

TAHITI 1/2019

Mobilities



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

Numeron päätoimittajat: Marie-Sofie Lundström, Roni Grén
Toimitussihteeri, taitto: Linda Leskinen
Graafinen ilme: Tiina Kaarela, Tieteellisten seurain valtuuskunta

Tahitin toimituskunta:
Roni Grén (päätoimittaja)
Susanna Aaltonen
Marie-Sofie Lundström
Lauri Ockenström
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
roni.gren at utu.fi / linda.leskinen at helsinki.fi



Sisällys

Pääkirjoitus

Marie-Sofie Lundström: **Mobilitet: konstnärer, konstverk och ett begrepp i förändring**

Tieteelliset artikkelit

Yang Jing: A Metaphor for Identities in Transition through Urbanization and Globalization: Tofu and One Hundred Surnames

Altti Kuusamo: 'Douce Mélancolie' à la Scena per Angolo". The Sublime Melancholy of Hubert Robert – Detached from Roman Models

Marie-Sofie Lundström: Bland turister och araber. Juho Rissanen på hälsorea i Biskra 1931.

Hilja Roivainen: Apokatopinen maailmanmaisema. Paratiisin ikonografia ja satelliittiperspektiivi Petri Ala-Maunuksen 2000-luvun öljyvärimaalauksissa

Kirja-arviot

Renja Suominen-Kokkonen: **Kadonneiden huviloiden jäljillä Saksassa**

Hanna Johansson: Taide raivaa utopiaa arkeen

Tuuli Lähdesmäki: Syväluotaus Taidehallin näyttelytoimintaan Bertel Hintzen toimikaudella

Ira Westergård: Miten museokokoelman merkitystä voisi arvioida?

Väitökset

Maija Koskinen: Taiteellisesti elvyttävää ja poliittisesti ajankohtaista – Helsingin Taidehallin näyttelyt 1928–1968

Kannen kuva:

Joachim Patinir, *Kharon ylittämässä Styks-jokea*, n. 1520–1524. Öljyväri puulle, 64 x 103 cm. Prado, Madrid. Kuva: [Wikimedia Commons. https://commons.wikimedia.org/wiki/File:Crossing_the_River_Styx.jpg](https://commons.wikimedia.org/wiki/File:Crossing_the_River_Styx.jpg)



Mobilitet: konstnärer, konstverk och ett begrepp i förändring



Marie-Sofie Lundström

Hösten 2017 ordnades det tionde nationella konsthistorikersymposiet TAHITI. Temat var *Mobilities: Artist, Art Works and a Concept in Change* och symposiet ordnades av Föreningen för konsthistoria i samarbete med konstvetenskap vid Åbo Akademi. Konferensens övergripande syfte var att diskutera begrepp som "mobilitet" och "resande" i olika former inom ramen för konstvetenskap och visuell kultur, i dialog med forskning inom andra discipliner. Huvudtalaren Dr. Nina Lübbren från Anglia Ruskin University i Cambridge, Storbritannien talade om "Place myths and

mobilities: From Barbizon to Bollywood", därtill fick åhörarna ta del av tio föredrag som alla berörde mobilitet på ett eller annat sätt: utopisk ruinmelankoli; konstnärskolonin i Önningeby på Åland; Juho Rissanens hälsoresa i Biskra; konsthistoriska expeditioner i Finland under 1800-talet; Helsingfors Kunsthalls vandringsutställningar under kalla kriget; Loja Saarinens roll som textilkonstens pionjär i USA; Petri Ala-Maunus landskapsmåleri; symbolisk mobilitet och identitet i kinesisk samtidskonst; motorvägar; och internationella konstnårsresidens i slutet på 1900-talet.

Föredragshållarna erbjöds möjligheten att delta i ett temanummer i denna nättidskrift; i detta nummer får vi läsa fyra bidrag i form av vetenskapliga artiklar som bygger på den

egna presentationen. Dessa artiklars och presentationers diversitet berättar tydligt att mobilitet förekommer i de mest skiftande former. Förutom resor i det inre och i det verkliga berättar de tydligt att mobilitet som begrepp har mångfaldiga innebörder. I vardagslag står ordet för rörelseförmåga eller tillgång till fri rörlighet, men i konstvetenskapliga sammanhang tillkommer andra innebörder som behöver definieras och förtydligas. Konsthistoriker uppmärksammar mobilitet när de studerar hur konstnärer reser för att studera och utvecklas, men här kan termen också syfta på utbyte av idéer, eller interaktionen mellan sådana aktörer i konstlivet som samlare, konstgallerier och konstsamlande institutioner. Konstnärer är i likhet med konstälskare rörliga, och även konstverken transporteras



för såväl temporär utställning som permanent placering på nya platser och hos nya ägare. Utöver konstvärldens växlande och föränderliga topografi kan frågeställningar om mobilitet också gälla idéers rörlighet. Platsens myter är ett annat problemområde som gäller "alternativa geografier", platser i marginalen, försvunna platser, utsuddade topografier, resor till det förgångna, och nostalgi. Slutligen, som det inkluderande begrepp det är, kan mobiliteten också vara en metafor för inre resor bakåt eller framåt i tiden, i en individuell fantasi eller inom ramen för en kollektiv utopi.

Jag önskar er alla trevlig läsning.

Pargas, 8.3.2019



A Metaphor for Identities in Transition through Urbanization and Globalization: Tofu and One Hundred Surnames¹

Yang Jing

Nowadays, mobility is celebrated as one of the most significant ideologies of contemporary art. A multitude of notions, such as migration, displacement, diaspora, nomadism and deterritorialization have become trendy topics in contemporary artworks and exhibitions; mobility in contemporary art engages all agents of the art system, including artists, critics, curators, collectors, art dealers and audiences; it has been articulated on different levels, such as the production and dissemination of the artworks, the identity of the artists and the reception of artworks by

audiences. Joaquín Barriendos Rodríguez suggested that in the social context, the term mobility does not merely mean the changes in people's geographical position; more significantly, it refers to the social and individual representations of the meaning of displacement experiences. The symbolic dimension of mobility is "that which shapes the cultural processes and contexts where [...] new subjectivities are being negotiated."² Thus, the symbolic dimension of mobility is understood as the fluidity of subjectivity, the displacement of imaginaries, and the question-

ing of a number of associated terms which are conventionally regarded as fixed and inherently bonded to a certain field, such as identity, nationality, race, gender, belonging, neighbourhood, etc.³ In the light of migratory aesthetics, symbolic mobility in contemporary art often focuses on the experiences of transition as well as the transition of experience itself into new modalities, new artwork and new ways of being and variously engages with themes of travel, identity and shifting concepts of home in a world in which domestic and international relocation has become a commonplace.⁴ The obvious, fixed and immutable identity is being replaced by obscure, drifting and unstable ones, dependent upon temporal and spatial changes.

Richard Meyer, by citing Philip Gleason's analysis of the historical context of identity, points out that identity actually means some "uncertainty" from the very beginning. When the term identity came into use in the 1950s, rather than suggesting a stable sense of selfhood, it was often used to designate "an identity crisis" or "a search for identity", stemming from the individual's "alienation in an



increasingly anonymous society.”⁵ Later, the social and political movements in the 1960s bonded the notion of identity with race, religion, national background, or other cultural markers.⁶ In artworks, the problem of the identities of both the artist and the intended audience, on the individual and broader cultural level, is not only the theme of artwork, but also determines how the work is constructed.⁷ Cultural identity is a constantly shifting understanding of one’s identity in relation to others, constructed and maintained through the process of sharing collective knowledge such as traditions, heritages, languages, aesthetics, norms and customs. The presentation of the mobility of cultural identity is often focused on how artists acknowledge and negotiate with the geographical distance and cultural strangeness that result in the making of artworks, which is seen in the artists’ preferences for and shifts between various concepts, subject matters, formal properties, materials and mediums.

This paper focuses on the work of Chen Qiulin — a Chinese artist who has been taking displacement and the resulting unrest in people’s identity as her persistent theme since the early 1990s. Working in multiple

mediums including installation, performance, photography and video, Chen is widely noted for her *Migration* series that includes five video works, accompanied by numerous photos, taken in her hometown Wanxian between 2002 and 2012.⁸ The *Migration (Qian xi, 迁徙)* series reveals her traumatic feeling of being uprooted and the sense of uncertainty about the future. She interrogates the problem of identity as a consequence of forced domestic displacement due to the construction of the Three Gorges Dam. According to Wu Hung, the significance of her work “lies not in documenting the transformation of the region, but in her sensitive representation of the conflicting emotions and desires of an artist who identifies herself as her subject.”⁹ Bearing artistic as well as social and cultural significance, the *Migration* series attracted wide attention both within China and abroad and established Chen a unique and prominent figure in Chinese contemporary art.

Since 2004 Chen has created a sequence of single and multi-channel videos, photos, performances and installations dealing explicitly with tofu and Chinese surnames. This series, titled *Tofu and One Hundred Sur-*

names, refers to a metaphorical expression of the identity issue in a broader context of urbanization and globalization, and forms a significant part of the artist’ multi-angle and multi-level presentation of the complexity of identity. However, as most scholarly studies on Chen were focused on *Migration* series, her *Tofu and One Hundred Surnames* series has yet to attract more attention.

In 2016, I conducted interviews with Chen twice, in August and then again in November. Each interview lasted about 2.5 hours. I also examined closely her works that are preserved at the A Thousand Plateaus Art Space in Chengdu. Since then we have maintained regular correspondence by phone, e-mail and WeChat. Chen has kindly given permission for her work to be published and discussed here. In what follows, taking her *Tofu and One Hundred Surnames* series as an example, I attempt to reveal the conception, form, medium, material, and exhibition strategy of this series. My analysis is built on two issues that somehow overlap with each other. First I will analyze how the artist has transformed tofu and surname into a metaphorical language for revealing the identity conflict stemming from the enormous





Figure 1: Chen Qiulin, *Tofu*, Photograph, 2004 © the artist and the A Thousand Plateaus Art Space. Courtesy of the artist.

influence of China's urbanization in recent decades. Second I will illuminate how the artist has integrated her trans-cultural experiences with Chinese migrant communities in Australia with a specific focus on Chinese immigrants' surnames and their cooking and eating experience with tofu, to reflect the continuity and fluidity of cultural identity against the background of global migration. The *Tofu and One Hundred Surnames* series provides a significant example for revealing the ambiguity, ephemerality, instability and fragility in identity in Chinese contemporary art, which have previously not been fully recognized.

Tofu and One Hundred Surnames

The first work of this sequence is titled *Tofu on February 14th (Er yue shi si hao de dou fu, 二月十四号的豆腐)*, a mixture of installation, video, performance and event. This

work was first presented at the Blue Roof Art Centre in Chengdu on February 14th, 2004. Chen displayed a hundred Chinese surnames carved out of Tofu accompanied by a series of photo and video records of the carving process. After the opening ceremony a hot-pot dinner was served. The guests were her friends and randomly invited visitors at the exhibition. Three girls in nurses uniforms pushed hospital carts around to distribute pieces of tofu characters and kept asking the guests: "Would you like to eat some tofu?" Then, the guests cooked the tofu surnames in five hot-pots and enjoyed a candlelit dinner party. Shortly after displaying this work in the Blue Roof Art Centre, the artist put the tofu surnames on the edge of an expressway near Chengdu. At first glance, the tofu characters look like the political slogans that can be seen in many public spaces in Chi-

na although the content and the white colour show the difference. This work was documented by digital photography and has since then been displayed at many exhibitions.

Chen soon started to include the spoilage process of tofu into her art. She took part in the 2014 Art Stage Singapore. She initially planned to install 100 surnames carved out of tofu; due to the restriction of display space, only about 60 surnames were displayed in the exhibition hall. Before the opening day of the exhibition, Chen transported these surnames to the site where she also gave a performance of carving tofu into surnames. During the exhibition, the tofu gradually started to weep; its fragrance changed to a slightly unpleasant odour, creating a disturbing feeling, this introduction of the smell into the interaction with the visitors being an integral part of the work. Later, when the odour





Figure 2: Chen Qiulin, *One Hundred Surnames in Tofu*, Video Installation, 100 Screen (25x35cm/ Screen), 2'15"/ Screen, dimensions variable, 2004-2014 © the artist and the A Thousand Plateaus Art Space. Courtesy of the artist.

became more oppressive, Chen demolished the installation and replaced it with a detailed documentation in images and texts of her creative process for this work. Since 2004, she has been using video to record the spoilage process of the Chinese surnames carved in Tofu and that resulted in a 100 screen videos, titled *One Hundred Surnames in Tofu* (*Dou fu bai jia xing*, 豆腐百家姓). According to the exhibition space, the number of screens can be adjusted. In 2015, she took part in Art Basel Hong Kong where she displayed about 40 screens of video.

In 2015, commissioned by the 4A Centre for Contemporary Asian Art in Sydney, Chen started to make *One Hundred Names*

for Kwong Wah Chong (*Guang he chang de dou fu bai jia xing*, 广和昌的豆腐百家姓), a multi-channel video installation for her first Australian solo exhibition *One Hundred Names*. *One Hundred Names for Kwong Wah Chong* explores the history of early Chinese immigrants to Australia. The 4A Centre for Contemporary Asian Art is located in Sydney's Haymarket district, where the city's first Chinese-owned and operated shopfront business named Kwong Wah Chong was once located. The title was to commemorate this historic district and, in particular, Kwong Wah Chong, which was an economic and social cornerstone for the Chinese community in the early twentieth century. *One Hundred*

Names for Kwong Wah Chong consists of 25 screens of video. These videos document the gradually decaying carved surnames of those early Chinese immigrants. The artist interviewed 15 Chinese immigrants who are the decedents of the early Chinese immigrants and recorded the interviews and juxtaposed them with her previously conducted interviews with the inhabitants in Chengdu who share family names with those early Chinese immigrants in Sydney. The artist cooked different tofu meals with the participants and asked the participants to describe their favourite tofu recipe. Focusing on personal experiences and memories, these conversations connected contemporary Chinese society and the world of early Chinese immigrants in Australia and allowed audiences to think about migration on a broader scale. In 2016, the *One Hundred Names* exhibition journeyed to the Shepparton Art Museum. In addition to the multi-channel video installation she displayed in Sydney, Chen organized a tofu feast through cooperating with a local Chinese restaurant. The feast attracted many participants to join in the convivial atmosphere and the event was reported in the local media news. The income from the





Figure 3: Chen Qiulin, *Stills from One Hundred Surnames in Tofu* © the artist and the A Thousand Plateaus Art Space. Courtesy of the artist.

sale of dinner tickets was used to support the Shepparton Art Museum.

As one of the most important parts of daily life and culture, food can evoke memories of time, place and belonging. Everything relating to the food, including what we consume, how we obtain and prepare our food, where we consume it and which rituals are performed as the food is being eaten can be seen as being a “sensory point of entry into a web of sentiments, memories and fantasies, which largely constitute the sense of identity.”¹⁰ Many contemporary artists have been applying food as an artistic medium. Owing to food’s inherent abilities to bring people together, the ritual of making and sharing a meal has become a widely adopted tactic for interpersonal and intercultural exchange, through which the artists could facilitate a

conversation about a series of challenging topics, in which the identity issue is either highlighted or mingled with other issues.

