaihtotaloudesta – ne ovat onnistuneet sata vuotta varhaisemman dada-liikkeen päämäärässä tuhota ajatus taiteesta kulutushyödykkeenä tai luksustavarana.

Vielä tarkemmin taiteen kauppatavarasuhteen purkamisen on toteuttanut esimerkiksi Cameron Rowland, jonka *Indirect Benefit* -teoskokonaisuus oli 2016 esillä Fri Art -taidemuseossa Sveitsissä. *Indirect Benefit* esitteli nyky-yhdysvaltalaisista orjuuteen ja rasistisiin

oikeuskäytäntöihin kytkeytyntä talouspolitiikkaa.³⁰ Rowland väittää, että orjuus ei ole koskaan poistunut Yhdysvalloista, se on vain muuttunut epäsuoremmaksi. Yhdeksi esimerkiksi epäsuorasta orjuudesta Rowland antaa vankiloihin suljettujen ihmisten pakkotyövoiman, joka on julkisen hallinnon toimivuuden kannalta rakenteellisesti välttämätöntä: erilaiset kätketyt hyöty- ja intressiketjut edellyttävät valta- ja alistussuhteiden pysyvyyttä. Rowlandin näyttelykokonaisuudessa oli esillä sellaisia arkisia esineitä kuten oikeussalien yleisöpenkkejä, viemärikaivojen tukirenkaita tai poliisien toimistopöytiä, jotka kaikki oli valmistettu yhdysvaltalaisien vankiloihin suljettujen ihmisten palkattomana työveloitteena. Rowland esittää historiallisten dokumenttien avulla tämän pakkotyövelvoitteen – jolla on leimallisesti rasistisia juuria – jatkumona orjatyölle.

Koska esineet ovat julkishallintoa varten ja julkishallinnon tilauksesta valmistettuja, ne eivät koskaan tule myyntiin. Rahalla niihin ei pääse käsiksi. Voidakseen esitellä esineistöä ja mahdollistaakseen, ettei niistä kukaan enää edes epäsuorasti hyödy, on Rowland perustanut yleishyödyllisen säätiön, joka on esineet ensin normaaliin protokollien mu-



kaan hankkinut ja sen jälkeen näyttelyyn lainannut. Enää niitä ei voi ostaa eikä niitä voi siirtää alkuperäisiin käyttötarkoituksiinsa. Ne ovat erkaantuneet rahan ja hyödyn logiikasta todistamaan juuri tätä samaa logiikkaa, muistuttamaan yhteiskunnan rakenteellises- ta ja rasistisesta sorrosta.

Taideteoksen transsituationaaliset suhteet

Kuten todettua, taiteen toimijuuksia voi tarkastella ihmisosallistujien ohella myös esi- neiden näkökulmasta. Teoksissa paljastuvat esinemaailmat ja aineelliset jäljet hajautta- vat tarkastelun yli paikkojen ja tilanteiden, transsituationaalisiin suhteisiin. Transsitua- tionaalisisessa tarkastelussa teoksella ei ole yksiselitteisesti määrittävää päättymispistet- tä, päämäärää tai tavoitetta. Teos luo ym- pärilleen erilaisia ja osin sattumanvaraisia osallisuus- ja muistikertoimia. Ymmärrän nämä transsituationaaliset suhteet hie- rarkkisesti litteinä. Kenelläkään tai millään ei koskaan ole täyttä tai ensisijaisempaa pääsyä taideteoksen ehdottamiin maail- moihin. Kaikki teoksessa ja siihen sekoit- tuvissa aineksissa on nykyhetkestä käsin yhtäläisen tärkeää.

Esimerkiksi *Free Shopin* kaltaiset interve- ntiot toimivat osallistujiinsa nähden ainakin kahdella ajallisuuden tasolla: välittömyyden ja viiveen kautta.³¹ Välittömyys syntyy osal- listavan intervention suorasta luonteesta. Teos toteutuu samalla kun siihen osallistu- taan. Tämän välittömyyden ajatellaan usein olevan esimerkillinen tai oikea tapa osallis- tua teokseen. Toisaalta teos tapahtuu myös viiveellä³²: muut kuin teokseen välittömästi osallistuneet pääsevät siihen jälkikäteen osallisiksi teosprosessista syntyneiden do- kumenttien, tallenteiden, suullisten tiedonan- tojen sekä muiden epäsuorien aineellisten materiaalien välityksellä.

Tämä viive tuo teoksen tarkasteluun epä- varmuuksia. Esimerkiksi Martha Buskirk toteaa, kuinka teokseen viiveellä osallistu- vien pitää ”luottaa” taiteilijan kertomukseen teoksesta.³³ Hän siis painottaa luottamusta siihen, että taiteilija kykenisi tavoittamaan teoksesta jonkin kiinteän teoshahmon, jo- hon kokemus voitaisiin viiveelläkin palauttaa – vaikka tuo kokemus onkin välittyneempi ja siten sekä laadullisesti heikompi että ko- kemuksellisesti ohuempi. Buskirk rakentaa näin hierarkkisen suhteen teoksen välittö- män ja viiveellä tapahtuvan vastaanoton

välille, mikä ylläpitää etuoikeuksia ja portin- vartijuutta suhteessa teoksen synnyttämään tietoon ja kokemukseen. Tämän rakenteelli- sen portinvartijuuden transsituationaalisuus- den ajatus kumoaa.

Teosten transsituationaalisuus merkitsee taiteentutkimuksessa myös dualistisen ma- teriaalinen–immateriaalinen-asetelmallisuus- den purkamista. Transsituationaalisuutta leimaa moninaisten toimijuuksien epämää- räisyys, epälineaarisuus ja tunnistamatto- muus. Se myös aktivoi teoksen katsomis- ja vastaanottokokemuksen kriittisenä harjoit- teena, jossa ei ole yksiselitteisesti oikeaa positiota suhteessa teokseen.³⁴ Siksi trans- situationaalisuuden ajatus, taideteoksen ym- märtäminen liikkuvina suhteina korostaa tai- teesta kirjoittamisen poliittisuutta: siirtymää läsnäoloon ja nykyhetkestä käsin syntyvän teosluennan eettisyyteen ja vastuullisuuteen. Tällöin tutkimuksellista mielenkiintoa ja kat- setta teokseen ja sen prosessiin ei ainoas- taan hajauteta vaan palautetaan teoksesta näennäisesti puuttuvien keskiöiden väliin ja liitoksiin, esineisiin ja asioihin; niihin mo- ninaisesti aineellisiin toimijoihin, jotka tuovat moneuden yhteen. Teokseen on aina aktiivi- sesti rakennettava uusi suhde nykyhetkestä



käsin: se on kirjoitettava uudelleen. Transsituationaalisuus ja siihen sisältyvä kirjoittamisen poliittisuus avaavat mahdollisuuden kritisoida ja purkaa toimimattomia taiteentutkimisen protokollia. Siten tieto ei ole kumulatiivista ja karttuvaa – tai edes itsekorjaavaa. Transsituationaalisuus harjoitteena tuottaa (taide-)esineille kerronnallisen korpuksen, joka ei ole lineaarista, kronologista eikä yksinomaan ihmis- tai instituutiokeskeistä.

Binäärisyyden purku monin- ja uudelleenkirjoittaan

Modernistinen taide perustui selkeään kaksinapaisuuteen. Taideteoksen vahva ja yksinäinen läsnäolo edellytti etäisyyttä teoksen ja sen tarkastelijan välille sekä erillisyyttä muusta maailmasta,³⁵ mikä voimakkaasti eriarvoistaa ja ylläpitää taiteen vastaanotto-tilanteen valtasuhteita. Tämä ajatus taiteen ja kaiken muun erillisyydestä on kiinteä ja fundamentalistinen puhdasoppisuuden rakenne, jota tulee moniarvoisessa yhteiskunnassa aktiivisesti kritisoida. Kiinteät jaottelut esimerkiksi taiteilijan ja katsojan, subjektin ja objektin, taideteoksen ja arkiesineen, taiteen ja ei-taiteen sekä materiaalsen ja immateriaalsen välillä kyseenalaistuvat viimeistään

taiteen transsituationaalisissa tarkasteluissa. Luonnehtiihan nykytaidetta usein toimijuuksien epämääräisyys, epälineaarisuus ja tunnistamattomuus sekä teoksen aineellisten jälkien ja suhteiden kanssatoimijuus.