In *Traditional Rural Oven for Baking Bread* (1972), Victor Grippo and his partners baked bread from a clay oven built in a square in Buenos Aires and distributed bread to thousands of passers-by for free; by doing it the artist reminded the community about their lost tradition of baking and sharing breads. Grippo’s recall of the traditional ritual goes along with a critical reflection on the contemporary culture of consumption as well as on the increasing poverty in Argentina. In Bobby Baker’s edible installation exhibited in 1976, *An Edible Family in a Mobile Home*, each member of a family was cast from a different sort of confection. The head of the figure of the mother is made as a teapot from which

everyone was offered a cup of tea. The artist’s objective was to facilitate contemplation on her own role as well as on women’s roles generally in the kitchen as well as in society. Between 2003 and 2008, the artist Victoria Stanton performed *ESSEN* in different cities around the world. The artist took pairs of participants to a selected restaurant and asked them to sit opposite one another; when food was served, the participants had to feed their partners in pairs. This alternative eating experience recalled people’s childhood experience of being fed and conveyed contradictory meanings in interpersonal relationships, such as helping vs. dominating, self-control vs. dependence. Rirkrit Tiravanija is one of the most prominent relational art practitioners. Since his first performance at Gallery 303 in New York in 1992, he has been



well-known for cooking and serving food to viewers at galleries. He changed the gallery space into a temporary kitchen with ingredients and cooking utensils and performed as a chef cooking Thai curry for everyone who attended the exhibition. In all these projects centring on food, such as the making and sharing of food and/or the smell and taste of food, are associated with multi-sensory memory, through which, as pointed out by Robertson and McDaniel, we construct identity, purpose and meaning.¹¹

Among contemporary Chinese artists, Song Dong has developed a series of projects in which making edible artworks are the basic idea. In his *Edible Pen Jing (Bonsai) (Chi pen jing, 吃盆景)*, he made miniature landscapes, that have been a widely appreciated Chinese art form since ancient times, but by using bacon ham, chocolate, salmon and so on. In his *Eating the City (Chi cheng shi, 吃盆景)* series, the visitors were invited to eat the cities built with biscuits and candies. Song Dong's work not only blurred the boundaries between art and daily life, between usefulness and uselessness, but also conveyed a sharp irony: eating that satisfies human biological need and presents social-

ity and conviviality also implies the human desire that built up the cities and then destroyed the relationship between humans and the environment and finally destroyed people's lives.¹²

Tofu has a history of over 2,000 years in China. In 2011, CCTV made a well-known documentary series, *A Bite of China (She jian shang de zhong guo, 舌尖上的中国)*. In the third episode of Season 1, *Inspiration for Change (Zhuan hua de ling gan, 舌尖上的中国)*, tofu was described as a great invention of the ancient Chinese.¹³ It is widely known that China became an agrarian civilization very early; the limited arable land available combined with a large population prohibited the development of cattle and sheep husbandry and thus hampered Chinese people's consumption of milk and meat as the main resource for animal protein. Tofu became a smart way to get vegetable protein as a cheap replacement for animal protein, and in that way became a typical example of Chinese cuisine initially developed from privation, showing how human beings adapting to and maximally exploiting their living environment. For thousands of years, tofu has become the most important source of pro-

tein in the Chinese diet. The magic process of making tofu is an artistic expression of the material transformation through intensive labor. During the process, the soybean, that is hard to digest, changes into the white, soft, digestible and easily absorbed bean curd. Chinese people cook tofu in various foods. After tofu was invented, it found its way into other Asian countries and became a welcomed food in Japan, Korea, Thailand, Vietnam, Malaysia and Singapore. In addition, following the footprint of Chinese emigrants to Europe, North America, South America and Oceania in the past centuries, tofu gradually became a worldwide food.

In China, the surname carries abundant cultural connotations and associations, such as the origin and evolution of the surname, the deeds of celebrated holders of the surname, the historic relics related to the surname, the family tree, the ancestral hall, the name associated with particular generations, the family precept, and the esteem for the ancestors and affection for the ancestral land. The surname often serves as a spiritual bond connecting the members who hold the same surname. Chinese people summarize the numerous Chinese surnames into "A



Hundred Surnames”, even though the actual number is beyond that.^{14 15} The history of Chinese surnames can date back at least 3,000 years. The earliest Chinese surnames were created by two tribal alliance leaders Huang Di and Yan Di, so the descendants of Yan and Huang have become a synonym for the Chinese people. As the history of the surname represents the origin of Chinese culture, and political, social, economic, cultural and custom development and change at different historical stages, it does not merely define one’s kinship and ancestry, but also forms the very identity of the Chinese nation. Further, surnames are also associated with an individual’s ethnic background. Many existing Chinese surnames, though not all, have historical connections to Muslim, Korean and Manchurian ancestries because many Muslims and Manchurian people adopted Chinese surnames. However, the bond between surnames and ancestry is not so accurate due to the thousands of years of ethnic integration and exchange with other countries. The evolution of Chinese surnames tells the complex history of migration and cultural acculturation, amalgamation and assimilation and implies the hybrid nature of Chinese

culture formed in the long sweep of history. Therefore, as a cultural symbol that displays one’s kinship and ancestry, the surname is situated at the centre of identities, forming a series of concentric circles: the individual, the clan, the communal, the ethnic and the national. On the one hand, it implies the constancy of cultural identity; on the other, it is the ever-changing nature of cultural identity.

Tofu and Surnames: Revealing the Identity Crisis Caused by Urbanization

How did tofu and the surname first enter Chen’s view? In an interview, the artist recalled that when she noticed a lot of young lovers in Chengdu feverishly talking about the approaching Valentine’s Day and hearing some people joking “Eat tofu” (*Chi Dou Fu*), a sexually-suggestive slang in Chinese language, she decided to make a work based on tofu and Valentine’s Day. Tofu is a traditional Chinese food while the Valentine’s Day is a Western festival for romantic love. For Chen, “Eat Tofu” alludes to the temptation of the westernized way of living for the urban young Chinese.¹⁶

Traditional Chinese society was an agricultural society. A whole set of ethics, religions,

and cultures built around traditional rural society and agricultural production activities have been the basis of Chinese identity for generations. The rapid urban expansion and population growth in Chinese cities started in the 1980s and greatly accelerated after 2001, so it has been going on for more than three decades and is still developing apace. According to a study by sinologist Robin Visser, a central-government policy is stimulating the building of four hundred new cities with populations of nearly one million or more by the year 2020, at the rate of about twenty cities per year.¹⁷ A 2017 study concludes that between 2015 and 2030, China’s population will reach 1.445 billion and 70.12% of the total population will live in cities.¹⁸

Hou Hanru and Hans-Ulrich Obrist, the two curators of an influential exhibition in 1997, *Cities on the move: Contemporary Asian Art on the turn of the 21st century*, pointed that in many Asian countries, the process of modernization “has ironically been accompanied by a general deconstruction and disintegration of established values and cultural modes.”¹⁹ As art scholar Meiqin Wang articulated, urbanism, as China’s new national character, has deeply affected “the



way Chinese people see and express themselves or are represented.”²⁰ She points out that as mass urbanization has broken the association with the “countryside, tradition and nature” that defined traditional Chinese culture and art, contemporary artists must take their living environment in the cities as the foundation for concept and expression:

Either troubled by the often chaotic and fragmented urban living situation or excited by the opportunities available there, they have turned their attention to the city and its problems. Hence urbanism has become the primary condition of art making in contemporary China.²¹

Born in the mid 1970s, Chen witnessed the colossal power of mass urbanization and globalization — the two in China were obviously synchronised — that changed ordinary people’s lives. Chen and her contemporaries, though embracing the prosperity and convenience brought about by urbanization, have experienced all kinds of negative consequences of urban development. For example, the rampant expansion of cities, accompanied by demolition and relocation, weakened the neighbourhood and communities and destroyed the bonds with the environment and with heritage,

which unavoidable led to the “disintegration and liquefaction of the self”.²² The sense of loss, anxiety and uncertainty, intertwined with hope and dream, was expressed in a more narrative way in her *Migration* series. For example, in *Rhapsody on Farewell* (*Bie fu*, 别赋, 2002), the ancient farewell scene and the modern demolition scene were integrated in a whole, showing the same hopelessness and sadness but under the different historical backgrounds. In *The Garden* (*Hua yuan*, 花园, 2007), the migrating peasants holding beautiful artificial peonies and huge porcelain vases and walking aimlessly along alleys and streets reflect Chen’s “self” and her dream. She recollected in an interview: “They were another me and I was one of them. After graduation, I tried to settle down in a big city and begin the new life; this work reminded me of all confusion, anxiety and hope I had in those days.”²³ Chen appeared in her seven-screen video, *The Empty City* (*Kong de cheng*, 空的城, 2012), as a faceless alien silently witnessing the people living in the new city. She knew that she will either leave or make a compromise with this new city that had nothing to do with her past life. In *Tofu and One Hundred Surnames*,

her complex and conflicting emotions in the urban life were expressed through more abstract and implicit artistic language.

Chen has more interest in engaging with things that undergo change with the passage of time. For example, she has made lots of experiments with waste paper since 2008. She collected the textbooks used by those students who had been victims of the earthquake on 12th May 2008, mixed them with her own old textbooks and remade them into pulp. She then made a number of pulp sculptures within which a group of seven busts of herself entitled “*My Thirty Years*” displays her different stages of growth in her life. The contradiction between the lightness of paper and the weight of life becomes an unbearable lightness of being. Pulp alludes to the history of paper, and old textbooks relate to those young victims’ life experiences which suddenly stopped in the earthquake as well as to her own past. The earthquake victims, the viewers and the artist’s past and present become intertwined, conveying complex meanings, and making her work an “anti-monument” series. Her sensitivity to materiality, specifically to the temporality and fluidity of materials, guided her to try out new



materials and mediums. Tofu is not merely one of the oldest and most commonly used culinary ingredients in Chinese cooking; its inherent relation to material transformation through human labour becomes a metaphor for fluidity and change.

The Chinese language attaches special importance to eating. In China people used to greet each other by asking “Have you had your repast?” as an alternative to “How are you?” However, eating in Chinese culture is also understood as “eradicate” or “eliminate”. Similar to Song Dong’s *Eating the City*, people gathering together and eating surnames carved out of tofu thus turns into a ritual that carries multifold contradictory meanings — a nostalgic recollection of the vanishing hometown and the decline of traditional culture and life style, mixed with an aspiration for the opportunities in urban life, and a sense of uncertainty about the future.

Carving surnames by using tofu, Chen has installed herself among a number of contemporary artists who play with Chinese characters. Because Chinese characters constitute the oldest continuously used writing system in the world, they could be considered to be a very significant cultural sign. Many

contemporary artists have included Chinese characters in their work; among them Xu Bing and Gu Wenda have been widely noted. Both of them invented “fake characters” using components of characters as a way to divorce “form” from “content”.²⁴ In both Xu Bing and Gu Wenda’s works with Chinese characters, the absurdity and incomprehensibility contrast starkly with the feeling of solemnity created by their monumental style. Different from Xu Bing and Gu Wenda’s work in which Chinese characters were displayed as a grand static monumental object, in *Tofu and One Hundred Surnames*, Chinese characters are presented in a temporal and quotidian style and with a humble appearance, making her work distinctive among Chinese artists who worked with traditional cultural symbols.

As noted by Wang, Chinese artists who focus on urban themes often freely migrate among various mediums and art forms, such as painting, sculpture, photography, installation, video, performance and multi-media, often employing multiple ones simultaneously.²⁵ In Chen’s case, a quotidian culinary material combined with video, ephemeral installation and performance became the most

suitable medium for recording the vanishing process and for recalling fading memories through which she could counterbalance the fragmentation and disintegration of identity. Meanwhile, as suggested by Hou and Obrist, the cultural (re-)construction of and in the city in the process of mass modernization and urbanization values highly motion, displacement, and transformation. The evanescence and instability in her mediums provoke the new cultural identities that are “open, unstable, ever-changing, hybrid, and transgressive of established boundaries.”²⁶

Fluidity of Cultural Identity under Global Migration

Since 2014, *Tofu and One Hundred Surnames* journeyed to Singapore, Hong Kong and Australia. In the following paragraphs, I will take Chen’s creation and exhibition of this series in Australia as an example that reveals the artist’s perception of the complexity of cultural identity against the background of global migration.

Having been commissioned by Sydney’s 4A Centre for Contemporary Asian Art, she decided to make a new piece which on one hand shows the continuity with this series,



and on the other hand relates to the Chinese community in Australia. In Chen's conversation with Mikala Tai, the director of the 4A Centre for Contemporary Asian Art in Sydney, she recalled her short encounter with two Chinese immigrants. One was a middle-aged female owner of a Chinese restaurant in Brisbane whose family had moved from south China 20 years ago, the other a new migrant, a well-educated Chinese woman who provided a lot of help to Chen when she first arrived in Brisbane. She met them by chance in a foreign land, and then they walked out of her life. Her memory is filled with moments of faint melancholy. That was her initial experience with Chinese immigrants in Australia and it triggered her interest in exploring their world.²⁷

Despite her initial personal experience with Chinese immigrants, her knowledge mostly came from her study of historical documents and researches into Chinese immigrants. Behind the conception and making of *One Hundred Names for Kwong Wah Chong* was a vast cooperative work with the Chinese community in Sydney. Chinese students studying in Sydney helped Chen to gather information about early Chinese immigrants. She found

that there were 31 Chinese surnames related to the early Chinese immigrants in Sydney.²⁸ Then she noticed that 16 surnames had never appeared in her previously made *One Hundred Surnames in Tofu* video. The artist had a great deal of communication with the Chinese community in Sydney in order to enrol the descendants of the 16 surnames to participate in this project and finally 15 people representing 15 surnames were enrolled. She interviewed the 15 people and recorded their interviews. She also found and interviewed people in Chengdu who have the same 15 surnames. The artist cooked different tofu meals with interviewees, exchanged ideas about their favourite food, ancestry land and family traditions. It took Chen and her team a whole year to complete all the preparatory work.

As a number of studies suggest, food plays a significant role for migrant communities in the construction of migrants' cultural experiences both as a tool of adapting to their new environment and as a means to maintain cultural continuity with their homeland.²⁹ Moris notes that "food plays an important role in the creation and experience of identity of people on their own soil, as well as

in the exploration and description of another culture."³⁰ Chen found that after several generations, even these Chinese immigrants in Australia can't speak Chinese anymore, they still share similar cooking customs with people in Chengdu. Memory of taste and culinary practices is a significant part of their life story and family history; as a collective memory, it passed from generation to generation. Like a thread, memory of taste and culinary practices has connected people in China and the overseas Chinese, and bridged the history and the present. What Chen discovered is consistent with studies on the role of food and culinary practices in migrant communities. Food as a signifier of origin and identity play as a shared experience in the aesthetics of everyday life in migrant communities; food and culinary memories that recall history and identity also goes to their offspring who did not have personal pre-migration experience with the life and food in original homeland.³¹ Chen also noticed that although the chefs at the Chinese restaurant are the descendants of early Chinese immigrants, resulting from adjusting the cooking method to suit the taste of people in Australia, the food they cooked was totally different from



the original Chinese taste.³² The transformation of their taste in the framework of food memories after their migration shows that taste and culinary practices are also subject to change that suggests the migrants' adoption to their new host community.

During the past decades, instead of erasing cultural identities and creating a global uniformity, globalization has facilitated two competing tendencies in contemporary art. On the one hand, artists all over the world, especially those from non-western countries, have become more aware of their cultural tradition and identity and more inclined to connect their work to their respective indigenous/national histories and cultural origins. On the other hand, art is no longer "a local activity that represents a nation state", nor is the making, dissemination and influence of art confined within national and geographic boundaries.³³ Given geographic and cultural distance, overseas Chinese artists have often introduced their own diasporic experience and their study of overseas Chinese communities into their agenda, while each has dealt with displacement differently.³⁴ In Wu Hung's discussion about overseas Chinese artists, he mentioned that, in order to

observe how these artists develop dialogues between their native and adopted countries, we should consider different geographical and cultural environments as the main sources of their artistic experiences and perspectives and "the key to understanding these artists is to discover how they negotiate such experiences and perspectives through specific works created at specific times and places."³⁵

Melissa Chiu borrowed the concept of transexperience that was coined by the late Chinese artist Chen Zhen as an explanatory model to explain how Chinese artists articulated their diasporic experiences, that is, how they engaged in the construction of different and divergent ideas of being Chinese. According to Chen Zhen, this experiential concept articulates "the complex life experiences of leaving one's native place and going from one place to another in one's life." He described Transexperience as "a mode of thinking and method of artistic creation" that connects the past and present experiences, adapts itself to changing circumstances and blends and identifies oneself with others.³⁶ According to Chiu, the essential principle of transexperience is the idea of evolutionary

change which suggests a more complex understanding of migration experiences instead of the dual diasporic experiences based on a static identity of Chineseness.³⁷

Looking into overseas Chinese artists' depictions of diasporic experiences, a huge part of their works embody the hybrid, messy and unstable forms which, according to Chen Zhen, reveals the vitality of art amidst and inspired by "contacts, exchanges, misunderstandings". His installation *Field of Waste* is perhaps his best embodiment of his concept. Its dark, messy and ruined appearance with mixed materials reveal the scars left by history, calling back a traumatic memory of Chinese immigrants to America in the late 19th century and all the hardships that immigrants had experienced over the past century. Liu Hung, a Chinese artist based in the USA, displayed a series of works addressing the history of Chinese immigration to California in her exhibition *Resident Alien* in 1988. The depiction of her own "resident alien" status was juxtaposed with the prostitutes in old Chinatown, the Chinese labourers who built the railroads that crisscrossed the American continent, the abacus and the hand-written list of a



hundred Chinese surnames on the wall in a monumental style.

Looking into the creation and exhibition of *Tofu and One Hundred Surnames* in Australia, in addition to the theme of Chinese identity in the diaspora, the hybrid and changeable forms and the mixture and juxtaposition of different elements derived from the past and present experiences imply an inherent intercommunity with what Chiu revealed how overseas Chinese artists explore the past and the present.³⁸ However, Chen's perception and expression of migration is still different from earlier expatriate artists. She belongs to the group of active domestic artists who emerged in the 1990s. Chen never migrated to another country. In the past decade, based in Chengdu and Beijing, she spent a considerable amount of time abroad each year, travelling from one exhibition to the next and staying in different artists-in-residence programmes. Residing in China yet given the mobility that the previous generations of Chinese artists never had to frequently switch between China and the West, without facing the same cultural conflicts and survival predicament those earlier expatriate artists encountered, her work is

not laden with any heavy and scarred feeling. She tends to look at global migration and cultural differences in a more relaxed way. She relies more on the intuitive impressions she obtained from a short-term stay. Chen's work as a travelling artist is quite consistent with what Rita Vargas revealed in her survey of the everyday lives of artists-in-residence. Describing mobility as "part of a social and cultural nomadic practice, in which artists participate as cultural actors", Vargas defines artists-in-residence as new nomads who physically and psychologically move from one artistic residency to another, and work in unsettled and temporary conditions.³⁹ They culturally engage in a local community based on "voluntary displacement" which makes their motivation differ from that of other migrants who aim at settlement and are often vulnerable and subordinate in society.⁴⁰ She depicts travelling artists' encounters with distant cultures and otherness as "open, curious, and motivated to transform his or her displacement into something creative, or to make it visible."⁴¹ Although there is to date no systematic study of the global mobility of Chinese artists, Vargas' study

offers an inspiring perspective from which to observe how global travel across geopolitical borders has greatly influenced the young generation of Chinese artists' perceptions of their dynamic cross-cultural experiences, and how they have integrated these experiences into their own cultural heritage and concerns.

Chen has displayed an awareness of the cross-cultural perception and communicative potential of her art. She believes that visitors bearing different life experiences will have different perceptions of her art and the differences in their understanding of her work can generate more possibilities. In 2014, she had her solo exhibition "*The Empty City*" at Honolulu Museum of Art. She recalled how her work had evoked emotions in audiences from different cultural backgrounds:

There were nearly no Chinese in that museum - almost all visitors were non-Chinese. The visitors wrote their stories on pieces of notes which soon covered all the space on a wall outside the exhibition hall. There were too many stories, such as memories about homeland, parents, some people, some events, and memories about China when they visited there and etc. So I thought I was just doing work to trigger all these to happen. In this way I thought that the artist's role is as a catalyst, a poser of questions, rather than as the provider of clear answers.⁴²



Therefore her very personal experience of displacement, transition, loss, and re-imagining became a universal human experience crossing the boundary of nation and culture. Her work built up a platform

on which the audience could share and exchange their memories, through which individuals can acquire new ways of thinking about themselves and their connective identities.



Figure 4: Chen Qiulin, *One Hundred Names for Kwong Wah Chong*, 2016, multi-channel video installation, dimensions variable, *One Hundred Names* exhibition at the Shepparton Art Museum, Australia, 2016. © the artist and SAM. Courtesy of the artist.

The evolution of concept and form of *Tofu and One Hundred Surnames* reveals how the artist's cross-cultural experience, her encounter with specific time, space and people, built up internal relationships between her work and the locale, and more significantly, led to a new understanding that cultural identity is constantly being renegotiated and challenged through intercultural communication. The surnames carved with Tofu here evolve into a fragile but unbroken linkage between Chinese immigrants and their cultural roots. The combination of multiple mediums including multi-screen video, performance, interview, cuisine and banquet made the work a hotchpotch of stories of different individuals and families and a metaphor for different identities and mixtures of identities from which migrants can construct new hybrid identities.

Conclusion

The contemporaneity of art counterbalances concepts of fixed and immutable identity. Instead it regards identity as drifting and unstable, being constantly subjected to challenge and change. *Tofu and One Hundred Surnames* is still an on-going project. Quite



possibly it will soon travel to other corners of the world and engage with audiences from other cultural backgrounds. A review of its subject matter, materials, formal properties and modes of display has revealed how the artist has transformed tofu and Chinese surnames into a metaphor and in doing so has questioned the complexity and instability of identity altered by urbanization and global migration. Wu once mentioned the “intensity of creative energy” in contemporary Chinese art, which means that this art doesn’t merely present China’s amazing transformation, but more significantly, reveals the artists’ “internalization of the sweeping changes around them” which provokes a feeling of speed, anxiety and theatricality.⁴³ In the past decade, a number of the younger generation of domestic Chinese artists — Chen as one of them — have attracted considerable attention from international curators, critics, art dealers and collectors. These artists and their work deserve more attention in future studies. Their personalized concepts and approaches for interrogating the identity issue in the urban and global age bear significance in the study of socio-political perspectives of Chinese contemporary art.



Figure 5: *The Tofu Banquet at the Yiche Modern Asian Cuisine, Mooroopna.* The Tofu Banquet is part of the opening celebration of Chen’s exhibition *One Hundred Names* at the Shepparton Art Museum, Australia, 2016. Cooperation with the Goulburn Valley Chinese Association and the Yiche Modern Asian Cuisine. © the artist and SAM. Courtesy of the artist. Photographer: Diana Spriggs.



Notes

1 For the titles of Chinese artworks mentioned in this paper, I have adopted an English translation of the titles, followed by marking the artworks' original Chinese titles in Pinyin and in Chinese characters at their first appearance in the text. I have followed the most widely adopted English titles of these Chinese artworks as translated by previous critics and researchers, though some titles differ from those used by some earlier researchers. For Chinese names, I have followed the local convention of listing the surname first. This paper contains some cited passages translated from Chinese; unless otherwise stated, all cited in-text passages are from my own translation.

2 Rodriguez, Joaquin Barriendos 2011. "Global Art and the Politics of Mobility: (Trans) Cultural Shifts in the International Contemporary Art-System". In *Art and Visibility in Migratory Culture: Conflict, Resistance and Agency*. Eds. Mieke Bal & Miguel Á Hernández-Navarro. Amsterdam: Brill, 316.

3 Rodriguez 2011, 316.

4 Durrant, Sam & Lord, Catherine M. 2007. "Introduction: Essays in Migratory Aesthetics: Cultural Practices between Migration and Art-making". In *Essays in Migratory Aesthetics: Cultural Practices between Migration and Art-making*. Eds. Sam Durrant & Catherine M. Lord. Amsterdam: Rodopi, 11.

5 Meyer, Richard 2003. "Identity". In *Critical Terms for Art History (2nd edition)*. Eds. Robert S Nelson & Richard Shiff. Chicago: The University of Chicago Press, 345.

6 Meyer 2003, 345.

7 Robertson, Jean & McDaniel, Craig 2013. *Themes of contemporary art: Visual art after 1980 (3rd edition)*. New York: Oxford University Press, 44.

8 The five video works are *Rhapsody on Farewell* (Bie fu, 别赋, 2002), *River River* (Jiang he shui, 江河水, 2005), *Colour Line* (Cai tiao, 彩条, 2006), *The*

Garden (Hua yuan, 花园, 2007) and *The Empty City* (*Kong de cheng*, 空的城, 2012).

9 Wu, Hung 2008. *Internalizing Displacement: The Three Gorges Dam and Contemporary Chinese Art*. In *Displacement: The Three Gorges Dam and Contemporary Chinese Art*. Ed. Wu Hung. Chicago: Smart Museum of Art, University of Chicago, 18. Also see: Wu, Hung 2009: *The Three Gorges Dam and Contemporary Chinese Art*. *Orientations* 40:1, 67–73.

10 Goddard, Victoria A. 1996. *Gender, Family and Work in Naples*. London: Berg, 213.

11 Robertson & McDaniel 2013, 157.

12 Song Dong – *Eating the City – Kunsthall Aarhus 2017*. <https://vimeo.com/232884086> (retrieved 1.2.2018). See also Wong, Mimi 2017. *A Bite of Everywhere: Song Dong's Eating the City*. *Art Asia Pacific*. <http://artasiapacific.com/Blog/ABiteOfEverywhereSongDongEatingTheCity>. (Retrieved 1.2.2018).

13 CCTV-Documentary, *A bite of China (Season 1, Episode 3): Inspiration for Change*, mp4, 49:10, December 4, 2013, https://www.youtube.com/watch?v=S7DKVOAw6-E&index=3&list=PLwXM-my5fUrVyGt6mtGEGf5_hv3gB1aSJG (retrieved 15.9.2017).

14 Dai, Liqun 2006: Chinese personal names. *The Indexer* 25:2, 1C-2C(2).

15 Dai, Liqun 2006: The hundred surnames: a Pinyin index. *The Indexer* 25:2, 3C-8C(2).

16 Chen Qiulin, 2004. A short explanation of Tofu on February 14th. Original Chinese text provided by A Thousand Plateau Art Space.

17 Visser, Robin 2010. *Cities surround the Countryside: Urban Aesthetics in Postsocialist China*. Durham: Duke University Press, 33.

18 Sun, Dongqi et al. 2017: New-type urbanization in China: Predicted trends and investment demand for 2015–2030. *Journal of Geographical Sciences* 27:8, 943-966.

19 Hou, Hanru & Obrist, Hans-Ulrich 1997. *Cities on the Move*. In *Contemporary Art in Asia: A critical Reader*. Eds. Melissa Chiu & Benjamin Genocchio.

Cambridge: The MIT Press 2011, 142.

20 Wang, Meiqin 2016. *Urbanization and Contemporary Chinese Art*. New York: Routledge, 29.

21 Wang 2016, 43.

22 Hou & Obrist 1997, 142.

23 Chen Qiulin, interview with the author, Chengdu, November 2016.

24 Wu, Hung 2014. *Contemporary Chinese Art: A History (1970s-2000s)*. London: Thames Hudson, 99.

25 Wang 2016, 57.

26 Hou & Obrist 1997, 146.

27 Chen Qiulin's Conversation with Mikala Tai, 2016. The original Chinese text and English translation was provided by A Thousand Plateaus Art Space.

28 The 31 surnames of early Chinese migration to Sydney include *Chong* (昌), *Chang* (张), *Chou* (周), *Lee* (李), *Sun* (孙), *Mei* (梅), *Yu* (余), *Lei* (雷), *Kuo* (郭), *Wang* (王), *Fan* (潘), *Weng* (翁), *Mai* (麦), *Chen* (陈), *Yu* (尤), *Fang* (方), *Shen* (沈), *Su* (苏), *Cheng* (郑), *Liang* (梁), *Liu* (刘), *Kuang* (匡), *Huang* (黄), *Pang* (庞), *Lo* (罗), *Yang* (杨), *Ho* (何), *Sung* (宋), *Chung* (钟), *Hsu* (徐) and *Chai* (蔡).

29 To see for example Imilan, Walter A. 2015: Performing national identity through Peruvian food migration in Santiago de Chile. *Fennia* 193:2, 227–241; Özdemir Saliha. 2016: Sharing Turkish tastes in Ghent: Aesthetic narratives of food, migration and memory. *Omer-taa, Journal of applied anthropology*, 628–643; and Janowski, Monica 2012: Introduction: Consuming Memories of Home in Constructing the Present and Imagining the Future. *Food and Foodways* 20(3–4), 175–186.

30 Moris, Marjan 2008: Tourism, Culture and Food: Pastizzerias as a Site for Cultural Brokerage. *Omer-taa, Journal of Applied Anthropology*, 219–227.

31 Janowski 2012, Özdemir 2016.

32 Chen Qiulin, interview with the author, Chengdu, August 2016.

33 Balaguer, Menene Gras. 3: the New Silk Road. From THIRD TEXT: CRITICAL PERSPECTIVES ON



CONTEMPORARY ART AND CULTURE, <http://www.thirdtext.org/new-silk-roads> (Retrieved 10.2.2018).

34 Wu 2014, 278.

35 Wu 2014, 279.

36 Chen, Zhen 1998. Transexperiences: A Conversation between Chen Zhen and Xian Zhu. In *Transexperiences: Chen Zhen*. Kyoto: CCA Kitakyushu and Korinsha Press, n.p.

37 Chiu, Melissa 2007. Theories of Being Outside: Diaspora and Chinese Artists. In *Contemporary Art in Asia: A critical Reader*. Eds. Melissa Chiu & Benjamin Genocchio. Cambridge: The MIT Press 2011, 330.

38 Chiu 2007, 332-337.

39 Vargas de Freitas Matias, Rita, 2016. International Artists-in-Residence 1990–2010: Mobility, Technology and Identity in Everyday Art Practices. Doctoral Thesis. Jyväskylä: University of Jyväskylä, 142.

40 Vargas 2016, 143.

41 Vargas 2016, 148.

42 Chen Qiulin, interview with the author, Chengdu, November 2016.

43 Wu Hung 2008. A case of being Cotemporary: Conditions, Spheres, and narratives of Contemporary Chinese Art. In *Contemporary Art in Asia: A critical Reader*. Eds. Melissa Chiu & Benjamin Genocchio. Cambridge: The MIT Press 2011, 409-410.

Jing Yang, PhD, is an art researcher from China. She is currently undertaking a post-doctoral research at the Department of Music, Art and Culture Studies of the University of Jyväskylä, focusing on ecological awareness in Chinese contemporary art. Yang's research is granted by the Finnish Cultural Foundation.



“Douce Mélancolie” à la Scena per Angolo. The Sublime Melancholy of Hubert Robert – Detached from Roman Models

Altti Kuusamo

The Rise of the Douce mélancolie

More than 10 years after the Second World War, Susan Sontag was in Munich. Not until June 1958, did she make a note: “The poetry of ruins”.¹ In this way, she happened to express a view that was born almost exactly 200 years earlier, in the midst of the Enlightenment, when the melancholy of ruins raised its broken head in Europe. “*La poétique des ruines* was born.”²

In this paper, I trace how melancholy and paintings of ruins are connected in Hubert Robert’s (1733–1808) images and how we can use some other concepts linked closely to melancholy in order to understand his

images.³ Moreover, there has not been a great deal of serious discussion of what implications Denis Diderot’s characterization of Robert’s ruin paintings as *douce mélancolie* would have. In this sense the question is how we can see, feel or grasp a certain kind of melancholy in the painted scenes and dominant visual elements of Robert’s works. Or how can we sense melancholy in some kind of tension between dominant visual elements and the details surrounding them. When Rea Radisich offers an analysis of Robert’s peculiar late painting *Young Women Dancing Around an Obelisk* (1798) she asserts, after having said that it failed to sell:

“Who would buy and put on display such a stark and profoundly melancholy painting”?⁴ It is unclear what kind of melancholy she is referring to. In fact, Radisich’s statement shows how strongly and dangerously Robert’s ruin paintings strike our anachronistic mentality!