Taiteen binääriset rakenteet ilmaisevat keinotekoisista universalismia, yleisyyttä joka taiteen käytännössä johtaa helposti normatiivisuuteen ja totalisoivaan diskurssiin. Näennäisen neutraali yleinen diskurssi ylläpitää juuri niitä hegemonisia rakenteita ja alistavia tai sortavia käytäntöjä, joita taiteen tulisi jatkuvasti kritisoida ja haastaa. Se estää uuden ja moniarvoisemman tiedon esilletulon. Institutionaalinen taidehistoria on toistuvasti ottanut tehtäväkseen luoda pysyvyyttä ja arvoa taiteelle ja teoksille – keinotekoisien illuusion taiteen ikuisuudesta ja yleisyydestä. Tämä taiteen ylläpitävä ja rajaava funktio samalla ylläpitää taiteeseen – ja siten koko yhteiskuntaan – sisäänrakennettuja väkivaltaisia ja toiseuttavia valtarakenteita. Teoksia tarkastellaan eheinä tarinoina irti koko kontekstistaan ja materiaalisista ympäristöistään, joihin annetusti sisältyy häiriöitä, epätasällisyyksiä ja katseelle kitkaa tuottavia sisältöjä. Siinä missä orjakauppiaiden patsaita kaadetaan ja taiteen kaanoneita uudelleenarvioidaan

esimerkiksi Black Lives Matter -liikkeen yhteydessä, tulee teosta tarkastellessa kysyä ja uudelleenkysyä, minkälaisiin arvoihin ja poliittisiin ja yhteiskunnallisiin sisältöihin teos ja teoksen tarkastelijan toimijuus paikantuvat. Taide, kuten elämäkin, on aina kaksijakoista, muttei perustuen joko–tai-ajatteluun vaan ja-sanan aktiiviseen käyttöön. Taide on sekä–että. Samanaikaisuuksina, muutoksina, liikkeinä ja vaihteluina hetkellisyys ja ikuisuus, kiinteän ja häilyvän, yksilöllisen ja yhteisöllisen seassa. Ei yksiä ilman toisia, eikä toisia ilman kolmansia; ei teosta ilman määrittäjiä, eikä määrittäjiä ilman erilaisia transsituationaalisia konteksteja.

Osallistavan taiteen aineellinen moninaisuus kutsuu ja tallentaa itseensä vieraanvaraisesti kaiken, niin kutsutut kuin kutsu-mattomatkin. Niitä voi ajatella esimerkkinä feministifyysikko Karen Baradin³⁶ toimijuusrealismista: ne ovat erilaisten ja yhteismitattomien asioiden, esineiden ja ihmisten muodostamaa sekoitunutta toimijuutta. Tämä yhteistoimijuus pohjaa horjuviin ja huujuviin suhteisiin, joissa kieli ja normatiiviset kategoriat eivät tarjoa varmuutta ja turvaa. Se itsessään on uutta, huokoista ja poeettista ilmausta. Erilaisuuden salliessaan teokset



asettavat alttiiksi tiedoille ja prosesseille, joiden sisällöistä ja suunnista ei ole varmuutta ja jotka hyväksyvät sotkuisuuden ja tilanesisidonnaisuuden positivistisen selkeyden laatimisen sijaan. Taideteoksen määritelmä ei ole sama ja pysyvä vaan määritelmät liikkuvat ja vaihtuvat eri tilanteissa ja erilaisissa suhteissa. Se mahdollistaa taiteen kehityskertomuksen sijaan ei-logista ja ei-lineaarista, sotkua ja epäyhteneväisyyttä; lumoutumisen ja magian sallimaa ruumiillisuutta, kielen ja sanojen ilmaisukyvyyn koko kapasiteetin käyttöönottamaa moninaisuutta. Se hyväksyy myös ei-tietämisen ja ei-tuntemisen: sen, että teokseen aina jää asioita, joita ei voi tietää eikä tuntea kokonaan.

Kun tunnustaa teosten ja toimijuuksien ambivalenssin, avautuu mahdollisuus nyt-hetkestä ja siihen sisältyvistä kiireellisistä asioista nousevaan uuteen tietoon, säröihin tai deleuzelaisittain ajateltuna paon viivoihin ohi vallitsevien selitys- ja tulkintaketjujen.³⁷ Silloin teoksen kanssaoleminen tarjoaa pääsyn myös yllättävään ja ennakkoimattomaan eettiseen suhteeseen. Särön mahdollisuus tarkoittaa jonkin särkymistä, rakoilua ja rikkoutumista tai irti päästämistä – oli kyse sitten uskomuksista, ajattelumal-

leista, pysyvyydestä tai paradigmaista. Särö luo ja rakentaa uusia topologioita ja moninkirjoittamisen tapoja.³⁸

Transsituationaalisuuden tunnistaminen ei muuta tapaa tarkastella taidetta. Se vain muuttaa ja osoittaa sen eettisen välttämättömyyden, että kaikki tulee arvioida aina uudestaan nykyhetkestä käsin. Vain silloin teokset tulevat liitetyiksi myös laajempiin eettisiin yhteyksiinsä ja taidehistorian tieto säilyy elinvoimaisena. Teosten materiaalisuus luo pohjan, jolla ne kiinnittyvät toiminnallisesti poliittisiin, taloudellisiin ja sosiaalisiin kysymyksiin. Tällöin (taiteen) historioitsijan tehtäväksi tulee tuoda takaisin tietoisuuteen yhteiskunnassa jo unohdetut mutta edelleen vallitsevat asiat – jotta voidaan mennä eteenpäin.

Tällaisia nykyisyyden luonnetta voimakkaasti määrittäviä mutta jo tapahtuneita asioita ovat esimerkiksi 1800-luvun lopun teollisen vallankumouksen synnyttämä ja nyt luonnollistunut ylikulutus ja luonnonvarojen tuhlaaminen, joka ilmastokatastrofista huolimatta kasvaa edelleen.³⁹ Teollistumisen ja siihen liittyvän kapitalistisen edistysuskon kuvat näkyvät muun muassa *Free Shopin* ilmaisen ostamisen utopiassa ja käänteise-

nä *soap wi-fi stilts* -näyttelyn taide- ja arkieksineistön keskinäisessä vaihdettavuudessa ilman uutuuden vaatimusta. Kolonialismin ja orjakaupan sietämättömän väkivaltaiset kuvat tulevat traagisesti esiin esimerkiksi *Indirect Benefit* -näyttelyn viimeistellyn tyylikkäässä ja funktionaalisissa toimistohuonekaluissa.

Lopuksi

Taide usein mielletään harvinaisten, singulaarien, yksittäisten ja autenttisten esineiden kokoelmaksi. Tällaista ilmiselvää erityisyyttä ei *Free Shopin* tai *soap wi-fi stilts* -näyttelyn esineillä ole. Ne ovat kiistatta jokapäiväisiä ja yleisiä. Monesti osallistamiseen painottuneiden teosten materiaalisuus onkin banaalia, satunnaista eikä millään tavalla huomionarvoista tai edes esteettistä: ne olivat *jo-siellä*. Ne edelsivät interventiota ja jäivät sinne intervention jälkeen. Siitäkin huolimatta tällaisilla mahdollisesti arkipäiväisillä esineillä on keskeinen rooli ihmisten yhteen tuomisessa ja kommunikaation luojina: ne toimivat ihmistenvälisen yhdessäolemisen aineellisina välittäjinä. Silti esineiden korostaminen ei merkitse paluuta taiteen formaaleihin esteetisiin tai historiallisiin sisältöihin vaan ennen



kaikkea esineiden ja asioiden huomioimiseen osallistavan taiteen aktiivisina toimijoina. Siten ymmärrän materiaalisuuden roolin eräänlaisena synnyttäjänä, muokkaajana ja itseään laajemman muodon antajana. Esineet kuljettavat, muokkaavat ja vaikuttavat.

Siksi ehdotan tässä tekstissä taiteen erityiseen rajaamiseen ja kategorioiden ylläpitämiseen pohjautuvan neuvottelun rinnalle moninaisuutta ja sallivuutta: ja-sanan käyttöä dualismien sijaan. Taiteen transsituationaalisuus – ja siten myös epävarmuus ja ambivalenssi – luo marginaalien dynamiikkaa, muutosta ja liikettä, joka tasa-arvoistaa ja moninaistaa myös taidehistorian tutkimusta. Epävarmuuden tunnustaminen tekee taiteesta kirjoittamisesta poliittisesti eettisesti vastuullisen harjoitteen, jolla etsiä kestävä suhdetta myös vieraisiin tai taiteeksi tunnistamattomiinkin aineellisiin elementteihin.