While the Renaissance excluded sadness from its view of melancholy, the 18th century left cosmology out of its concept of melancholy.⁵ In France and England at the time the physical view and a more humanist outlook were the two opposing forces in the discourse of melancholy – to such an extent that they left their marks in the pages of the famous *Encyclopédie* of the Enlightenment.⁶

In his article on melancholy in *Encyclopédie* Denis Diderot’s definition of this “disease” is as brief as the article itself, and not without a certain ambiguity. According to Diderot, melancholy is a certain kind of deficiency. Very often it is “the result of the weakness (*la faiblesse*) of a soul and organs.” However, there is a certain kind of sentiment of sweetness which can calm melancholy. This “sentiment doux” saves a person from slavery to too powerful sensations. Diderot goes on to refer to two paintings: *Melancholy* by Domenico



Fetti (c. 1620) and *La douce mélancolie* by Joseph-Marie Vien (1756).⁷ Here indeed, the concept of *douce mélancolie* takes form as a by-product – although it seems that it was in the air. We only have to remember Jean de La Fontaine’s (1621–1695) phrase “les sombres plaisirs d’un cœur mélancholique”.⁸ After Diderot’s article, Etienne-Maurice Falconet made a sculpture called *La douce mélancolie* (1761–1765), which was purely neo-classical and simply lacked the friction needed for the melancholy frisson – in spite of the title. We could view Diderot’s article as an example of the *medicine douce*, “soft medicine” of the age.

The taste for a religious melancholy was in fact waning in Hubert Robert’s day. In this sense the emergence of the poetics of ruins was only by nature sacral in some curious profane way. In the 1770s when Jacques-Henri Bernardin de Saint-Pierre wrote *Études de la nature* which contains a chapter in which he connects *le sentiment de l’infini* to *le sentiment de la mélancolie*, the idea of *douce mélancolie* had already gained a largely positive resonance.⁹ This was a key term in French whose emphasis differed from German views of melancholy

despite the strong influences from that area. When Mme de Stäel later adopted her view of melancholy, it came from German romanticism (Northerness, limitlessness) The idea of Northerness did not play such a role in France as it did in Germany.¹⁰

So, a new kind of pleasure in melancholy, the melancholy of ruins, had found a suitable French concept: “*la poétique des ruines*” – thanks to Denis Diderot and Saint-Pierre. Towards the end of the 18th century the views on melancholy were far removed from the Aristotelian concept. It is quite clear that *la douce mélancolie* differs from its more medieval counterpart,¹¹ and also from the Renaissance concept of inspired melancholy.¹² Madame Roland’s *De la mélancolie* (1771), in particular, defended the idea of the sweet melancholy: “*La douce mélancolie que je defends n’est jamais triste*”.¹³ This was followed by a lively discussion on melancholy in France: both Louis-Sébastien Mercier’s *Mon Bonnet de Nuit* I-II (1784) and Gabriel-Marie Legouvé’s *La Mélancolie* (1797) were published. Finally, at the end of the 18th century, the melancholic reverie associated with ruins became a commonplace¹⁴ – sometimes creating a moral dilemma for spectators.¹⁵

Also new undertones of the concept of individuality could be seen in the 18th century – free from religious melancholy. According to Peter Gay, secularization mainly benefited the intellectual and the bourgeois class in Enlightenment culture.¹⁶ The emerging bourgeoisie defined itself in new ways – the modes in which criticism amalgamated to nostalgia. Lázló Földenyi has remarked: “The development of individuality as it is now understood, has meant freedom from metaphysical constraints, supposed liberation from powers ‘behind man’”.¹⁷ It seems that religious preconceptions could no longer keep melancholy under a cosmic-religious control. This was a fresh chance for a certain kind of secular melancholy. Földényi has asserted: “[the] Modern individual becomes increasingly free and infinite”.¹⁸ This can be seen also in Jacques-Henri Bernardin de Saint-Pierre’s *Études de la nature*.

Melancholy, Sensibility and Ruins

Jean Starobinski gives us an initial definition of the ruin painting: “The painting of ruins constituted a *well-defined genre between architectural painting and landscape*. While Canaletto painted palaces and towns, Pani-



ni and Hubert Robert turned to the poetic vestiges of the great buildings of ancient Rome”.¹⁹

A ruin is the shadow of what was once the new building. The depicted ruin always implies the other imagined sign system: it is under the traces of the paint. Sometimes Hubert Robert’s paintings seem like painted drawings by Giovanni Battista Piranesi – without the details but the added stabilizing megalomania with a semi-rococo touch.

In this sense works by Hubert Robert prove that the French ruin painting, compared to history painting, is not only “facile and decorative”,²⁰ but also something which raises the question of an ambiguous nostalgia for antiquity – melancholic in manner: ruins have been depicted as huge but nobody depicted nearby shows any interest. It is somewhat strange that ruin paintings by Hubert Robert have not been adequately studied as examples of premodern melancholy – despite the early testimony of Denis Diderot – apart from some brief references in the research literature.²¹

A new concept was also introduced during the 18th century. It was the notion (and practice) of sensibility, which spread along with

Samuel Richardson’s novels (Pamela, 1740, and Clarissa 1748). Pamela received a good reception in France and it was soon translated into French. Denis Diderot adopted the concept after reading Richardson circa 1761.²² He admired Richardson’s novel unreservedly. The sensibility-mentality was the inevitable result of the growing status of the bourgeoisie. As Raymond Williams states: “Sensibility includes taste, cultivation and discrimination, ability to feel, and sense what the other person has to feel. Sentiment, sentimental, sensibility. It is conscious openness to feelings, conscious consumption of feelings”²³ Terry Eagleton asserts: “A new kind of human subject – sensitive, passionate, individualist – poses an ideological challenge to the ruling order elaborating new dimensions of feeling beyond its narrow scope”.²⁴ It meant that rationalism and sentimentalism could meet each other under this concept. Eagleton continues: “Sensibility, then, would seem unequivocally on the side of the progressive middle class, as the aesthetic foundation of a new form of polity.”²⁵ It was a kind of mental over-heatedness, “the mixture of *nerveux-bilieus* and sweet melancholy”.²⁶ Sensibility also meant that one is “full-blood-

ed and fragile” at the same time. It also had a moral emphasis, in the sense that one can put oneself in the place of others, but was also connected to a new idea of nerves, studied by George Cheyne.²⁷

Sensibility meant also a new attitude to virtues. Adam Smith taught that a virtue is a human product, it is an individual quality with no transcendent source.²⁸ Moral maxims adopted from the nobility were replaced by moral stances which were part of the individual’s self-formation or sensitive self-command.²⁹ In this way classical virtues were altered to be perceived as authentic feelings. Authenticity was very soon seen as value *per se*, such as a virtue used to be in the classical age of the 18th century, just as genius, taste, authenticity and naturalness stimulated each other in the theater of changing concepts.³⁰

Melancholic individuals belonged, *par excellence*, to the group of hyper-sensitive people – this was a common preconception of the time. The tendency is also clearly visible in the long article on “Mélancolie” in the *Éncyclopédie* (1751) where the emphasis was mainly medical.³¹

Important channels and a new playground for sensitivity and sensibility were, of course,



the *Salons*. Here the nobility and upper bourgeoisie met and familiarized themselves with their counterpart's views. A challenge naturally came from the bourgeoisie: the new art of the novel and the tendency against the superstitious came from this class, dating from Pierre Bayle (*Dictionnaire*, 1697) and Diderot (*Encyclopédie*) onwards. In fact, Bayle taught a whole generation to become representatives of Enlightenment with his *Dictionnaire*.³² Both Diderot and Hubert Robert attended the Salon of Mme. Geoffrin (1699–1777) – and she was clearly associated with the encyclopedists.³³ Madame Necker's salon also opened its doors to Enlightenment figures, such as Baron von Grimm. *Salons* indicated the change in the intellectual atmosphere. Hubert Robert's social status was at the intersection of the nobility and the *tiers état* and in that way his interests were quite ambiguous.³⁴ His role was to make pictures for the nobility and bourgeoisie alike, religious clients as well as secular patrons. There are also interpretations which try to seek explanations for some of his late painting from the ideas of Freemasonry and there is some evidence that Robert belonged to a Freemasons's lodge.³⁵ This is in line with the

seeming universalism of the Enlightenment – and really proves that Robert was highly engaged in the ideas of the time.³⁶ The melancholy of the Enlightenment is a kind of “*enthusiasmus naturalis*”.³⁷ In that sense, it is a little unclear that we can sense the taste for ruins as mere opposition to progress.³⁸

It is obvious that Hubert Robert was in some way in contact with these new tendencies of the emerging bourgeoisie and the new sensitivity. Robert's cultural ambivalence is almost as large as his oeuvre: he is in-between rococo's *goût de jour*³⁹ and neoclassicism, meaning in-between Fragonard (colours) and a more rigid archaeological view of antiquities,⁴⁰ in-between descriptions of rare and impressive galleries of ruins and the display of everyday prosaic habits of common people. When the revolution begins, Robert's ideological stance became more and more ambiguous.⁴¹ Even in his impressive painting *The Bastille in the First Days of Demolition* (1789), it seems that his interest was in creating an “imposing ruin” rather than depicting the last days of the icon of despotism.⁴²

A novel attitude about and to sensibility also opened a new door for the sensitivity to ruins, sensibility to the genuine, to rare ob-

jects, to authenticity. Sensibility is hypersensitivity to things promoted by idleness and the two made an easy match. What, then, about melancholy? We can quote Diderot in his article *Éloge de Richardson*: “He (Richardson) has left me with a *feeling of melancholy, both pleasing and enduring*.”⁴³ It was Richardson, on the whole, who introduced the idea of sensibility to French audiences – mainly via Diderot. It is not easy to define melancholy in this new situation, and Robert's melancholy in particular. One can begin with a psychoanalytic definition: a person has experienced a loss which he/she cannot know, remember or trace. Therefore, one does not know that he/she has lost something.⁴⁴ Vincent McCarthy has emphatically stated:

“We have to understand what kind of emotion melancholy is: For melancholy is a reflexive emotion. Emotions are generally directed outwards, toward some object (as in love, hate, etc.). But melancholy has no object, in two senses. First, it has no object because the Absolute is an impossible object for human longing (understood in the external sense). Second, it has no object because the ‘object’ which is ultimately the solution is the Self grounded in a relationship to the Absolute which is its Constituting Power (cf. *Sickness unto Death*). Properly speaking, the Self is not an object for oneself. Melancholy is an emotion which is “about” the Self and which *seeks the incorporation of the life of the Absolute into the personality which already participates nascently in it*.”⁴⁵



During the Renaissance the diabolic nature of melancholy was often stressed, especially in Michelangelo's oeuvre. Even after the 17th century melancholy was seen as a



Figure 1. Hubert Robert, *Gallery of the Term*, 1780s. Oil on canvas. 77.5 x 68,5 cm. Private Collection. Source: Nina Dubin, *Futures & Ruins. Eighteenth Century Paris and the Art of Hubert Robert*. Los Angeles: J. Paul Getty Trust, 2010, 154.

state which consisted of tensions of opposite psychic forces. These strains can be seen as tensions of meanings in, for example, pictorial activity. I have to emphasize that my task here is not to prove that Hubert Robert suffered from melancholy in the depressive sense: rather, my arguments are intended to show and describe how many of his paintings can be defined as symptoms of inspired melancholy. This includes *douce melancholy* and aspects of the melancholic friction which function in a painted narrative scene – and how they coincide with ruin poetics or ruin melancholy.

Before any detailed discussion, the difference between melancholy (as such) and the inherent meaning of the ruin must be clarified. 1) In ruins we can see some signs which indicate what has been there in the very “beginning”, before the process that led to ruination. So, it gives a metonymical hint of the lost greatness. 2) When there is a loss to be seen (in ruins), it is not a personal one, and some traces of this loss can only partly be present. Therefore, some residual signs are present, and a part of the absence is visible. All we can say about the connection of these two concepts is that for a melancholic person

memory and association form a labyrinth and ruins might be offering some small escape. Moreover, a uniting link between ruin and melancholy is the loss of ideal beauty, and a seeming rupture of the ideal contact to the lost love object.

First, we can say that Hubert Robert depicts this loss of beauty on a colossal scale – one that not even Rome could ever reach. Robert painted a great many pictures of ruins which differ significantly from their historical correlatives. His paintings of the ancient Roman vaulted galleries, in particular, look artificial, far from accurate documents.⁴⁶ In addition, he also painted a form of pseudo-repetitions of his own – historically inaccurate – creations. We can say that history in his paintings is “extended” as much as in his galleries – starting from the lost *Grand Galerie antique* which Diderot mentions in his *Salons*.⁴⁷ It is perhaps even possible that the same can be applied to the history of the interpretations of his works.

Why melancholy and Robert's pictures? First, we have to blame Denis Diderot and his observations about Robert's ruin paintings in his *Salon* in 1767. Diderot mentions melancholy at least four times – and its





Figure 2. Hubert Robert, *The Grand Gallery of the Louvre Imagined in Ruins*, 1796. 115 x 145 cm. Louvre, Paris. Source: Nina Dubin, *Futures & Ruins*, 153.

derivatives even more frequently in his descriptions of Robert's ruin scenes. This is the most famous exclamation:

"The ideas ruins evoke in me are grand. Everything comes to nothing [a rather poor translation by John Goodman: *tout s'annéti*], ev-

erything perishes; everything passes, only the world remains, only time endures. How old is the world! I walk between two eternities."⁴⁸

Earlier he has stated: "The effect of these compositions, good or bad, is to leave you in

a state of *sweet melancholy* (*douce mélancolie*)."⁴⁹ And he then proclaims: "If the site of a ruin seems perilous, I shudder." And when he starts describing a painting with the name of *Large Gallery Lit from Its Far End* (which is now lost; fig. 1 is a picture of the same type) he makes his famous exclamation: "What beautiful, sublime ruins!"⁵⁰ And: "What grandeur! What nobility!"⁵¹ Finally, not without reason did Diderot declare: "You (Robert) have the technique, but you lack the ideal."⁵² The ideal, Diderot seems to think repeatedly, must come via depiction of the deeds of the people around. Diderot did not like Robert's way of mixing real and imaginary people in his pictorial scenes.⁵³ It also is symptomatic for Diderot that the perception of Robert's ruin evokes a feeling that he is "more myself, closer to myself (*plus à moi, plus près de moi*").⁵⁴ As Alain Schapp states, "[F]or Diderot, Robert's art of ruins is an existential experience."⁵⁵ To what extent this is valid also for Robert's own thoughts and emotions, remains an enigma; to be "visionary" does not mean that one has an existential surplus value in his vision. Namely, the surplus problem lays in the depiction of common people around huge fictive ruins. There



is no dramatic link between huge vaults and people absorbed in their daily work. They have been portrayed without any feeling of transcendence.

Douce capricci

As I said, Diderot mentions melancholy four times in his descriptions. They are, unfortunately, as tedious as the longest tunnel-like gallery Robert painted. Diderot gives himself over to his own melancholy. According to Michel Makarius, in Diderot's descriptions contemplation of the space changes into meditation on time.⁵⁶

In Robert's painted oeuvre there appears a strange connection between sensibility, *capriccio* and the sublime – and, as we can later see, alienation. These might be spiritual building blocks for Hubert Robert's *douce mélancolie*.