Aloitin tekstini siteeraamalla Douglas Huebleria ja hänen havaintoaan siitä, kuinka maailma on täyttymässä tavaroihin. *Free Shopin* dokumenttikuvat osoittavat juuri tämän tavaroiden määrättömyyden: niissä paljastuu kulutettavaksi tarkoitettujen tavaroiden houkutus ja runsaus. Myös Kenneth

Goldsmith (2011)⁴⁰ on viitannut Huebleriin luonnehtiessaan epäluovaa kirjoittamista (*uncreative writing*). Goldsmithiä soveltaen epäluova taide ei olisi luovuuden puutetta vaan ennen kaikkea kieltäytymistä tuottamasta maailmaan lisää sitä, mikä jo lähtökohtaisesti on ongelma ja haaste: esineitä, yleisyyttä, samuutta. Juuri goldsmithiläiseen epäluovuuteen myös Tatu Gustafssonin näyttelynsä lainaamat kulutushistorialliset esineet transsituationaalisesti tarttuvat.

Viitteet

1 "The world is full of objects, more or less interesting; I do not wish to add any more." Douglas Huebler, Statement, 1969, luettu 2.7.2020, http://www.ubu.com/papers/huebler_statements.html.

2 Niin sanotusta aineettomasta taiteesta käytetään kontekstista riippuen erilaisia termejä, kuten esimerkiksi *ephemeral*, *intangible*, *dematerialized*, *immaterial*, *objectless* ja *conceptual art*. Keskustelun aineettomasta taiteesta käynnistivät Lucy Lippard ja John Chandler 1968 julkaistulla artikkelillaan "The Dematerialization of Art", *Art International* 12, no. 2 (February 1968): 31–36.

3 Muun muassa Claire Bishop on määritellyt osallistavan taiteen kolmen tunnusomaisen piirteen mukaan: se 1) aktivoi katsojaa, 2) haastaa perinteisen tekijyyden tasa-arvoistamalla taideteoksen luomisprosessia sekä 3) muokkaa yhteisöjä. Claire Bishop, "The Social Turn: Collaboration and its Discontents", *Artforum* (February 2006).

4 *Free Shopin* kaksi ensimmäistä toteutuskertaa olivat vuonna 2003 Tokiossa ja Bremenissä, minkä jälkeen se on uusittu eri puolilla maailmaa erilaisten taidetapahtumien ja -festivaalien yhteydessä. Ks. esim. Riikka Haapalainen, Utopioiden arkipäivää: Osallistumisen ja muutoksen paikkoja nykytaiteessa 1980–2011 (Helsinki: Unigrafia, 2018), 125, 148; Superflex, *Free Shop: Anything the Customer Wants to Purchase is Free* (Copenhagen: Pork Salad Press, 2009).

5 Superflex, *Free Shop*, 2009.

6 Termi on omani, ks. lisää Haapalainen, "Utopioiden arkipäivää", 13, 29.

7 Moninlukeminen on kehittämäni käsite, jolla viittaan samanaikaisesti vaihtoehtoihin teoksen luentatapoihin.

8 Klassinen esimerkki taiteen kontemplatiivisesta vastaanotosta ks. Johann Joachim Winckelmann, *Jalosta yksinkertaisuudesta: Kirjoituksia antiikin taiteesta ja arkkitehtuurista*, suom. Vesa Oittinen



(Helsinki: VAPK-kustannus, 1992).

9 Bishop, "The Social Turn: Collaboration and its Discontents", 8.

10 Suzana Milevska, "Participatory Art: A Paradigm Shift from Objects to Subjects", *Springerin* 6, no. 2 (Feb. 2006), luettu 1.8.2020, <https://www.springerin.at/en/2006/2/partizipatorische-kunst/>

11 Myös Latour luonnehtii ihmisten ja asioiden välittämää sosiaalista vuorovaikutuksen maailmaa jo valmiina olevana: *already-there*, ks. Bruno Latour, "On Interobjectivity", *Mind, Culture, and Activity* 3, no. 4 (1996): 234, luettu 1.8.2020, <http://www.bruno-latour.fr/sites/default/files/63-INTEROBJECTS-GB.pdf>.

12 Ks. Roland Barthes, *Tekijän kuolema, tekstin syntymä*, suom. Lea Rojola & Pirjo Thorel (Tampere: Vastapaino, 1993); Olli Pyyhäinen, "Geometrista sosiologiaa", *Tiede ja Edistys* 2, nro 27 (2002): 161–162.

13 Irit Rogoff, "Looking Away – Participating Singularities, Ontological Communities" (IKKM Research project, 2011), 133, luettu 15.6.2020, <http://www.ikkm-weimar.de/en/fellows/former-fellows/irit-rogoff/>. Katso myös Latourin ajatus toimijuudesta aktiivisesti todellisuutta muokkaavana, koettelevana elementtinä. Latour, *Reassembling the Social: An Introduction to Actor-Network-Theory* (Oxford: Oxford University Press, 2007), 205.

14 Maria Lind, "The Collaborative Turn", in *Taking the Matter into the Common Hands: Contemporary Art and Collaborative Practices*, ed. Johanna Billing, Maria Lind & L. Nilsson (London: Black Dog, 2007), 17.

15 Nicolas Bourriaud, *Relational Aesthetics* (Dijon-Quetigny: Les presses du reel, 2002).

16 Bourriaud, *Relational Aesthetics*, 45.

17 Claire Bishop, "Antagonism and Relational Aesthetics", *October* 110 (Fall 2004): 64–65.

18 Claire Bishop, *Artificial Hells: Participatory Art and the Politics of Spectatorship* (London: Verso, 2012), passim.

19 Bishop, "The Social Turn", 10.

20 Latour, "On Interobjectivity", 1996, passim.

Ks. myös Turo-Kimmo Lehtosen luonnehdinta materiaalisuuden merkityksestä yhteisöjen ylläpitämisessä ja luomisessa. Turo-Kimmo Lehtonen, *Aineellinen yhteisö* (Tutkijaliitto: Helsinki, 2008).

21 Ylipäätään taiteen jaottelu puhtaasti aineettomaan ja aineelliseen on ongelmallinen. Esimerkiksi Graham Harmanin esittelemä ooo-teoria (object-oriented-ontology) väittää, että mikään ei lopulta ole aineetonta, vaan kaikella on aineellinen perusta. Graham Harman, *Object-Oriented Ontology: A New Theory of Everything* (London: Pelican Books, 2018), 43.

22 Michel Maffesoli, *Maailman mieli. Yhteisöllisen tyylin muodoista*, suom. Mika Määttänen (Helsinki: Gaudeamus, 1995), 140–144.

23 Ks. esimerkiksi Pablo Helguera, *Education for Socially Engaged Art: A Materials and Techniques Handbook* (New York: Jorge Pinto Books, 2011); Kaija Kaitavuori, *Art of Engagement: Audience Participation and Contemporary Art* (London: Courtauld Institute of Art, University of London, 2015).

24 Ks. Latour, "From Realpolitik to Dingpolitik, or How to Make Things Public", in *Making Things Public: Atmospheres of Democracy*, ed. Bruno Latour & Peter Weibel (Cambridge, MA: The MIT Press, 2005), 14–41.

25 Harman, *Object-Oriented Ontology*.

26 Jane Bennett, *Vibrant Matter: A Political Ecology of Things* (Durham, NC: Duke University Press, 2010).

27 soap wi-fi stilts 2.–25.8.2019, Titanik-galleria, lehdistötiedote, luettu 15.6.2020, <http://www.titanik.fi/soap-wi-fi-stilts/>.

28 Lehtonen, "Aineellinen yhteisö", 84.

29 John Berger, *The Ways of Seeing* (London: Penguin Books, 1971).

30 Cameron Rowland, *Indirect Benefit*, exhibition booklet (Fri Art, 2016), luettu 7.7.2020, https://www.fri-art.ch/sites/default/files/2016-09/Indirect%20Benefit%20Booklet_1.pdf.

31 Martha Buskirk, *The Contingent Object of Contemporary Art* (Cambridge, MA: The MIT Press, 2003), 217. Viive ja välittömyys luennassani eivät sisällä hierarkkista tai muutoin arvottavaa eroa.

32 Ibid.

33 Ibid., 218.

34 Tämä merkitsee Donna Harawayn paikallistuneen tiedon ajatuksen aktiivista soveltamista. Ks. Donna Haraway, "Situated Knowledges: The Science Question in Feminism and the Privilege of Partial Perspective", *Feminist Studies* 14, no. 3 (1988): 575–599.

35 Ks. esim. Clement Greenberg, "Amerikkalaistyyppisestä maalauksesta", suom. Leevi Lehto, teoksessa *Modernin ulottuvuuksia. Fragmentteja modernista ja postmodernista*, toim. Jaakko Lintinen (Helsinki: Kustannusosakeyhtiö Taide, 1989), 104–132.

36 Karen Barad, "Posthumanist Performativity: Toward an Understanding of How Matter Comes to Matter", *Journal of Women in Culture and Society* 28, no. 3 (2003): 801–831.

37 Karl Marx kuvasi säröllä tai raolla kapitalistiselle taloudelle vaihtoehtoista kommunikatiivista suhdetta arkeen (Bourriaud, *Relational Aesthetics*, 45, 16). Laajemmin särö merkitsee minkä tahansa uuden mahdollisuuden ilmaantumista vallitsevien uskomusten ja ideologioiden takaa.

38 Luomallani moninkirjoittamisen käsitteellä hahmotan teosluentaa, joka pitää sisällään erilaisten kirjoittamistapojen moninaisuuden ja tapojen välisen vaihdettavuuden. Se siten sallii vastuullisen moneuden synnyttämisen ja ylläpitämisen taiteessa ja senluentatavoissa. Huom. moninkirjoittaminen ei ole toisinkirjoittamista. Ajatus toisinkirjoittamisesta pitää yllä hierarkkista suhdetta suhteessa alkuperäiseen tai vallitsevaan kirjoittamisen tai luennan tapaan. Siten se implikoi vain vaihtoehtoisuutta ja myöntyy keskiön ja marginaalin väliseen binääriseen suhteeseen.

39 Vrt. Susan Sontag on rinnastanut kuluttamisen syövän ja tuberkuloosin kaltaisiin tauteihin (tautien



tapaa näivettää ihmistä kuvailtiin juuri kuluttamisena). Susan Sontag, *Sairaus vertauskuvana & Aids ja sen vertauskuvat*, suom. Osmo Saarinen (Hämeenlinna: Karisto, 1991).

40 Kenneth Goldsmith, *Uncreative Writing: Managing Language in the Digital Age* (New York: Columbia University Press, 2011).

FT Riikka Haapalainen on taidehistorioitsija ja kasvatustieteilijä, joka toimii vanhempana yliopistonlehtorina Aalto-yliopiston taiteen laitoksella. Haapalaisen tutkimus- ja opetusaloina ovat muun muassa avantgarden ja nykyaiteen teoriat, taiteen osallistavat ja sosiaaliset prosessit sekä näyttelypedagogiikka ja kriittinen museotutkimus.



Memento Mori: The Last Trace of Life in Toni R. Toivonen's *Portrait of a Hare (No. 14)*

Ina Jessen

Decay and rot are established motifs in art history. They address transience and disgust, as well as contemplation, devotion, and humility through the tradition of *memento mori*. In contrast to pure motific depictions of decay, Finnish artist Toni R. Toivonen (*1987) arranges deceased animals and creates works in which organic components such as fur, muscle, flesh, and blood decompose until dissolution. As Antti Nylén stated in 2017, “[...] Toni R. Toivonen makes art out of dead animals.”¹

Exitus letalis is a state where all life-sustaining features are extinguished and life is understood as finished. Organic decomposition, ‘the last trace of life,’ refers to death as the ultimate manifestation of immateriality and impalpability. This is apparent in Toivo-

nen's object *Portrait of a Hare (No. 14)*. The arcane moment between life and death becomes clear in the physical transformation of an animal's cadaver. Decay through time is not the only change affecting the body; it is additionally broken down by bugs and bacteria. The last traces result in a hazy portrait of the protagonist: the field hare. Toivonen's contribution reflects the motif of a hare through art history and iconography, considering the representation of dead animals in art.

Contrasting his method, Toni R. Toivonen was educated with a focus on painting at the Academy of Fine Arts in Helsinki. In 2019, he completed the object *Portrait of a Hare (No. 14)* as a part of a series.² Since 2014, he has worked with fragile brass plates in combination with organic materials. Because Toivonen primarily uses deceased animals, brass, and copper plates, the organic pro-

cesses serve as protagonists and negotiate the quality of life and death.³ Essential for Toivonen's artistic process, as well as an underlying statement, is the fact that no animals were harmed in the creation of his artworks. Initially, he would only pick up animals from the streets that were run over by cars or those his dog found in the forest. Toivonen would likewise use dead pets brought to him by their owners. In this regard, neither *Portrait of a Hare (No. 14)* nor any other of his works carries the underlying violent act of killing for the purpose of art creation. This approach expresses respect for living creatures and reflects Toivonen's term ‘realism of the material.’⁴

As the central object of this analysis, *Portrait of a Hare (No. 14)* brings to light facets of material transformation, as well as the interlinkage of art historical references, different epochs, and motific traditions. Procedural



materials and quotations with centuries-old connotations are valid as conceptual components in Toivonen's artistic work. With the use of the hare motif on a glossy golden base, iconographic parallels to Christian and pagan pictorial elements are obvious. Concerning reception, motific traditions of *memento mori* and *vanitas* in the history of still-life painting are as essential as the iconography of gold-ground⁵ panel painting, a tradition present in European art from the Middle Ages until today. By contrast, the integration of organic transforming and dissolving materials implies a radical turning point from role models of *vanitas*, where motifs remain as mere painterly depictions.

Toivonen quotes motific traditions on the one hand and counteracts them with his selection of artistic materials on the other. In this context, the motif of a hare and the reality of a cadaver are physically linked with the brass surface, which in turn serves as a "picture carrier" and an iconographic element. The interlocking of art historical perspectives and ephemeral materials, as well as the process of decay, are of central interest in Toivonen's work, a further development of Art of Decay,⁶ an art technique with its start

in the 1950s. Allusions to Joseph Beuys' performances, Dieter Roth's multiples, Sonja Alhäuser's reference to rabbits in motif and material, but also James Elaine's *Animal Books* (beginning in the 1980s) serve as fruitful comparisons to Toivonen's concept of transformation.

Artworks like *Portrait of a Hare (No. 14)* show the dualities of life and death, abstraction and figuration, materiality and immateriality. Taking this ambiguity as a basis, this essay further questions the extent to which Toivonen's material radicalism actually breaks with art historical norms. The derived thesis claims Toivonen's approach is a further development of *memento mori* as well as offers criticism of the *vanitas* still life in connection with the material turn in the 20th century.

The Last Trace of a Hare's Life and "Realism of the Material"

The title *Portrait of a Hare (No. 14)* already refers to what the object shows—a portrait of a field hare. The rabbit seems to be in motion, dancing and waving its fur (Fig. 1). With shimmering golden nuances, it dynamically swings and turns around its own axis.



Figure 1. Toni R. Toivonen, *Portrait of a Hare (No. 14)*, 2019. Brass, original substances of a dead animal (no animals were harmed or killed for the production of the works), 38,5 x 32 cm. Private Collection, Hamburg.



This ephemeral presentation embodies both the organic material and motific impression of a real animal. A shadow or flit of a hare's physique, upright and in half profile, appears on the gold-ground. The structure of its fur, its small, light golden snout, and the dark right eye are clear to see. Its right ear is obvious as it points diagonally downwards. Its left paw seems to float to the left side of the body. The shimmering fur structure resembles the animal's soft coat and appears fluffy, due to shades ranging from bright gold, metallic and reflective, turquoise, and brown to almost black. It seems like the body and fur are equally in motion, surrounding the field hare as the colors flow into each other. Even if the outline of the animal clearly stands out from its surroundings, the motif persists in its abstract shape. The background is drawn by a network of organic surfaces. Fine lines run through brass, characterized by spotted, dotted areas. These formal aesthetic patterns animate the slide—a highly sensitive brass plate—in which the central figure is embedded.