First *capriccio*. In Robert's paintings of ruins *capricci* (meaning: there is no historical accuracy) are colossal, euphoric, "eternal" and in that sense, full of melancholic charge. I try to trace where in the structure of his paintings this "sweet melancholy" lies, e.g. how we sense the melancholy meaning of his excessive views.

Robert's view of the colossal Rome was strangely universalized, alienated – and finally focused on "future losses", as in his painting *Grand Galerie in Ruins* (1796; fig. 2). Probably for this reason his paintings strike deep into our anachronistic mentality. Indeed, this feeling for agelessness must prepare us to be careful in our interpretation.

David Mayernik defines: "The *capriccio*, by definition a scene that does not in fact exist, strives mightily to seem 'real', or at least credible." He takes an unexpected example: "Rome was itself highly capricious, juxtaposing ruins and new buildings in dramatic surprising ways; this is the landscape Piranesi re-presents exaggerated in scale but evocative at the same time." And this is the landscape Robert appropriates in his paintings. Mayernik continues: "The *capriccio* was also a game. It was a game to be played seriously by those who came equipped with knowledge and connoisseurship to understand the painter's intent. More than often *capricci* contained recognizable fragments of notable works of architecture; the part of the fun was finding them in unfamiliar locations."⁵⁷ Indeed, here the word unfamiliar is a key expression. In fact, Mayernik takes as an

example one of Robert's drawings: his "sanguine drawing of the column of Trajan shows behind it a dome of Soufflot's S. Genevieve (the Pantheon) in Paris (The Smithe Museum of Art, University of Notre Dame): a knowing reference to the fact that the domed church of Ss. Nome di Maria was designed by the French architect Antoine Derizet, and so in Robert's view Paris and Rome are elided to suggest the rivalry and interdependence of the two cities".⁵⁸

There are two ways to make *capricci*: 1) either to play a game in terms of details around one and the same building, or 2) to place separated (sometimes "real") buildings in close contact. Robert used both strategies extensively. A typical example is his painting *The Port of Rome* (1767, oil on canvas, 102 x 146 cm, *École Nationale Supérieure des Beaux-Arts*, Paris) in which he has located the Pantheon from the Roman Imperial era, and Palazzo Nuovo from Campidoglio in a new place: the harbor of Porto di Ripetta in Rome.⁵⁹

In Robert *capriccio* is linked to sublime in a way Piranesi seldom adopted. In Piranesi, if we can use Edmund Burke's utterance, "sublime of magnitude" contains a huge ar-



senal of exact fragments but in Robert it is a question of fuzzy details, even though the overall painterly view dominates. The overall sentimentalism of Panini is also absent from Robert. Unlike Panini, who often populated his *capricci* with scenes from the Bible or ancient history, Robert did not use his “architectural fantasies as backdrops for storytelling”.⁶⁰ His figures are simply ordinary people going about their business, very much at home in their monumental surroundings – doing only minor things. In this sense *capricci* seek to distinguish themselves from truthful historical narrative through *ars combinatoria*. *Capriccio* favors conflicts or a sense of the apparent incompatibility of the architectural elements of the same style and in this way creates tensions of meaning.

In Robert’s *oeuvre* there is a special relationship between caprice and repetition (fig. 1). Without caprice there is no repetition and vice versa. In many cases there are no significant permutations between depicted galleries. The main type of caprice is the elongation of the gallery-hall in a lateral perspective. In Robert’s case, repetition is connected to the principle of sublime via megalomania. Repetition is one symptom of

melancholy, a kind of obsessive return to the same themes and motifs, his substitutes for unforgotten love objects.

Jean Starobinski states that in Piranesi’s ruin-pictures “human gesture fall away into insignificance.”⁶¹ The same goes for Hubert Robert, but without architectural details, and in this way in contrast to Piranesi. Wide townscape views also disappear. The only thing which remains is a huge vaulted gallery which can be seen from *scena dell’angolo*. A landscape and the ruined space of an edifice fuse! In this way a landscape fulfils itself from within, inside the edifice, so that ruin captures landscape under its vaults. Exactly here we find the signs of urban melancholy: The colossal landscape has been represented inside the gallery, interior landscape takes a mournful command! A sky is only seen through holes in the vault. In this sense, the entity we used to call *Ruinenlust* (Georg Simmel: “positive negativity”)⁶² in Robert means the compound of caprices, but also a new kind of modern insolence: to sense ruins as monuments which are the outcome of major imaginative transformations.⁶³ Nevertheless, we must not forget Robert’s documentation of the vandalism of the royal crypt in St.

Denis church.⁶⁴ As a rule, three concepts: Sublime, repetition and *capriccio* fuse in the name of alienated scenes.

Curiously enough, it is somewhat hard to find signs of transcendence in Robert’s ruin paintings apart from the feeling for the immense, almost inhuman, length of colonnades. People depicted in the scenes are commonplace in character. They seem to fall into self-oblivion. In some comic *mise en scene* especially, like in the painting *Antique Capriccio with the Statue of Marcus Aurelius* (1787, a detail; fig. 3),⁶⁵ we can infer that all feeling of transcendence has run dry. We can see clearly that figures depicted around these huge galleries are unbeknown to the subject of the story and are in that sense absorbed in their practical activities. This view might be close to Diderot’s visions, which have sometimes been described in almost the same way.⁶⁶ The question of cosmic *infinity* which was so important for earlier views of melancholy is changed into the feeling of dull glory. Guillaume Faroult emphasises that the prosaic function of the scene is contrary to the majestic antiquity and in this way mixes the simple life and old monuments. He also states that there is a certain kind of irony





Figure 3. Hubert Robert, *Antique Capriccio with the Statue of Marcus Aurelius*, 1784. A detail. Oil on canvas, 183 x 140 cm. Louvre, Paris. Picture: Louvre, Paris.

in his homage to Piranesi in the engraving of the Arch of the Marcus Aurelius which was demolished (Cf. Piranesi's *Il Campo Marzio dell'Antica Roma*).⁶⁷ Of course, he also mixes and changes architectural objects – if the arch has anything to do with the etching *Arco dell'imperatore Marco Aurelio* in Piranesi's opus called *Campo Marzio dell'Antico*

Roma (1762). In fact, irony is a new “hilarious” modality, and it really springs from the atmosphere of the Enlightenment. In the old melancholy there was no irony, only “acid” attitudes – as in Michelangelo. In this sense we can see a new flavor in Robert's ruin melancholy. What has often puzzled me is that in his painting *Triumphal Arch and Amphitheater*

at Orange (1784) Robert chooses a point of view which leaves the arches he loved so much in shadow – almost so that we cannot discern them as arches on first glance. This might be the point at which self-irony is disclosed.

In these curious ways the feeling for “greatness, magnitude and infinity” which Edmund Burke underlines when speaking about buildings⁶⁸ plays an inquisitorial role in Robert's pictures. It is in balance with the feeling of loss and with a lack of remembrance of history. Sometimes all sublime feelings seem to become ridiculous (fig. 3). We can see here *il bel disordine* which characterizes the feeling for melancholy.⁶⁹ The sense of the sublime meets the trivial. Laundry is hanging to dry between the equestrian statue and the corner of the triumphal arch in the painting *Antique Capriccio with the Statue of Marcus Aurelius*. There is also a strange hole on the ground from which people emerge – and the same happens in many of his paintings. here we probably encounter the sensibility which Diderot so much admired in Samuel Richardson's novels. It has, moreover, often been said that a certain kind of disorder and depersonalization shape the temperament



of melancholy.⁷⁰ But, as Michel Foucault states, “melancholy never attains frenzy. It is a madness always at the limits of its own impotence”.⁷¹ Of course, this is a major change compared to Michelangelo’s time, when all coevals admired his *furor poeticus* or *furore* as a basic ingredient of melancholy.⁷²

Therefore, in Robert’s pictures most of the sublimity is filtered through *capriccio* and in the feeling for sensibility of Diderot’s type – and absorption on a small scale when people were depicted. This means that we have to take into account – and tolerate – some minor deviations. These three concepts (*capriccio* – alienation of the place and exactitude; sensibility – small people, grand scale; sublime – grand vaults) are assembled to give Robert’s pictures a touch of melancholy which is authentic in a certain ridiculous way. In Robert’s wash drawing *Shepherds and Cattle in Front of Colonnades* (fig. 4)⁷³ the huge vault of the colonnade is totally disrupted: a cow steps in and there are some boards high on the beams, from which a lamp is hanging low. On closer examination the whole compound – with its rare central perspective – seems to be fairly ridiculous or touching. Great facility⁷⁴ is committed to a playful design.

Tensions of Forgotten Greatness

A ruin is an irregular substitute for the complete building it represents (it gives many hints of a lost fullness, of a lost unbroken totality, of a lost beauty). In this sense the sign

process of a ruin is close to the process of condensation, if we think of the mechanism of the visual narrative in Freudian terms. We can apply a special concept to the representation of a building: *Verdichtung*⁷⁵ is a pro-

Figure 4. Hubert Robert, *The Finding of Laocoon*, 1773. Oil on canvas. 119,4 x 162,5 cm Virginia Museum of Fine Arts Source: Rea Radisich , *Hubert Robert: Painted Spaces of the Enlightenment*. Cambridge: Cambridge University Press, 1998, 134.



cess which persuades us to see some traces of the complete building as “condensed” in ruins – meaning, in a metonymic way. However, there is something more in Robert’s ruins. We can say that a ruin in Robert is not a kind of allegory in the way Walter Benjamin thought.⁷⁶ On the contrary, a ruin can be sensed as an opaque symbol whose references might be fuzzy or atmospheric. In that sense Robert’s ruins are close to the “auratic symbols” with vague references – the way Theodor Adorno thought of the concept of “the romantic” symbol.⁷⁷ Indeed, a certain kind of anonymity and opacity characterizes Robert’s ruin paintings, even when a painting depicts an event which could have a clear and known setting, as in *The Finding of Laocoon* from 1773 (fig. 4). The tunnel-like quality of the colonnade does not refer to any known colonnade – despite some contrary suggestions.⁷⁸

The Old Bridge (1760; fig. 5) opens an even more gigantic view: Lilliputian figures are climbing the steps of the huge staircase. The size of the bridge and a view in which the stairs seem to continue all the way to the horizon gives us a feeling of an infinite spectacle. It has been said that Piranesi’s



Figure 5. Hubert Robert, *The Old Bridge*, 1760-61. Oil on canvas. 76,2 x 100,3 cm. Yale University Art Gallery. Source: Nina Dubin, *Futures of Ruins*, 141.

Carceri-etching Grand Piazza (1749/50) offered a clear model for Robert.⁷⁹ This is true. We can also mention some other bridge views by Piranesi. However, there are two things in which Robert’s differs from Pira-

nesi’s views. Firstly, this view is as an event much more illogical than Piranesi’s panoramas; secondly, Robert’s painting opens a view which is even more alienated than Piranesi could ever offer: people climb like



anonymous ants a staircase which is too vast and infinite to have any function at all, *except for vain effort*. There is even more to it: the huge staircase and the bridge above do not make any sensible whole. The historical scene turns out to be pure fancy and offers some hints of megalomania, typical in a certain kind of melancholic state which gives space to almighty surrogates of the lost love object. In this painting *euphoria meets dysphoria* on the same stairway! The question is of a kind of recuperation of the lost object – which has increased to an enormous dimension containing *Masse und Macht* – and in this way remains helplessly anonymous. In its fuzziness the view is beyond any definite conception of allegory.

Ulrich Breuer has proposed the relationship between a journey and melancholy. The idea dates back to Marsilio Ficino's conception of a melancholic as a traveler of the soul. This notion fits in well with Hubert Robert's relation to his former experiences in Rome, where he spent eleven years (1754–1765). He never went back to Rome again. In that sense we can speak of "Melancholie als Seelenreise".⁸⁰ Over the years after his stay in Rome his attitude towards history changed. The colossal

structure of his scenes becomes more and more fictive. The exact reference to history becomes loose and even fuzzy. Rome is no longer "an objective correlative" (to use the concept of T. S. Eliot)⁸¹ – it changes and allows room for fictive expansions. We can even speak of the melancholic extensions of the buildings depicted. And finally, there is also a melancholically objective correlative: Robert's ruins are much bigger and indistinct than the ruins he had seen a thousand times in Rome in his younger days. The exact picture of Rome drifts far away in his paintings – in fact throughout his oeuvre. Fancy takes over historically exact references – and repetition rolls over the variation, and finally, utopic visions make anachronisms possible. The greatness of Rome is an anonymous greatness of fancy which blurs the sense of time. The length of vaulted galleries grows and makes an impression of melancholic endlessness. Certainly, we must remember that even Burke spoke about "colonnades of a moderate length", not endless galleries.⁸² It is also interesting that Montesquieu liked panoramic visions in which a spectator remained only distantly involved with the objects of his gaze.⁸³

The colossal is a keyword here. Something which has been lost must be replaced with a colossal view: this is how Robert's melancholy works. The melancholic does not know what he has lost (he does not even know that he has lost something). Ruins as a correlative for a loss provide, of course, hints. In Freudian terms the mechanism is condensation, *Verdichtung*: in every ruin there is an allusion to the original flawlessness. However, in this case *der Raum*, the space, meets the concept of time, the sense of remoteness. Instead of *Verdichtung* we should speak of *Aufspannung*, *Streckung* or probably even *Verrenkung*. In his *Salons* (from 1767) Diderot characterizes Robert's paintings with the word "surabondance", abundance.⁸⁴ *Surabondance* here is but one quality of the category of psychic *Aufspannung*. Buildings stretch into huge dimensions; colonnades seem to reach the horizon, stretching at the same time our view of Antiquity so wide that it seems to be a dull dream. In 1767 in his *Salons* Diderot is already characterizing Robert's views as *arcades obscures!*⁸⁵

The question is of *forgotten* greatness. When a melancholic person wants to control the flow of time, he enlarges the space.



A ruin must be oversized. The sensibility of Robert's colossal ruins offers a picture of *the disparate sensibility*. It produces a strange tension between banal surprise (presence) and eternity and, indeed, it produces those scarcely discernible outcomes which mainly create the effects of "stretching". Some of his paintings of ruins are appropriate examples of the beautiful and the sublime (as the one in the *Grand Galerie* of Louvre, 1796, **fig. 2**). Sometimes he is not travelling back to Rome, but rather into the future.

Melancholy shows up as a desire which has no clear object. We can say that referents seem to lose their power when they begin to arise and tend to be well-adjusted when reflected melancholically. Although fuzzy references in Robert's paintings to Antiquity indicate a "greatness of the Ancient Rome", in the architectural paintings of his late oeuvre "Rome" is an unidentified or anonymous utopia. Fragments from different real buildings are merged into a unity which gives an impression of Rome as the utopia it never was – and still those fragments seem to be truthful as fragments. Melancholy consumes "Rome" and the feeling which remains is a kind of "passive *gôut* of the ruins" – as Ber-

nardin Saint-Pierre named it in the end of 18th century⁸⁶ And finally, during the French Revolution, the playfulness of Robert's paintings increases along with the decreasing megalomania.

Ergo: We don't know Hubert Robert's intentions, we only know that the melancholy structure of his paintings knows them! His ruins open up the scene to the futile future. That is why we can quote the future John Keats's *Ode on Melancholy*:

"Ay, in the very temple of Delight
Veil'd Melancholy has her sovran shrine."

This poem renders the odd melody of Melancholy and still it opens the way to understanding Hubert Robert's melancholy – and the melancholy of the next century.