One thing I am concerned with is the realism of the material. For example, the brass work you see here in the studio is not an image of [an animal], it is the [animal]. [It] leaves its own

liquids, salts, grease, and blood which leave stains and conserve the [animal's] presence. For me that is important. [...] Another aspect is the duality of life that I believe in. You need to have shadows in order to understand the light. You need this balance. You need to see death to understand life in a way. I think the realism of the material and these questions of existence are connected.⁷

The duality of artistic themes is the starting point of this analysis. It aims at an art historical and theoretical examination derived from the motif and material iconography of *Portrait of a Hare (No. 14)*. Despite its apparent two-dimensionality, the portrait is neither a painting nor a drawing or print and so not a mere depiction of a hare. Rather, it is a delicate relief whose structure is based on actual organic decomposition. The underlying concept of materiality is divided into two categories with different characteristics: the hare and the brass plate. Decaying elements (fur, meat, bones, and organic fluids) and their organic properties are defined through their ephemeral materiality. The small body transforms, liquefies, and loses its defined shape, while the metal is etched with putrefactive fluids. The second component, the brass plate, is associated with firmness and coolness, into which the cadaver etches itself. Thus, a

physical amalgam of the hare and the metal plate is formed. Through decomposition liquids, the animal's death physically and symbolically inscribes itself into the shiny golden brass plate. As such, the metal describes the second form of materiality, documenting the nature of death as something that cannot be shown—the last trace of an animal's life.

The modular and formal arrangements are determined up to a point where the passage of time and coincidence overtake artwork creation. Toivonen places the deceased body on the metal plate. The rotting secretions, as well as scavengers, then inscribe themselves into it. These finally appear as an animal imprint, surrounded by fine lines and structures in the background. This transformation takes place in nature, since Toivonen arranges the field hare in a box with the brass plate, under a cover, set up in his garden.⁸

During decomposition, usually within a few days, bodies secrete liquids, come into contact with the metal and further etch themselves into it. Depending on the season, temperature, and scavengers, however, works shape themselves in time. Toivonen observes the progress and allows the creatures to rot longer or shorter, depend-



ing on the desired color intensity on the plate.⁹

I compose the work. It leaves a stain immediately. Over time, I have acquired a good understanding of how the decaying process of a specific animal will affect the outcome, of how salt, grease, and other fluids will make a chemical reaction with the brass plate. There are other factors too, including temperature and humidity. I constantly have to monitor it. I check on the animals several times during their decomposition and decide when I will end it.¹⁰

After placing the dead animal in a box, Toivonen retreats and allows the natural processes to unfold. Time and coincidence sustain a decisive relevance, as they determine the object's transformation, as well as its appearance. The invitation of external influences such as insects or scavengers is in expectation of coincidences, which serve as collaborators in artwork creation. Swiss artist Dieter Roth (1930–1998) already considered chocolate beetles as “collaborators,” and such unpredictable forces are of comparable relevance in Toivonen's objects. During conservation, insects, usually understood as parasites, are self-evident actors in both Roth's and Toivonen's art of decay.

Although external influences, temporality and coincidence are important in relation to

decay and, thus, the pictorial process; the latter initiates and directs the process until the end of object creation. Organic inscription of the dead animal into the golden carrier results in a positive on a brass plate, which further develops into a negative imprint and relief. Consequently, the persisting organic traces depict not only the hare in motif but also the process of creation in its several states.¹¹

Following Hanna Baro's considerations on the aging of art and references to Aristotle's concept of *hylê*, thus the matter itself, Toivonen's work can be understood through a liminal perspective.¹² The threshold describes less the aging of a finalized artwork than that of its components—the hare and the brass plate. From the hare's death to its fixing on a metal plate, aging is understood as transitory and temporal, as time-based decomposition results in changes in physical states. The hare decays and slices into the golden brass plate. The process is stopped after the sensitive plate is cleaned and fixed with coating, thus preventing any further decomposition. Conservation achieved with the final layer of varnish leads to the continuation of the hare's existence. At the same time, it cap-

tures the liminal moment of death, of bodily dissolution and the ephemerality of passing away.¹³

The interaction of materials (brass, rabbit), temporality (rot, decay), coincidence, and chemical processes brings the specific aesthetic and beauty of *Portrait of a Hare (No. 14)*. The interplay of rot and glaze results in shimmer, its underlying morbidity becoming clear only after taking the processes involved in the work's creation into account. The development from material to immaterial—stopped and fixed in a certain state—implies the symbolical duality of life and death.

Vanitas in Motif and Material?

In the history of art, a hare functions as a Christian symbol, depicted in representations of vices as a symbol of light, in Marian symbolism, as well as an attribute and allegory in a far-reaching motif tradition.¹⁴ In the Old Testament (Leviticus 3 and 5), the hare is, due to the high fertility of the small game and the lust associated with it, considered unclean. By contrast, attributes such as vigilance and attention, as well as symbolization of the fearful human soul, are positively connoted.¹⁵ The motif's popularity is seen in



famous examples such as Albrecht Dürer's *Field Hare* (1502) and many others.¹⁶ In reference to Giovanni Bellini's (ca. 1430–1516) painting *Resurrection of Christ* (1475/79), the brown and white rabbit is a symbol of resurrection and transformation (Fig. 2).¹⁷ On its left, the painting shows a dark hare inclined to the ground, while a light-colored one runs up a hill. The counterbalance of the pair with the burial and resurrection of Christ symbolizes transcendence. *Portrait of a Hare* (No. 14) presents a play of colors, oscillating between a variety of light and dark tones. As an implication of both the light and the dark hare, an attribution to the Christian reading and the resurrection symbolism is conceivable. The usage of such an established motif and the interplay with traditional values of gold-ground suggest the artist's reflection on such iconographically charged arrangements. Yet, concrete statements on explicit quotations and references to artistic models of early Christian, medieval, or later depictions in Toivonen's repertoire of motifs remain open.¹⁸ What role do they play in terms of motifs and materials? How can death function as a carrier of meaning up to the pres-



Figure 2. Giovanni Bellini, *Resurrection of Christ*, 1475–79. Oil on panel, transferred to canvas, 148 x 128 cm. Gemäldegalerie, Berlin.



ent? Perhaps a brief comparative analysis will shed light on the subject.

Internationally, Dutch, French, Spanish, and Italian painters¹⁹ charged the *vanitas* still life with a variety of meaningful attributes, further enriching its contemplative and ambiguous qualities, such as the state between the bounds of life and the infinity of death. Besides dead animals as symbols of hunting, various types of clocks, terrestrial and celestial globes, book illustrations, scores or instruments, crowns and scepters, smoking utensils, fruits, flowers, and other motifs epitomized the *vanitas* and *memento mori*. They symbolized the finiteness and the transitory qualities of profane matters such as wealth and power, travel and geography, the natural sciences, and theology.²⁰ Although these motifs were carried through centuries, a shift in artistic intentions and iconographic attributions is seen in their contemporary examples. As a symbol of human mortality, the transience of earthly existence, and the nothingness of all profane being, a skull has been prominently depicted in the European tradition of *vanitas* since the 15th century. To take a contemporary example, Berlin-based artist Marc Brandenburg (*1965) focuses on

this tradition, connecting to its socio-political reading. His untitled drawing (2006) shows the figure of death “as a camp table dancer in a Kreuzberg backyard,”²¹ in an ambiguous pose, leaning out of an open window (Fig. 3). Brandenburg presents a figure in reference to examples found in art history, counteracted by the androgynous appearance in “bikini, pumps and gold chain.”²² As an offset to traditional figures of death, Brandenburg’s icon defies heteronormative civil ideals, concurrently addressing questions of identity and social diversity. It is a reference to Berlin in the 1990s—the exuberance and excess of a city on the move in the face of an emerging HIV epidemic and the resulting death.²³

The Dutch still life *Dead Hare and Birds*, which Jan Weenix (1642–1719) created in 1681, clearly emphasizes the motif of a hare as small game (Fig. 4). On the one hand, it is connoted as a trophy, prey, and territorial marker.²⁴ On the other, in the juxtaposition of aesthetic representation, the rabbit marks a tribute to life in the visualization of death. It symbolizes the finiteness of all existence and the passing of time. Using painterly means, the field hare is shown in the center, next to dead birds, its fur changing from light, almost



Figure 3. Marc Brandenburg, untitled, 2006. Pencil on paper, 74,2 x 39 cm. © Marc Brandenburg.