Notes

1 Susan Sontag, *Reborn Susan Sontag. Early Diaries 1947-1963*. (London: Penguin Books, 2008), 203. In nearly the same way, Jacques-Henri Bernardin de Saint-Pierre noted the fresh ruins of the bombing of Dresden almost two hundred years earlier, in 1765. His reactions mixed together melancholy, pleasure, sublime and "*sentiment de notre misère*". Saint-Pierre also could connect the concept of picturesque to the new ruins of Dresden. (« les grandes destructions

offrent des effets pittoresques nouveaux ») . Also he spoke about *le plaisir de la ruine, le goût de la ruine* and *le goût passif de la ruine*. Jacques-Henri Bernardin de Saint-Pierre, *Études de la nature. Oeuvres complètes de Jacques-Henri Bernardin de Saint Pierre*. Tome troisième. Ed. L. Aimé-Martin. (Paris: Méquignon-Marvis 1818).80–83.

2 Sabrina Ferri has stated: "The pleasure of ruins is associated with the 18th century aesthetic experience of the landscape that blends art and nature, history and subjective experience." Sabrina Ferri, *Ruins Past. Modernity in Italy 1744–1836*. (Oxford: Voltaire Foundation, 2015), 120, footnote 5.

3 I have written two long articles dealing with Hubert Robert's ruin melancholy – in Finnish. The first concentrates on Diderot's concepts, especially when he describes Robert's ruin paintings. The second deals mainly with Robert's ruin paintings during the revolutionary period. See: Kuusamo, Altti, "Rauniomelankolia, Diderot ja Hubert Robert. Modernin melankolian dynamiikkaa III,1". *Synteesi* 35, 1–2 (2017), 27–49, and Kuusamo, Altti, "Hubert Robertin myöhäinen rauniomelankolia. Modernin melankolian dynamiikkaa III,2" *Synteesi* 35, No. 3 (2017), 2–20.

4 Rea Radisich, *Hubert Robert: Painted Spaces of the Enlightenment*. (Cambridge: Cambridge University Press, 1998), 135.

5 See Sabrina Ferri, *Ruins Past. Modernity in Italy 1744–1836*, 120–122 Cf. Raymond Klibanski, Erwin Panofsky & Fritz Saxl, *Saturn and Melancholy, Studies in the History of Natural Philosophy, Religion and Art* (New York, 1964), 237.

6 Denis Diderot, *Oeuvres complètes X*. Ed. J. Assézat & M. Tourneux (Paris: Garnier frères, 1876), 307–309.

7 Denis Diderot, *Oeuvres complètes X*, 307–309.

8 Patrick Dandrey, *Les tréteaux de Saturne. Scènes de la mélancholie à l' époque baroque*. (Paris: Klincksieck, 2003), 19.

9 Bernardin de Saint-Pierre, *Études de la nature*, 77–79.



- 10 Herold, Christopher, "Aikakautensa valtiatar. Rouva de Stäelin elämäkerta, (Helsinki: Otava 1959), 237, 243, 255, 263.
- 11 William Hauptman, *The Persistence of Melancholy in the Nineteenth Century Art. The Iconography of the Motif*. (Michigan: Ann Arbor, 1975), 142.
- 12 Cf. Kuusamo, Altti, "Michelangelo ja melankolian pitkä vieteri. Melankolian efektiit ja affektiit Michelangelo-diskurssissa." *Synteesi* 25, No. 4 (2006), 19–41.
- 13 William Hauptman, *The Persistence of Melancholy in the Nineteenth Century Art*, 143.
- 14 Tara Zanardi 2009. "From Melancholy Pleasure to National Mourning: *Ruin* de Zaragoza and the Invention of the Modern Ruin," *Zeitschrift für Kunstgeschichte* 72, 2009, 527.
- 15 Ibid., 543.
- 16 Gay, Peter, *The Enlightenment. The Rise of Modern Paganism*. (New York & London: W. W. Norton & Company, 1977), 338–341. Cf. *ibid.*, 141.
- 17 László Földényi, *Melancholy. Melankólia*. Transl. T. Wilkinson. (New Haven and London: Yale University Press, 2016), 195.
- 18 Ibid.
- 19 Jean Starobinski, *The Invention of Liberty 1700-1789*, Transl. B. Swift. (New York: Skira Rizzoli, 1987 [1964]), 183.
- 20 John D. Bandiera, "Form and Meaning in Hubert Robert's Ruin Caprices: Four Paintings of Fictive Ruins for the Château de Méréville," *Museum Studies. The Art Institute of Chicago*, vol. 15, no. 1 (1989), 24. There has been a certain lack of new or bold interpretations of Robert's work. Although a new catalogue for the major Robert exhibition in 2016 opened some new views on Robert's art, it didn't speak about his melancholy. On the contrary, even some interesting interpretations from 70s were forgotten in the edition. Look: Margaret Grasselli, Morgan & Yuriko Jakall (ed.), *Hubert Robert – A Visionary Painter*. (Washington: National Gallery of Art, in association with Lund Humphries, 2016).
- 21 See: Philippe Junod, *Ruines anticipées ou l'histoire au futur antérieur*. (Lausanne: Payo, 1982), 31. Not even Annie Dion-Clément in her work *Hubert Robert et 'Jeunes filles dansait autour d'un obélisque'. La Brèche au croisement de la Philosophie des Franc-Maçons ey des Lumières*. (Montreal: Université du Québec à Montreal, 2010) is interested on the concept of melancholy when analyzing late works of Robert.
- 22 Karin Johannisson, *Melankoliska rum. Om ångest, leda och sårbarhet i förfluten tid och nutid* (Stockholm: Bonnier pocket, 2010), 96–99.
- 23 Raymond Williams, *Keywords* (Harmondsworth: Penguin, 1982), 281.
- 24 Terry Eagleton, *The Ideology of the Aesthetic*. (Cambridge: Basil Blackwell, 1990), 25.
- 25 Ibid., 26. Still there was a strong tendency for wits as a counterpart of serious metaphysics (see Peter Gay, *The Enlightenment. The Rise of Modern Paganism*, 7, 132–133). See also Jan Blomstedt, *Shame and Guilt. Diderot's Moral Rhetoric*. (Jyväskylä Studies in the Arts 62. (Jyväskylä: University of Jyväskylä 1998), 59: "Passion and Cunning are two important themes of Diderot." Cf. how Gay defines discrepancies of the age, 133: "Enlightenment was not an Age of Reason but a Revolt against Rationalism" (*The Enlightenment. The Rise of Modern Paganism*, 133). Indeed, rationalism flourished in the 17th century and the 18th century was the age of criticism.
- 26 Henning Mehnert, *Melancholie und Inspiration. Begriffs- und wissenschaftsgeschichtliche Untersuchungen zur poetische "Psychologie" Baudelaires, Flauberts und Mallarmes*. (Heidelberg: Carl Winter, 1978), 29.
- 27 Johannisson, *Melankoliska rum. Om ångest, leda och sårbarhet i förfluten tid och nutid*, 97.
- 28 Jerrold Seigel, *The Idea of the Self. Thought and Experience in Western Europe Since the Seventeenth Century*. (Cambridge: Cambridge University Press, 2005), 161–162. Cf. Eagleton, Terry, *Culture and the Death of God* (New Haven & London: Yale University Press, 2014), s. 13, 25.
- 29 Ibid., 352–353. In the same way as the system of the liberal arts (*artes liberales*) collapsed at the beginning of 18th century, (as Kristeller has it), there was an effect on the system of Christian virtues, which started to float towards the bourgeois virtues during the Enlightenment.
- 30 Cf. Abrams, M.H., *The Mirror and the Lamp. Romantic Theory and the Critical Tradition*. (Oxford: Oxford University Press, 1971), 198–200. Cf. Williams 1982, 281.
- 31 Cf. Jeremy Schmidt, *Melancholy and the Care of the Soul. Religion, Moral Philosophy and Madness in Early Modern England*. (Aldershot: Ashgate 2007), 154–155. See also Mehnert 1978, 29–33, 62, 219; Hans-Jürgen Schings, *Melancholie und Aufklärung. Melancholiker und Ihre Kritiker in Erfahrungsseelenkunde und Literatur des 18. Jahrhunderts*, (Stuttgart: J.B. Metzlerche Verlag 1977), 7, 73.
- 32 Pieter Gay, , *The Enlightenment. The Rise of Modern Paganism*, 190–194.
- 33 Rea Radisich, *Hubert Robert: Painted Spaces of the Enlightenment*, 20.
- 34 See Christophe Leribault, "Hubert Robert et Paris, "Hubert Robert 1733-1808, Un peintre visionnaire. Ed. Guillaume Faroult & Catherine Voiriot, (Paris: Musée du Louvre, 2016), 368–370.
- 35 Annie Dion-Clément, *Hubert Robert et 'Jeunes filles dansait autour d'un obélisque'. La Brèche au croisement de la Philosophie des Franc-Maçons ey des Lumières*, 56, 89, 113.
- 36 Nina Dubin, *Futures & Ruins, Eighteenth Century Paris and the Art of Hubert Robert* (Los Angeles: J. Paul Getty Trust, 2010), *passim*.
- 37 Hans-Jürgen Schings, *Melancholie und Aufklärung. Melancholiker und Ihre Kritiker in Erfahrungsseelenkunde und Literatur des 18. Jahrhunderts*, 163.
- 38 Paul-Laurent Assoun, «Un monument pour la



- mélancolie: L'écriture des décombres de Volney à Freud.« *Que faire avec les ruines? Poétique et politique des vestiges*. (Rennes: Presses Universitaires de Rennes, 2015), 151.
- 39 See Rémy Saisselin, *Taste in Eighteenth Century France. Critical Reflections on the Origins of Aesthetics on an Apology for Amateurs*. (Syracuse, NY: Syracuse University Press 1965), 110.
- 40 About archaeological exactitude: Victor Carlson, "A Roman Masterpiece by Hubert Robert: A Hermit Praying in the Ruins of the Roman Temple." *The Paul Getty Museum Journal*, Vol. 15 (1987), 123. See also Guillaume Faroult, "L'anticomanie et ses caprices," *Hubert Robert 1733-1808, Un peintre visionnaire*. Ed. Guillaume Faroult & Catherine Voiriot, (Paris: Musée du Louvre, 2016), 222–223.
- 41 Radisich, *Hubert Robert: Painted Spaces of the Enlightenment*, 131,136.
- 42 Joseph Baillio, "The Bastille in the First Days of Demolition 1789." *Hubert Robert – A Visionary Painter*. Ed. Grasselli, Margaret Morgan & Jakall, Yuriko (Washington: National Gallery of Art, in association with Lund Humphries, 2016), 248–249.
- 43 Denis Diderot, *Oeuvres complètes V*. Ed. J. Assézat & M Tourneux (Paris: Garnier frères, 1875), 216.
- 44 Sigmund Freud, "Mourning and Melancholia." *The Pelican Freud Library, Volume 11: On Metapsychology: The theory of Psychoanalysis*. (London: Penguin1984), 254–255, 258–260.
- 45 Vincent A. McCarthy, "Melancholy" and "Religious Melancholy in Kierkegaard." *Kierkegaardiana*, 10, (1977), 163.
- 46 Cf. Hubert Burda, *Die Ruine in den Bildern Hubert Roberts*, (München: Wilhelm Fink Verlag, 1967), 43,89–90. Burda is rightly speaking of Robert's dualism in this sense.
- 47 Denis Diderot, *Salons III, Ruines et paysages*, 336, also note, page 336 in which there is a reference to Burda, *Die Ruine in den Bildern Hubert Roberts*, 97, fig. 131.
- 48 Denis Diderot, *Diderot on Art II*. Ed. and transl. John Goodman (New Haven and London: Yale University Press, 1995), 198.
- 49 Ibid., 196.
- 50 Ibid., 197.
- 51 Ibid.,199.
- 52 Ibid., 198.
- 53 Jean Seznec, *Diderot and Historical Painting. Aspect of the Eighteenth Century*. Ed. Earl R. Wasserman. (Baltimore, The John Hopkins Press, 1965), 137. Cf. Burda, *Die Ruine in den Bildern Hubert Roberts*, 89–90.
- 54 Denis Diderot, , *Salons III, Ruines et paysages*, 339.
- 55 Alain Schnapp, "'Robert des ruines', Le peintre face aux monuments antiques," *Hubert Robert 1733–1808, Un peintre visionnaire*. Ed. Guillaume Faroult & Catherine Voiriot, (Paris: Musée du Louvre, 2016), 88.
- 56 Michel Makarius, *Ruines, Représentations dans l'art de la Renaissance à nos jours*. (Paris: Flammarion, 2011), 122.
- 57 David Mayernik, "Meaning and Purpose of Capriccio." *The Architectural Capriccio. Memory, Fantasi and Invention*. Ed. Lucien Steil (Farnham: Ashgate, 2014), 5–16.
- 58 David Mayernik, "Meaning and Purpose of Capriccio", 5.
- 59 E.g. Oy-Marra, "Ipsa ruine docet": Die Ruine als Bildfigur der Ertinnerung und kritischer Reflexion bei Hubert Robert, *Mittteilungen des Kunsthistorischen Institutes in Florenz*, vol. 52 (2008), 101. Cf. Marianne Roland Michel, "Light and Ruins. Fragonard and Hubert Robert in Rome," *Master Drawings* vol. 29, 4, (1991), 430–434. See also: Hubert Burda, *Die Ruine in den Bildern Hubert Roberts* (München: Wilhelm Fink Verlag, 1967), 91.
- 60 E.g. Margaret Grasselli, "A palace with a Triumphal Bridge, 1761," *Hubert Robert – A Visionary Painter*. Ed. Grasselli, Margaret Morgan & Jakall, Yuriko (Washington: National Gallery of Art, in association with Lund Humphries, 2016), 211.
- 61 Starobinski, *The Invention of Liberty 1700–1789*, 180.
- 62 Georg Simmel, "Die Ruine", *Jenseits der Schönheit, Schriften zur Ästhetik und Kunstphilosophie*. ed. Ingo Meyer, Frankfurt am Main: Suhrkamp, 2008, 36–37.
- 63 Look: Alain Schnapp, "Robert des ruines", *Le peintre face aux monuments antiques, Hubert Robert 1733–1808, Un peintre visionnaire*. Ed. Guillaume Faroult & Catherine Voiriot, (Paris: Musée du Louvre, 2016), 91.
- 64 Jean-Marie Bruson, "Des ruines et des prisons," *Hubert Robert, 1733–1808, Un peintre visionnaire*. Ed. Guillaume Faroult & Catherine Voiriot, (Paris: Musée du Louvre, 2016), 398.
- 65 See Faroult, Guillaume, "L'Ancien Portique de l'empereur Marc Aurèle, 1784. In *Hubert Robert, 1733–1808., Un peintre visionnaire*. 2016., 242. Faroult does not refer to the obvious discrepancies of meaning in the painting.
- 66 Martin Jay, *Downcast Eyes. The Denigration of Vision in Twentieth-Century French Thought* (Berkeley & Los Angeles: University of California Press,1993),103.
- 67 Faroult, Guillaume, "L'Ancien Portique de l'empereur Marc Aurèle", *Hubert Robert 1733–1808, Un peintre visionnaire*. Ed. Guillaume Faroult & Catherine Voiriot, (Paris: Musée du Louvre, 2016), 242–243.
- 68 Edmund Burke, *Philosophical Enquiry into the Origin of Our Ideas of the Sublime and Beautiful*. Ed. Adam Phillips (Oxford: Oxford University Press, 1990). 69–71.
- 69 Jean Starobinski, *L'encre de la mélancolie*. (Paris: Éditions de Seuil, 2012), 465. Cf. Renzo Negri, *Gusto e Poesia delle rovine in Italia fra il Sette e l'ottocento*. (Milano: Casa editrice Ceschina, 1965), 32.
- 70 Look: Fölnényi, *Melancholy*, 301–304.
- 71 Michel Foucault, *History of Madness*. Transl. J. Murphy and J. Khalfa. (London & New York 2009), 266.



72 Cf. Noel Brann, Noel, *The Debate over the Origin of Genius during the Italian Renaissance. The Theories of Supernatural Frenzy and Natural Melancholy in Accord and in Conflict on the Threshold of Scientific Revolution*. (Leiden, Boston, Köln: Brill, 2002), 90–93, 102, 112. Cf. Altti Kuusamo, "Michelangelo ja melankolian pitkä vieteri," 20.

73 Helen Moulin-Stanislas, "Promenades Romaines – catalogue des oeuvres," *Hubert Robert, Promenades au XVIIIe siècle* (Avignon: Musée Agladon, 2010), 38. Moulin-Stanislas does not see the strange "overtones" of the drawing which is not "au pied du Palatin" – although she admits that it has been created from imagination.

74 E.g. Guillaume Faroult, "Les rêves d'un homme d'esprit", *Hubert Robert 1733–1808, Un peintre visionnaire*. Ed. Guillaume Faroult & Catherine Voiriot, (Paris: Musée du Louvre, 2016), 49. Robert is quite often seen as a painter of "la facilité excessive". Ibid.

75 Sigmund Freud, *Die Traumdeutung. Dritte vermehrte Auflage* (Leipzig: Franz Deuticke, 1911), 220–222.

76 See Altti Kuusamo, "Allegoria, melankolia, raunio. Modernin melankolian dynamiikkaa II." *Synteesi* 1–2/2016, 109–110.

77 E.g. Theodor Adorno, *Über Walter Benjamin*. Ed. Rolf Tiedemann (Frankfurt am Main: Suhrkamp Verlag, 1970), 127. The book consists solely of letter of Benjamin and Adorno.

78 Cf. André Corboz, *Peinture militante et architecture révolutionnaire: A propos du thème du tunnel chez Hubert Robert* (Basel & Stuttgart: Birkhäuser Verlag, 1978), 8–15. Corboz suggests that there is a parallelism between Robert's and Étienne-Louis Boullée's arcades. However, Boullée's structures are from a later date. His reference to Raphael's School of Athens is a more relevant one. Ibid., 5. See also: Yuriko Jackall, "La découverte du Laocoon," *Hubert Robert 1733–1808, Un peintre visionnaire*. Ed. Guillaume Faroult & Catherine Voiriot, (Paris: Musée du Louvre, 2016), 234. Cf. Dietmar Lüdke, *Hubert*

Robert, 1733–1808, und die Brücken von Paris (Karlsruhe: Staatliche Kunsthalle, 1991), 65.

79 Nina Dubin, *Futures & Ruins. Eighteenth Century Paris and the Art of Hubert Robert*, 139. Cf. Jackall, Yuriko, "Le Vieux Pont." *Hubert Robert 1733–1808, Un peintre visionnaire*. Ed. Guillaume Faroult & Catherine Voiriot, (Paris: Musée du Louvre, 2016), 294. Cf. also Guillaume Faroult, "L'architecture visionnaire," *Hubert Robert 1733–1808, Un peintre visionnaire*. Ed. Guillaume Faroult & Catherine Voiriot, (Paris: Musée du Louvre, 2016), 291. Faroult states that this painting reveals Robert's aesthetics (sic) – and shows how he continues the dialogue with Piranesi after his stay in Rome. However, I think that it is this particular painting which still needs more analysis.

80 Ulrich Breuer, *Melancholie und Reise. Studien zur Archäologie des Individuellen im deutschen Roman des 16. – 18. Jahrhunderts* (Hamburg: Lit Verlag Münster, 1994), 78–79.

81 T.S. Eliot, "Hamlet". *Selected Essays* (London: Faber Faber, 1932), 142–144.

82 Burke, *A Philosophical Enquiry*, 70.

83 Jay, *The Downcast Eyes*, 90.

84 Denis Diderot, *Salons III. Ruines et paysages. Salons de 1767*. Ed. Else Marie Bukdahl, Michel Delon, Annette Lorenceau (Paris: Hermann, 1995 [1767]), 326.

85 Diderot, *Salons III*, 339.

86 Bernardin de Saint-Pierre, *Études de la nature*, 81: [L]e goût passif de la ruine est universel à tous les hommes».

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.



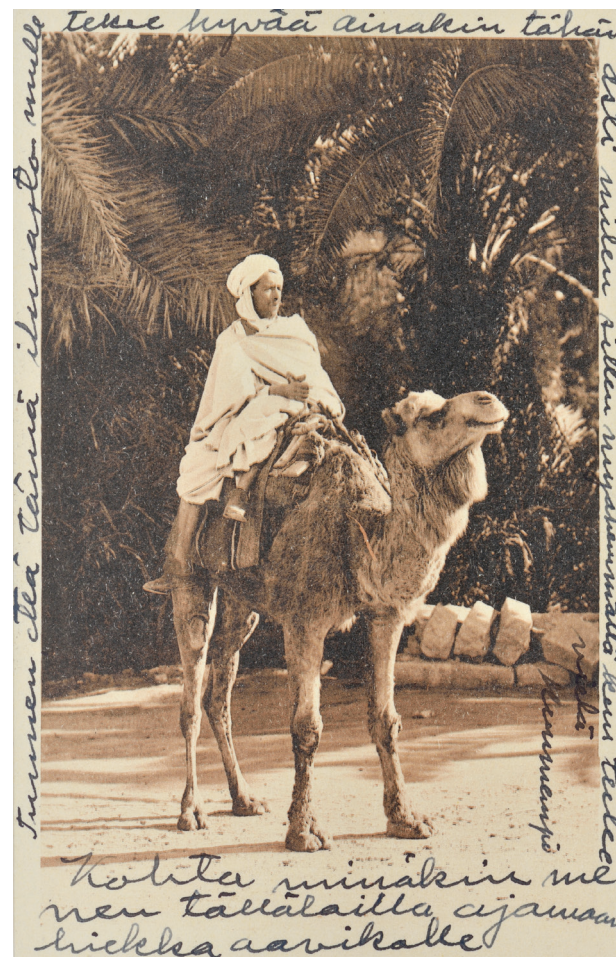
Bland turister och araber. Juho Rissanen på hälsoresa i Biskra 1931

Marie-Sofie Lundström

Den Kuopiofödde Juho Rissanen (1873-1950) är främst känd som skildrare av det finska folket. Den del av hans produktion som känns till av den stora allmänheten och som gått vidare i konsthistorien är koncentrerad till tiden kring sekelskiftet 1900, då hans skildringar av det finska folket fick stort erkännande.¹ Till hans produktion hör även monumentalmåleri (fresker) och glasmålningar, samtliga med finska motiv. I Svenska Pressen stod det att läsa 1931 att "Rissanen [...] är det finska folkkyrnets målare, kolbrännarnas och skeppsbyggarnas",² vilket bra sammanfattar den bild man får i konsthistorisk litteratur,³ även om hans konst på senare tid har omvärderats.⁴ I den här arti-

keln detaljgranskas emellertid Rissanens fyra månader långa vistelse 1931 i den omtyckta kurorten Biskra vid den algeriska öknen, vilket kan anses vara ett uttryck för fransk kolonialmaktsturism. Många européer, främst fransmän men även turister och andra slags resenärer från flera andra europeiska länder och USA, lockades av staden vid Saharaökens rand, främst med avsik-

Bild 1. Env. De Biskra. Un Chamelier. Edition Marius Maure, Biskra. Postkort skickat av Rissanen till Eemil Suihko. Biskra 29.12.1930. Kuopion taidemuseo/Kuopion isänmaallinen arkisto.



ten att sköta sin hälsa i ett tjänligt klimat. Det var medan Rissanen bodde i Paris som han beslöt sig för att åka till Algeriet, som då var en fransk koloni, vilket gör att resan kan inplaceras i ett större, franskt fenomen.

Problemställning: korrespondens, texter och bildmaterial

Greppet är historiskt-deskriptivt, syftet är att inplacera Rissanens Biskraresa i ett större sammanhang bestående av fransk kolonialmaktsturism; hans resa ingår i ett relativt utbrett fenomen. Det empiriska materialet öppnar sig för en närmare granskning av hans upplevelser och iakttagelser, och orsakerna till varför han överhuvudtaget begav sig dit. I det följande granskas hans resa i tre olika kontexter: Biskra som turistmål (hälsorese- närens Biskra), den orientalistiska genren inom måleriet och Rissanens sena produktion. Kontexten är främst kulturhistorisk, varför hans teckningar och akvareller och eventuella konstnärliga influenser inte analyseras i detalj.

Rissanens akvareller och teckningar från Biskra finns bevarade i Kuopion Kulttuurihistoriallinen Museo/Kuopion taidemuseo (dep.), och på Åbo konstmuseum.⁵ Förutom

själva bilderna ligger som grund för rekonstruktionen av resan hans korrespondens, som består av de några postkortsbrev som han skickade till Eemil Suihko, journalisten Irja Spira, bosatt i Paris, vännen och finskhetsivraren Ellinor Ivalo, Rissanens finländska livmedikus Kaarlo Taskinen och konsthistorikern Onni Okkonen, som hade skrivit en monografi om Rissanen (publ. 1927).⁶ En annan viktig primärkälla är en intervju med Rissanen, publicerad i *Konstrevyn* i oktober 1931, i vilken konstnären berättar om sin tid i Biskra.⁷

Vidare utnyttjas reseskildringar för att skapa en bild av hur Rissanens samtid och utlänningar såg på staden, framför allt Nils Wilhelm Lundhs En författares resa – Nord-Afrika från 1924, i den ingår många illustrationer i form av fotografier tagna av författaren.⁸ Reseskildringen är utgiven endast några år före Rissanens resa, och fungerar därför som en bra referens till vad han kunde se på ort och ställe; i boken ingår kapitlet ”Biskra på gott och ont”. Vidare utnyttjas en betydligt tidigare fransk guidebok, den högt skattade Hachettes Guides-Joanne. Algérie et Tunisie (1905), som beskriver stadens sevärdheter på många sidor, vilket betyder att

Biskra redan tidigt var en turistattraktion. En annan publikation som bidragit med värdefull information, och som innehåller många citat främst från tidiga betraktelser från Biskra, är Gareth Stantons artikel ”The Oriental City: A North African itinerary” (2008). Guideböckerna och reseskildringarna riktar sig till den stora allmänheten (det förmögnare borgerskapet), och ger ovärderlig information, eftersom det Biskra som skildras i dem inte längre existerar.

Därtill är bilderna på de postkort som Rissanen använde som brevpapper intressanta eftersom de illustrerar vad man som utlänning i Algeriet väntade sig att se och uppleva under sin vistelse. Rissanen skrev på baksidan av postkort och förseglade dem i ett kuvert och skickade dem som vanlig brevpöst, varför de postkortsmotiv han valde är värda att diskutera närmare; postkortens motiv utgör ett representativt genomsnitt av dylika vykort från den tiden.⁹

Ytterligare en publikation som med viss reservation kan användas som källa är amerikanskan Clara Stockers levnadsskildring *Paitasetä*. Juho Rissasen elämä (utg. 1993): den bygger på författarens personliga minnen av konstnären, som hon träffade 1930



och 1933, men är besvärlig att använda då den inte har hänvisningar. Det tog åtskilliga år efter deras möten tills det engelska manuskriptet översattes till finska och publicerades.¹⁰ I den ingår knappa två sidor där Biskra diskuteras, men greppet är skönlitterärt och texten kan inte utnyttjas som pålitlig källa. Publikationen utnyttjas dock ställvis för att komplettera några uppgifter som inte hittas i primärmaterialet, i och med att deras möte 1933 skett relativt nära Rissanens vistelse i Biskra. Men texten är tendentiös och uppfyller inte samtidskriteriet. Man bör således iaktta försiktighet då man använder uppgifterna.

En konstnär på resande fot

Enligt Irene Moilanen präglades den senare delen av Rissanens liv av rastlöshet: han var neurotiskt rädd för sjukdomar och krig och valde sin boplatz enligt det. Från och med 1918 vistades han för det mesta utomlands, först i Danmark och därefter i Frankrike.¹¹ Efter den årslånga vistelsen i Danmark reste han till London, Florens och Rom, men efter det befann han sig här och där i Frankrike: Pyreneerna, Nizza, Menton, Cannes, Saint-Paul-de-Vence, Saint-Germain-en-Laye

och så vidare. Under 1920-talet reste han ånyo till Florens och Rom, samt återvände till Danmark för en kortare period.¹² Han var således relativt rörlig under största delen av 1920-talet, men senare var han för det mesta stationerad i Paris (1926-1935). Därefter tillbringade han åren 1936-1939 i Nizza. Han besökte Finland endast under somrarna.¹³ Sista delen av sitt liv var han bosatt i Miami, var han dog 1950, 77 år gammal.¹⁴

Men Rissanen hade redan under sin vad man kan kalla glansperiod kring sekelskiftet 1900 idkat studier utomlands i flera repriser. I Onni Okkonens levnadsskildring från 1927 gör Okkonen sitt bästa för att peka ut hur Rissanens studier bidragit till hans patriotiska uppgift som skildrare av det finska folket. Men speciellt då han beskriver Rissanens experiment och kontakt med de nyare konstströmningarna kan man mellan raderna läsa att inflytandet från den moderna samtidskonsten inte alltid var så önskvärt. Efter studier i bland annat S:t Peterburg och i Italien började Rissanen vistas allt mer i Frankrike, och Okkonen konstaterar att Rissanens konstnärliga mål nu förändrades, både i stil och i innehåll. Men hans utländska, "parisiska" konst förtjänar inte samma erkänsla som de

tidigare verken, konstaterar Okkonen.¹⁵ Så småningom, efter vistelser i Köpenhamn och den franska landsbygden, glider Rissanen allt mer in i den internationella, från Paris styrda konsten. Hans stil började lösa upp sig, och hans verk innehöll inte längre samma vitalitet som tidigare, anser Okkonen.¹⁶ Detta påverkade givetvis hur man snare, hemma i Finland, uppfattade den medelålders Rissanen, vilket jag återkommer till i slutet av artikeln.

En intressant aspekt förknippad med Rissanens Afrikaresa, om ej direkt, är hans intresse för afrikansk folkkultur. I Kuopio kulturhistoriska museums samlingar finns en ansevärd mängd föremål (82 stycken) som han donerade under loppet av 1930-talet och som kan karakteriseras som afrikansk folkkonst: masker, statyetter, bruksföremål, smycken och instrument från Elfenbenskusten. Föremålen skaffade han medelst en bekant som var bosatt där – Rissanen har inte själv rest i de områden varifrån föremålen härstammar, utan Biskra förblir det mest exotiska resmålet. Av de donerade föremålen är dock endast enstaka från Algeriet. Utöver de afrikanska föremålen donerade han också ett större antal asiatiska föremål



och målningar från bland annat Kina, Indien och Japan, föremål som han sannolikt skaffade i Paris med den uttryckliga intentionen att donera dem till museet i Kuopio.¹⁷ Hans samlande indikerar att främmande kulturer intresserade honom, även om han inte vistades utanför Europa annat än under sin resa till Algeriet 1931, vilket här kommer att diskuteras i detalj.