Figure 4. Jan Weenix, *Stilleben mit totem Hasen*, 1681. Oil on canvas, 123 x 110,5 cm. Städel Museum, Frankfurt am Main. Source: Jochen Sander ed., *Die Magie der Dinge. Stillebenmalerei 1500-1800* (Ostfildern: Hatje Cantz, 2009), 233.

white tones to golden brown. The animal is attached by the right hind leg to a pole. The head and torso lie on the ground, framed by the shaft of the richly decorated shotgun and hunting horn, which in turn refer to hunting and the prosperity of social hunting circles. The left hind leg falls lifelessly to the side and opens the view to the soft fur and the vulnerable, lifeless body. In addition, one sees a latently threatening landscape with a dark red sky, which again underlines the passage of time. The idealized representation of hunting is obviously envisaged, based on the ideas of *vanitas*, serving as a symbol of prestige to its prospective audience.²⁵ Numerous copies of the motif further show its high demand on the art market.²⁶ Captured game was one of the popular subjects of *vanitas* still lifes. Although the appearance of such paintings moved away from the merely allegorical and emblematic, and the painterly quality became more important than its formal structure, the communicated message remained the same. Requests for images of contemplation, humility, and the visualization of death remained.²⁷

Symbolizing a *moment of devotion*, a dead hare is also the protagonist in Toivonen's

portrayal. The carcass in his object entirely differs from Weenix's depiction. While in traditional *vanitas* elements such as hares, skulls, and others are depicted with pictorial means, Toivonen focuses on the actual moment of death and the liminality of metaphysical and physical transitions. While still-life painters used dead animals as models for their paintings, Toivonen confronts his audience with carcasses, radically and literally.

Equally to Toivonen's "truth to material,"²⁸ the US artist James Elaine's (*1950) animal works are subject to a comparable understanding of materials in art and the duality of life and death. Elaine picks up dead animals run over by drivers from roadsides, with an aim to commemorate them in his "Animal Books." There, Elaine first displayed mice, birds, and reptiles, which he picked up in Denton, Texas. *The Andes of Equador*, for instance, shows a dead mouse placed on the color board of an art book. Elaine positioned the mouse upside down in the Andes landscape. Disregarding image quality, Elaine had purchased the art catalogue and used it as a basis for his work. The bodily fluids leaking and rotting while pressed formed an aureole around the small mouse. In tones of



brown, yellow, and green, the aureole surrounds the shaggy animal and ornamentally blends with the landscape. Elaine's "Animal Books" are comparative to Toivonen's work through the tribute paid to the run-over and carelessly forgotten animals. Toivonen allows the secretions to inscribe themselves in metal plains; Elaine composes, arranges, and presses the animal carcasses in books. As Meta Marina Beek suggests, "for [Elaine] pressing of an animal as a special moment or poetic gesture has the same significance as the pressing of plant. As a place of preservation, he chose art books, for example a book with reproductions by Botticelli."²⁹ Preservation and documentation play a particular role here. In his choice of material, the artist decides to give a presence to living beings that have been killed and forgotten as a gesture of appreciation and inclusion. "[Elaine's] approach was rather to create art that is beautiful and does not try to exclude anyone."³⁰ A morbid aesthetic goes hand in hand with the found, dead living being: "They all have previous lives, which give them more depth. To me the most beautiful body in the world is the one that has scars."³¹ The link between Elaine and Toivonen is apparent through this

quote. It is not only the dead animals but the underlying intent of remembrance that connects both artistic positions.

Toivonen reveals physical traces of time and the hare's past life. This is different from hunts shown in still-life painting, as the artist does not cause the animals' death to incorporate them into his works. In taking the lifeless bodies into account, Toivonen pays tribute to the already deceased animals, their life and death an emblem of the existential cycle of birth, growth, and passing away. For his work to be correctly interpreted, the usage of symbols related to hunting and prestige is unnecessary. Instead, *Portrait of a Hare (No. 14)* deals with the duality of life, ambivalence between abstraction and figuration, materiality and immateriality, expressed through the dead animal and the brass plate. The deceased animal as a primary material implies a radical difference from *vanitas* motifs, and, instead of serving as a representation, it physically transforms through decomposition. Nevertheless, Toivonen uses the tradition of *vanitas* in its motific shape and comparable semantic attribution, while the allusion to the interface of life and death points to specific references in art his-

tory. The radicalism of his materials is related to 20th century practice and contradicts a pre-modern art canon. The material decays, smells, and evokes disgust in the viewer by itself. Thus, the radicalism refers to the inclusion of dead animals and their decomposition, instead of a motific representation, such as in traditional fine arts. In order to understand life, we need to see and experience death.³² This becomes clear in Toni R. Toivonen's *Portrait of a Hare (No. 14)*. For him, the connection of two components—animal and metal—is further extended by an additional element. He describes the third component as the occurrence between the dead body and the surface. "In my art metal is a place of action, or a mirror/a seeming opposite of the flesh, a pedestal for 'the brutality of the fact.'"³³

Gold-ground as a Stage for Representation and Its Controversy

Toni R. Toivonen uses brass to inscribe the last traces of his subjects' organic existence. The association and connotation of gold seem important to the artist. Its shine is revealed at the moment of exposure to light and ranges between gold and shades



of black and brown, while organic decay inscribes turquoise and green. Patina of the oxidized metal determines the etched color structures. This is verdigris, formed in the process of decomposition and oxidation and caused by contact with animal secretions. At the same time, the color values indicate the material as other than gold, as gold oxidizes differently. The gilded shine, however, is as essential to Toivonen's objects as the iridescent colors. Therefore, the integration of actual material (e.g., a gold leaf) is not an alternative. Thus, it becomes clear that the artist is not interested in material value but rather in playing with color, material hierarchies, and iconographies of material power.³⁴ The background in *Portrait of a Hare (No. 14)* is elemental in relation to art history, as it provides the motif with an auratic effect. Bruno Reudenbach explains material hierarchies and the attribution of gold as a precious resource in the Middle Ages, based on the *Etymologiae* of Isidore of Seville (after 600).

Shiny materials shine and glow – the duller and darker, the more worthless. [...] From a theological perspective, this means: shining materials reflect the splendor of God; gold can thus become the *color coelestis*.³⁵

The use of gold in artistic and cultural goods dates to around 2000 BC. It was seen in Chinese, Persian, and Greco-Roman art before gaining popularity in Central Europe.³⁶ The fascination with gold and its brilliance goes back to antiquity, when its glow was equated with the rays of the sun.³⁷ The material received transcendental significance in Christianity, for example in the reflection of 'divine' light in sacred spaces,³⁸ from the medieval gold-ground to the rediscovery of the material in prints and paintings³⁹ and its increasing popularity in the mid-19th century. Its artistic use extends from the 20th to the 21st century so that gold with its materiality and iconographic qualities plays an ongoing role in art.⁴⁰ Paintings such as *Wrapped Peacock* (2020) by the Hamburg-based artist Robert Hoffmann (*1982) refer to the style by suggesting gold-ground in combination with large-format, handwritten or painted letters and their allusion to Christian iconography (Fig. 5). Hence, these elements form cultural and historical references. In his current series, the artist uses gold-colored rescue blankets, which he incorporates into his "paintings" as one of many overlapping layers. By sanding down the superimposed color,



Figure 5. Robert Hoffmann, *Wrapped Peacock*, 2020. Acrylic, rescue blanket and varnish on wooden board, 120 x 110 cm. © Robert Hoffmann.



Hoffmann destroys previously applied materials and brings to light layers of varying golden intensity, differing in their luminosity. Golden shine is of primary concern, as it symbolically charges the image, such as with a reflection of divine light. The shimmering shades of gold concurrently provide the work with spatial depth. The grinding process, the uncovering of gold and its destruction, is an intended component in the object's creation, further proved by the artist's active intervention.

Sanding leads to deconstruction in Toivonen's work.⁴¹ However, his artistic process is not an active act of deconstruction or comparable to the artistic positions such as those of Max Ernst (1891–1976) or Niki de Saint Phalle (1930–2002) or to Lucio Fontana's (1899–1968) slashed canvases.⁴² Arito Rüdiger Sakai mentions Ernst's grinding as the earliest evidence of destruction in painting. In these, Ernst superimposed layers of oil color, only to scrape them off. The structures were created by cutting away the color, thus destroying the painting's layer.⁴³ Lucio Fontana's works since the late 1940s, on the other hand, have been characterized by the piercing and cutting of canvas as a destructive act.⁴⁴ Niki de Saint Phalle's shooting pictures could be

described as reliefs on which bags of color filled under layers of plaster are fixed. After constructing them, the artist would shoot them with a gun. So she damaged the respective picture, at the same time subverting the act of violence, as the explosion of color would complete the object.⁴⁵ *Portrait of a Hare (No. 14)* does not imply a comparable act of destruction or violence. The method of using a dead hare as material, whose putrefactive secretions are inscribed in the metal plate, is characterized more by the artist's detachment and the overtaking of the creative process by time-related factors.

As artistic references, both hares and gold-ground appear as materials in 20th and 21st century art. After witnessing them in the works already at the turn of the 20th century, mid-century and late 20th century positions specifically influence Toivonen's iconography and artistic process, with relevant examples being works by Joseph Beuys (1921–1986) and Dieter Roth. The interface between the two components (hare and gold) is impressively demonstrated by Joseph Beuys' performances *Friedenshase (Hare of Peace, 1982)* and *Wie man dem toten Hasen die Bilder erklärt (How to Explain Pictures to a*

Dead Hare, 1965). *Friedenshase* took place at Documenta 7 in Kassel in June of 1982 (Fig. 6). In the course of the action, Beuys publicly melted down a replica of the Tsar's crown of Ivan the Terrible. The hare and sun sphere cast from the crown are kept in a welded safe made of plexiglas, together with its broken off gems. Beuys understood the hare as a symbol of peace, which he used in place of the ruler, and the melting of the Tsar's crown as an act of purification. With reference to Beuys' *Friedenshase* and the idea of incarnation, Claudia Postel explains that this "[...] creates a connection between the heart as a life-giving organ and gold as the influence of the sun, [and] with the second object cast from the gold, on the earth."⁴⁶

In November 1965, Beuys staged the performance *Wie man dem toten Hasen die Bilder erklärt* in the rooms of the Düsseldorf gallery Schmela (Fig. 7). The gallery was closed for visitors during the three-hour performance. The action, however, could be followed through the shop windows. Beuys prepared his head with the help of honey, gold leaves, and dust in order to symbolically express his thinking.⁴⁷ He would hold a dead hare in his arms, through which he suggested





Figure 6. Joseph Beuys, *Friedenshase*, 1982. Gold, precious stones, pearls, slag, steel safe with bulletproof glass, 33,5 x 33,5 x 10,5 cm. Staatsgalerie Stuttgart. © VG Bild-Kunst, Bonn 2020.

Figure 7. Joseph Beuys, *Wie man dem toten Hasen die Bilder erklärt*, 1965. Performance with a dead hare, gold and honey, Gallery Schmela, Düsseldorf. Source: Uwe M. Schneede, *Joseph Beuys, die Aktionen. Kommentiertes Werkverzeichnis mit fotografischen Dokumentationen* (Bonn & Ostfildern-Ruit: Hatje Cantz, 1994), 110.



the way the art shown should be conveyed. The connotation of gold in this performance goes hand in hand with the sun, light, and, equivalently, spiritual exaltation and thinking. In Beuys' understanding, the iconography of a hare stands for incarnation in the sense of burying in the earth what is not possible for man.⁴⁸ Incarnation and the circulation of life, as attributions and embodiments, further affected the work *Karnickelköttelkarnickel* by Dieter Roth (Fig. 8). The artist developed this small-format sculpture in 1970 as a multiple in an edition of 210 copies and produced it in 1972 as an edition for Daniel Spoerri's Düsseldorf *Eat Art Gallery*.⁴⁹ The hare is made up of rabbit droppings and straw and, in such materiality, implies the intake of food, metabolism, and excretion at the same time. Its outer form, as do its insides, marks the eternal cycle of physical existence, from food intake to defecation, from birth to death.⁵⁰ By giving the object an appearance of a chocolate rabbit, Roth plays with the idea of edibility, thus giving the object a humorous reading, characteristic of his oeuvre. In turn, Dieter Roth's rabbit droppings inspired Sonja Alhäuser (*1969) and her work *Kaninchentisch (Rabbit Table, 2010)*, a piece based on drawings of



Figure 8. Dieter Roth, *Karnickelköttelkarnickel*, 1970. Rabbit straw, rabbit droppings, 21 x 10 x 19 cm. © Dieter Roth Foundation, Hamburg, Courtesy Hauser & Wirth.

motion sequences and anatomical views of rabbits (Fig. 9). Alhäuser supplemented these with rabbit droppings, which she formed from chocolate, placed on the drawing and offered to the audience as snacks.⁵¹

Both the rabbit and gold seem to be elementary in 20th century art. Toivonen unifies

both, and, through the process of decays, approaches them reflectively. The suggested value of the gold-ground contrasts the material value of gold. The golden color depicts the lost life and the intimate act of dying. In addition, Toivonen understands aesthetics as a central aspect of his conceptual art.⁵² The imitation of gold, together with coloration through rotting, significantly contributes to understanding *Portrait of a Hare (No. 14)*. Here, the attribution and traditional reception of gold and its material properties, as well as the material hierarchy discussed by Reudenbach, are important factors. On the one hand, it is a question of the duality of heaviness and lightness. The field hare dances and radiates lightness caused by its fluffy fur and iridescent golden nuances. This contrasts not only with the weight of the material but also the theme's heaviness; since all colors consequently trace death, the viewer is confronted with the strain of fading life.

In the End...

In coining the term "realism of the material," the significance of the material turn is revealed. This is clear when observing Toni R. Toivonen's abandonment of the hare's pure





Figure 9. Sonja Alhäuser, *Kaninchentisch*, 2010, Detail. Watercolour, pencil on paper, chocolate droppings. Temporary installation on a table by Heinz Stoffregen Ø 74 cm.

representation in order to reflect on finiteness, only using the animal's body as material. Nevertheless, the reference in Toivonen's works to a variety of art historical traditions is immanent. As was outlined, these range from the tradition of gold-ground in antiquity and the significance of the hare in *vanitas* to its subversion in the 20th century through radical upheavals involving organic materials and living beings. The latter is effectively demonstrated through examples such as those by Joseph Beuys, James Elaine, and others.

Toivonen's *Portrait of a Hare (No. 14)* shows it as the protagonist, acknowledging its existence as an essential part of the work. Consequently, the artist breaks with the semantic connotation of the hare as a prestigious symbol, such as in Dutch still-life painting. Toivonen primarily deals with the finiteness of life and therefore refers to *memento mori*. *Vanitas*, in an art historical sense, plays a role in contextualizing the hare motif, while in analysis, apart from its palpable elements, it takes a secondary place. Comparable is Dieter Roth's *Karnickelköttelkarnickel*, dedicated to the cycle of birth and passing away, radically expressed through the for-



mation of a hare with rabbit feces. In this respect, Toivonen simultaneously refers to art history and material developments of the 20th century. The inclusion of the dead hare (as exemplified by Beuys) and animal carcasses (comparable to Elaine's approach) are clearly definable precursors of the Finnish artist. Accordingly, *Portrait of a Hare (No. 14)* counteracts pure representation as a traditional motif by using a corpse to honor life. In this way, Toivonen's "realism of the material" signifies a material radicalism, as death is not used only to represent an animal's carcass but is also incorporated and fixed in the physical form of an artwork.

The starting inquiry, the question of the extent to which Toivonen's material radicalism actually breaks with art historical norms, the core thesis of his approach further developing *memento mori* and a material criticism of *vanitas*, in connection with the material turn in the 20th century, is therefore affirmed and granted.

Notes

1 Antti Nylén, *Johdatus filmiaikaan. Kirjoituksia valokuvaamisesta* (Helsinki: Siltala, 2017), 186–7.

2 The artist dedicated himself to the hare in a series of portraits, which are numerous originals due to the processing of material. Therefore, the hare motif is by no means the result of an arbitrary decision. In the Vienna exhibition *Madness Invited* at Collectors Agenda (Sept. 13 to Oct. 12, 2019), for example, several field hares were exhibited, including *Portrait of a Hare (No. 14)* and *Portrait of a Hare (No. 15)* (Fig. 10). The hare is not only a coincidental find. As such, the artistic practice and understanding of Toni R. Toivonen's term "truth to materials" is particular. Concerning "truth to materials," cf. Toni R. Toivonen, e-mail to the author, June 15, 2020.

3 Toni R. Toivonen, e-mail to the author, June 15, 2020.

4 Cf. *ibid.*

5 Gold-ground is a traditional process that involves applying gold leaf to a wooden panel and using a burnisher to create a resplendent shine. The technique has been common in Western and Byzantine book and panel painting since the 4th century AD.

6 Art of Decay refers to all materials used in visual arts and characterized by negative organic processes. Flesh, blood, fat, or food and their corresponding liquefaction, fusion, and drying but also dissolution, instability, volatility, fermentation, etc. play essential roles as materials in art.

7 Toni R. Toivonen, in an interview with Toni R. Toivonen and Florian Langhammer, Hämeenkoski, Finland 2018, <https://www.collectorsagenda.com/en/in-the-studio/toni-r-toivonen> (accessed May 25, 2020).

8 Toni R. Toivonen's studio is envired by several boxes in the garden containing decomposing animals.

9 Cf. *ibid.*

10 Toni R. Toivonen, *ibid.*

11 Toivonen handles hares and mice as well as birds, a horse, and other living creatures or organic elements. He also has used his own pets, as long as they died a natural death. It is especially important to Toivonen that no animal is ever killed for his work. Furthermore, Toivonen also has used other organic elements. In the artwork *Sunflowers 2* (2018) he arranged original substances of a human placenta in a composition inspired by van Gogh's sunflower motif. Cf. Toni R. Toivonen, *Sunflowers 2*, 2018, brass, original substances of a human placenta, 126 cm × 100 cm. Concerning *Sunflowers 2*, cf. Nylén, *Johdatus filmiaikaan*, 186–7; <https://www.collectorsagenda.com/de/in-the-studio/toni-r-toivonen> (accessed May 25, 2020).

12 Cf. Hanna Baro, "Spuren der Zeit: Alterungsprozesse und ihre Körpermetaphorik in der Kunst," in *Prozesse des Alterns. Konzepte – Narrative – Praktiken*, ed. Max Bolze et al. (Bielefeld: transcript, 2015), 109–31.

13 Moreover, these processes of material change are not conducive to the core idea of the object discussed here but will become relevant in the course of conservation issues in collection and market contexts. "[Toivonen's] work has been exhibited in Finland, London, and New York, and his work can be found in public collections such as the MOCAM Museum of Contemporary Art in Krakow, the Kiasma Museum of Contemporary Art, the Saastamoinen Foundation, the Sara Hildén Museum of Art, the Heino Art Foundation Collection and Vantaa Art Museum Artsi, and he has won The Art of Basware 2014 global competition, held for artists under 30 years old." <https://www.collectorsagenda.com/en/in-the-studio/toni-r-toivonen> (accessed May 25, 2020).

14 Wolfgang Kemp, "Hase," in *Lexikon der christlichen Ikonographie* (LCI) vol. 2 (Freiburg i. Breisgau: Herder, 1994), 222–25.

15 Götz Ruempler, *Tiere in der plastischen Kunst des Mittelalters* (Münster: agenda, 2017), 37–39.

16 Albrecht Dürer, *Field Hare*, 1502, watercolor and



opaque colors, brush, raised with opaque white, 25,1 × 22,6 cm, Albertina, Vienna.

17 Cf. Ambrose, Hex. V 33 (PL 14, 252), quoted after Kemp, "Hase," 222.

18 Cf. *ibid.*

19 Cf. *ibid.*, 153.

20 Cf. Fred. G. Meyer, "Vanitas- und Bankettstillleben," in *Die Magie der Dinge. Stillebenmalerei 1500–1800*, ed. Jochen Sander (Ostfildern: Hatje Cantz, 2009), 149–155, here 150.

21 Oliver Koerner von Gustorf, "30 Jahre deutsche Einheit. Pop Life," *Monopol*, December 28, 2020, <https://www.monopol-magazin.de/pop-life> (accessed December 29, 2020).

22 *Ibid.*

23 Cf. *ibid.*

24 Cf. Ursula Härting, "Jagdstillleben. Beginn und Blüte," in *Die Magie der Dinge. Stillebenmalerei 1500–1800*, ed. Jochen Sander (Ostfildern: Hatje Cantz, 2009), 215–223, here 217.

25 Cf. *ibid.*

26 *Ibid.*, 219.

27 Cf. Meyer, "Vanitas- und Bankettstillleben," 150.

28 Cf. Toni R. Toivonen, e-mail to the author, June 15, 2020.

29 Meta Marina Beeck, "Objects from the Dying Salon," in *Anohni – My Truth. James Elaine. Peter Hujar. Kazuo Ohno*, ed. Friedrich Meschede (Cologne: Walther König, 2016), 423–437, here 431.

30 *Ibid.*, 426.

31 Quote from personal communications or e-mails from James Elaine with Meta Marina Beeck, author of: *ibid.*, 431.

32 Cf. Toni R. Toivonen in an interview with Toni R. Toivonen and Florian Langhammer, Hämeenkoski, Finland 2018, <https://www.collectorsagenda.com/en/in-the-studio/toni-r-toivonen> (accessed May 25, 2020).

33 Toni R. Toivonen, e-mail to the author, June 15, 2020.

34 Cf. *ibid.*

35 Rudolf Suntrup, "'Color coelestis.' Himmel,

Ewigkeit, und ewiges Leben in der allegorischen Farbendeutung des Mittelalters," in *Cieli e terre nei secoli XI–XII. Orizzonti, percezioni, rapporti* (Milan: Miscellanea del Centro di studi medioevali vol. 15, 1998), 235–260, here 253–254; Dominic James, *God and Gold in Late Antiquity* (Cambridge: Cambridge University Press, 1998), esp. 74f., quoted after Bruno Reudenbach, "'Gold ist Schlamm.' Anmerkungen zur Materialbewertung im Mittelalter," in *Material in Kunst und Alltag*, ed. Monika Wagner (Hamburger Forschungen zur Kunstgeschichte vol. I; Berlin: Akademie Verlag, 2002), 1–11, here 4, 6. Paragraph translated by the author.

36 Cf. Claudia Postel, *Hintergründiges aus Gold. Untersuchungen zum Goldgrund im 19./20. Jahrhunderts* (M.A. Dissertation, University of Hamburg, 1999), 5–7; John Gage, *Kulturgeschichte der Farbe von der Antike bis zur Gegenwart*, trans. Magda Moses & Bram Opstelten (Ravensburg: Maier, 1994), 5.

37 Cf. Postel, *Hintergründiges aus Gold*, 40.

38 Cf. *ibid.*, 5.

39 As references, Postel drew from William Blake, who included gold leaf in his prints in 1794, and Philipp Otto Runge, who referred specifically to medieval gold-ground in his painting. Cf. *ibid.*, 1.

40 Cf. *ibid.*, 1.

41 Arito Rüdiger Sakai presents an art historical overview of destruction and deconstruction with a focus on artistic positions of the 20th century. Cf. Arito Rüdiger Sakai, "Schneiden, Reißen, Brechen, Zerstörung und Dekonstruktion in der Kunst des 20. Jahrhunderts," in *Kreative Zerstörung. Über Macht und Ohnmacht des Destruktiven in den Künsten*, ed. Wolfram Bergande (Vienna: Turia + Kant, 2017), 132–154.

42 Cf. *ibid.*, 132–154.

43 Cf. *ibid.*, 137.

44 Cf. *ibid.*, 137–138.

45 Cf. *ibid.*, 143.

46 Postel, *Hintergründiges aus Gold*, 85.

47 Cf. *ibid.*, 85; Martin Müller, *Wie man dem toten Hasen die Bilder erklärt. Schamanismus und Erkenntnis im Werk von Joseph Beuys* (Alfter: VDG, 1993), 79.

48 Cf. Müller, *Wie man dem toten Hasen die Bilder erklärt*, 64.

49 Cf. Dirk Dobke, *Melancholischer Nippes* vol. 1/2 (Cologne: Walther König, 2002), 87.

50 Cf. *ibid.*, 87–88.

51 The artist describes the reference to Dieter Roth with regard to her exhibition *Sonja Alhäuser – Cupido. Zeichnungen, Skulpturen und Gebäck* (Museum Brot und Kunst, Ulm, from Nov. 22, 2020 to March 7, 2021). Alhäuser's drawing and Roth's multiple are exhibited together there for the first time.

52 Cf. *ibid.*



Dr. des. Ina Jessen has dedicated her research to the political reciprocities of classical modernism and the processual and ephemeral in art. She has worked as a researcher (Research Center "Degenerate Art", University of Hamburg / Prof. Dr. Françoise Forster-Hahn, University of California, Riverside) as well as a curator (Dieter Roth Museum; Hans Holtorf Collection).



Figure 10. Toni R. Toivonen, *Portrait of a Hare (No. 15)*, 2019. Brass, original substances of a dead animal (no animals were harmed or killed for the production of the work), 38,5 x 32 cm. Private Collection, Hamburg.