Biskra och kolonialmaktsturism

”Den turist, som avskyr turister och som helst vill stå ensam i sitt slag i solen med sin nyfikenhet eller med sina snåla drömmar i månskenet, bör helst undvika Biskra, där det är gott om främlingar.”¹⁸

— Nils Wilhelm Lundh, *En författares resa – Nord-Afrika, 1924*

Vistelsen i Biskra innebar en snabb och komfortabel introduktion till ökenlivet. Det som fascinerade resenärerna i Biskra var det som man upplevde som annorlunda jämfört med Europa: det var främst ökenen som lockade resenärerna dit, med allt vad det innebar. Det som jag vill kalla för ”ökenturism” lockade, förutom det milda vinterklimatet, med sin närhet till viktiga oaser, och ökenen, och stadens pittoreska gamla kvarter. Resenärerna

kom till Biskra för att så att säga smaka på ökenen, dess lukter, ljuset och storskaligheten.¹⁹

Frankrike erövrade Algeriet av ottomanska Frankrike 1830, och genast efter de inledande oroliga decennierna som resulterade i att Algeriet blev fransk koloni 1844, inleddes kolonisationsprocessen. Allt fler européer bosatte sig i landet, förutom militärer även konstnärer och författare, samt fotografer, som spred sin bild av Algeriet till europén: förutom reseskildringar cirkulerade hundratals målningar, gravyrer och fotografier av algeriska scener på marknaden. Fotografiet var ett relativt nytt medium, och från och med mitten av 1800-talet började illustrerade häften cirkulera på den europeiska marknaden, ofta med understöd av det franska *Ministre de la Guerre*, liksom brittiska motsvarigheter. *De illustrerade häftena gick för det mesta under namn som Souvenirs de l’Algerie eller L’Algerie photographiée, och innehöll texter om Algeriets historia och geografi, tips för turister och anmärkningar om klimat. Den algeriska bildrepertoaren etablerades snabbt bland utlänningarna, även utanför Frankrike: stadscentra (inledningsvis i första hand från Alger), romantiska ruiner, pittoreska vyer, oaser, arabiska byar, franska kolonier, och*

porträtt av civila och militärer. Till motiven hörde även fotografier på ursprungsbefolkningen, dansande kvinnor och fotografier som kan klassificeras under rubriken ”seder och bruk”. Vidare förekommer en och annan nakenbild, odalisker och slavar.²⁰

Algeriet visualiserades således tidigt, så småningom även Biskra. Staden blev allt mer sägenomspunnen, dess rykte spreds från mun till mun både bland det pennings-tinna borgerskapet och i bohemiska kretsar, i första hand i Frankrike men även i det övriga Europa. De allt livligare strömmarna av utlänningar i Biskra från och med slutet av 1800-talet ledde snabbt till att guideböcker och reselitteratur som behandlar Algeriet, kom att inkludera skildringar även därifrån. På det viset fick Biskra så småningom status som turiststad och omtyckt resmål, även bland bohemiska konstnärer; den mentala bilden av staden skapades genom allt från illustrerade reseskildringar, dokumentärfotografier, iscensatta bilder som postkorten och de i fotoalbumen, till konstnärernas syn på det exotiska och deras målningar med orientalistiska motiv.²¹

Men innan detta kunde ske måste drömmen om Biskra skapas. I Paul Bourdes re-



seskildring från 1880 utbrister han: "Åh Biskra! Den som har sett dig, kan aldrig glömma!" Men inledningsvis var det inte så. Det tog många decennier efter annekteringen med Frankrike innan man kunde skapa dammar kring staden för att t.ex. tillgodose vattentillförseln i området. Ännu på 1850-talet hade resenärer i Algeriet lite att säga om Biskra, men 1875 var situationen en annan. Nu handlar det i reselitteraturen inte enbart om militära bedrifter eller geografiska omständigheter som dittills. Förutom fransmän reste nu också engelsmän dit, vilket framgår av de publicerade reseskildringar i vilka Biskra började diskuteras mer ingående.²² Förutom Lundhs reseskildring från 1924, som här får exemplifiera en skandinavisk skildring, var antalet europeiska reseskildringar, ofta med illustrationer, överväldigande: förutom på franska, utgavs de på många andra europeiska språk, bland annat engelska och tyska.

Även om många reste till eller bosatte sig i Biskra snart efter annekteringen, började den egentliga turismen i Biskra således på allvar först från och med 1870-talet, stegrades kring sekelskiftet 1900 och fortsatte långt in på 1900-talet fram till andra världss-

kriget, varefter det blev allt svårare att resa i det politiskt oroliga landet. Efter att Algeriet blivit självständigt 1962 har landet inte utvecklats i samma riktning som t.ex. Tunisien och Marocko, som båda har internationell turism idag.

Numera är det främst den nationella turismen som är viktig för Biskra, som är huvudstad i en större provins. Under 1900-talet har Biskras invånarantal stigit stadigt: 1907 bodde 7.500 personer i staden, men redan 1911 var invånarantalet strax över 10.000. Denna snabba tillväxt i befolkningmängden bottenar i att det ekonomiska läget i staden förbättrades tack vare ökad turism. År 1931, då Rissanen besökte staden, var invånarantalet 18.900, medan provinsen Biskra idag omfattar en stor areal med över 300.000 invånare.²³ Biskra är således en modern stad som inte på något vis erinrar om svunna tider, eller tiden för Rissanens besök. Bland annat förstördes den gamla stadsdelen, inklusive kasbah, i en flodvåg 2005. Området har nu fyllts upp av moderna byggnader för dem som förlorade sina hem i översvämningen och få pittoreska byggnader finns kvar.²⁴

I *Guides-Joanne* beskrivs däremot många sevärigheter. Efter en allmän notering om ho-

tellen följer en många sidor lång utredning över vad man som europeisk turist kunde se i staden, men också utfärder utanför Biskra. Guideboken rekommenderade bland annat en "village nègre", nog tillräckligt intressant för att vara värd ett besök ("assez peu intéressant"). Därtill berättar guideboken att man kunde resa till Touggourt, en ökenstad en bit söder om Biskra i Saharaöknen, eller till Bou Saâda som ligger till väst på samma höjd som Biskra. Enligt *Guides-Joanne* kunde man nå dessa städer relativt lätt.²⁵ På Rissanens tid gällde även biltransport; bilen ersatte så småningom andra fortskaffningsmedel. I en intervju från 1933 med Oscar Parviainen som besökte Biskra vintern 1926-27, får vi läsa att "Ford har betydligt fördärvat det gamla Afrika", han drömde sig tillbaka till en tid då Algeriet inte ännu var det turistland det kom att bli.²⁶

Vidare gjorde Algeriets ställning som fransk koloni att man kunde resa till det exotiska landet utan allt krångel som hör samman med utlandsresor. De första resenärerna var naturligt nog fransmän, även om engelsmännen och turister från andra europeiska länder följde tätt efter. Turistskarorna i Biskra, som ofta var den ort som lockade



dem till Algeriet, gjorde att infrastrukturen utvecklades i en "västerländsk" riktning. Det behövdes hotell och andra tjänster för turisterna; redan i *Guides-Joanne* får vi läsa att där fanns många och bekväma hotell, några av dem rentav pampiga och stora.²⁷ Turisterna behövde ett visst mått av service och bekvämligheter. Den allt livligare turismen gav upphov till en västerländsk infrastruktur, vilket gynnade turismnäringen, som i sin tur påverkade behovet av ytterligare byggnationer. Turismen hade en direkt inverkan på stadsutvecklingen och ekonomin, och *vice versa*.

Det var även förhållandevis lätt att resa till Biskra, trots det avlägsna läget. Järnvägsnätet i norra Algeriet var relativt väl utbyggt, liksom mer söderut, ända till Biskra som var slutstation där öknen tar vid; järnvägen från Constantine i norr sträckte sig ända ner till Biskra 1888.²⁸ Enligt den utförliga *Bradshaw's Continental Railway Guide* från 1913 räckte tågresan från Constantine dryga 8½ timmar, åtminstone i teorin – på Rissanens tid gick resan troligtvis snabbare. På kartan som är bifogad ser man tydligt att järnvägsnätet i Algeriet, och det i Tunisien, var väl utbyggt; Biskra är den mest sydliga algeris-



Bild 2. Biskra: från Royals minaret, Lundh, 29.

ka orten som man kunde nå medelst tåg.²⁹ Tågförbindelsen gjorde det enkelt att ta sig dit, resan var relativt riskfri för den vanliga resenären. Biskra med omgivningar ingick även i Thomas Cooks ökenexkursioner, som ordnades från och med 1880-talet.³⁰

Den koloniala aspekten yttrar sig speciellt tydligt i att fransmännen från och med 1840-talet påverkade stadsbilden och -kulturen, liksom förvaltningen. Fransmännen odlade en egen Medelhavskultur i Algeriet, och stadsbilden påverkades av fransmännens nybyggnader och förändringar i gatunätet, främst i huvudstaden Alger men också i Biskra som hade en nybyggd stadsdel, nära

det gamla Biskra. Den nya, västerländska stadsdelen låg strax intill järnvägsstationen. Staden var tydligt tudelad i en gammal och en ny stadsdel, *Guides-Joanne* talar om "La ville française", som ligger uppströms om oasen.³¹ Det var i den franska stadsdelen som Rissanen bodde på det anrika Hôtel du Sahara, de flesta av hans brev är daterade där. Hotellet är byggt i kolonial stil, och är beläget alldeles mitt i stadskärnan.³²

Den gamla staden var dock mer pittoresk, byggd på ruinerna av en romersk fästning. Från den nya stadsdelen kunde man åka på exkursioner till det gamla Biskra med



Bild 3. Gamla Biskra, från minareten, Lundh, 51.

spårvagn.³³ Där kunde man stifta närmare bekantskap med ursprungsbefolkningen medelst ett slags "etnoturism", och besöka "riktiga" moriska bad och byar, kvarter med magdansöser, och naturligtvis kamelutfärder i öknen.³⁴ Enligt Lundh tog det inte ens länge: "Vill man se en helt arabisk stad, och vem vill inte det, är Biskra den bästa utgångspunkten – man har då *gamla Biskra en halv timmes väg borta*."³⁵

Samtidigt var det billigt att leva i Biskra. Lundh observerar att också skandinaverna började bli rätt välkända där i och med att turistströmmen söderut allt mer sökte sig mot Nordafrika, främst beroende på de oerhört stegrade priserna i de mer kända resmålen i Europa, t.ex. Italien där man fick betala främringsskatt. Algeriet och Tunisien var guldlandet, levnadsomkostnaderna var i genomsnitt enbart femtio procent av hemlandets.³⁶ Också detta torde ha gjort Biskra attraktivt för Rissanen, som var i behov av pengar under sin vistelse där, även om turismen trissade upp priserna.³⁷ Rissanen reflekterar:

"Annars är araberna i grund och botten goda människor, fastän turismen nog har skadat dem mycket. De ha lärt sig att alltid begära det högsta möjliga pris för vad det än gäller. Jag minns när jag skulle ha en modell. En hel flock unga flickor hade anmält sig och när vi kom till

prisfrågan begärde den först 300 fr. i timmen. Strax började de andra bjuda under och när vi hållit på en stund fick jag en för 2 1/2 franc i timmen. På samma sätt var det när jag skulle köpa en ring. – Fyrtio franc, sade araben. Tjugo får ni, sade jag. Då såg han långt på mig och sade: Du kan simma, vilket på svenska betyder "du kan pruta".³⁸

Också enligt Clara Stocker var Rissanen skicklig på att pruta, speciellt då han skulle ha modell; i hennes berättelse anges samma summor som i citatet ovan.³⁹ Men det kostade att leva i Biskra även om det var billigare än annorstädes. Till en del finansierade Eemil Suihko Rissanens vistelse där.⁴⁰ Suihko hade beställt en målning, *Lingonrensarna (Puolukan puhdistajat)*, som vid tiden för vistelsen i Biskra var kvar i Paris; han lovar skicka målningen så fort han återvänt i april. Men Rissanens resebudget var ansträngd, varför han ber Suihko om att få betalt för sitt arbete redan nu, medan han ännu befinner sig i Biskra; brevet är daterat i Biskra den 29 december 1930.⁴¹ Rissanen fick sina pengar, han fick ordning på sin budget och kunde stanna i Nordafrika som planerat.

Eftersom den franska närvaron i Biskra var påtaglig är det ingen överraskning att Rissanen som halv fransman beslöt sig för att åka just dit. Men i intervjun i *Konstrevyn*

talas han om den vilseledande "Biskrareklamen":

"Men det allra första man erfar när man kommer till Biskra, den stad där jag bodde längst, är en djup och grundlig besvikelse. Man hade väntat sig ett paradiset – enligt reklamen – och finner en håla mitt i den ändlösa öknen, som förresten ser förfärligt trist ut när det regnar; och det gjorde det när jag kom dit. Se, det är det med Biskra och öknen att det skall vara sol – annars är där hemskt. Men skiner solen är där mycket ljuvligt med lätt och klar luft och överdådigt praktfulla solnedgångar. Livet i staden är också mycket pittoreskt och säreget, helt annorlunda än i Europa och de ständiga kamelkaravanerna se så egendomliga och främmande ut."⁴²

Biskra – en plats för hälsoresenären

Tillströmningen av turister i Biskra grundar sig framför allt på att staden tidigt blev berömd för sitt milda klimat och sina källor, vilket ledde till en allt livligare turism. På grund av det behagliga klimatet stannade många turister över vintern, så också Rissanen. Han skriver till Eemil Suihko: "Kuten näet olen minä vetäytynyt tänne saamaan keuhkojen täydeltä ilmaa, ja aurinkoa". (Som du ser har jag dragit mig tillbaka hit för att få lungorna fulla med luft, och sol.) Suihko var läkare vid Länssjukhuset i Åbo.⁴³ Under den tid Rissanen vistades i Biskra var han 58 år, och hade hunnit samla på sig en hel



del krämpor och symptom, vilka han regelbundet återkommer till i sin korrespondens – redan under perioden i Danmark hade han vistats på sanatorium i Fredriksberg, och senare i Frankrike på sanatoriet i La Bourboule 1924.⁴⁴

Men trots dess rykte som en hälsosam ort, förskräckte förhållandena i (det gamla) Biskra. Även Rissanen noterar i ett brev till Onni Okkonen:

Olen täällä nyt ollut melkein kolme viikkoa ja kyllähän täälläkin aika menee kun alkuun pääsee vaikka se tuntuu ensin oudolta ja yksitoikkoiselta, vaikkakin heti ensi silmäykseltä loistavalta-kin ja maalauselliselta ja sitähan tämä elämä on täällä kokonaan – mutta kauhea likapesä on tämä paikka, ihmettelen kuinka nämä ihmiset (arapialaiset) voivat elää että eivätkö sukupuuttoon likansa vaikutuksesta, mutta eipäs, eläivät vaan niin kun muutkin, mutta tämä ilmasto on se joka ne pystyssä pitää ja niin elämä pyörii täällä eteenpäin päivästä toiseen ja arapialaiset ja me muut maatais ihmiset elämän mukana siksi kun kukin kerrallaan tipahtaa jonnekin.⁴⁵

[Jag har nu varit här nästan i tre veckor och visst går tiden också här bara man kommer igång fast det först känns underligt och enformigt, även om det genast vid en första anblick även verkar till och med fantastiskt och måleriskt och det är ju det här livet helt [och hållet] – men ett hemskt smutshål är det här stället, undrar över hur dessa människor (araberna) kan leva så att de inte dör i utrotning på grund av deras smuts, men si nej, de lever bara som andra, men det är detta klimat som håller dem uppstående och så rullar livet vidare från en dag till en annan och araberna och vi andra lantliga

människor med livet tills en efter en tuffar av någonstans.]

Även Lundh har anmärkningar på invånarnas renlighet och förhållande till sjukdomar. Speciellt upprörande var arabernas vana att trampa i de varor (bl.a. dadlar) som såldes på marknaden, och koppningen. Han suckar uppgivet: ”Att befolkningssiffran likväl kan hålla sig så högt uppe har man kanske ändå solen att tacka för!”⁴⁶

Eftersom några brev från Biskra är riktade till en läkare (förutom Suihko hans finska livmedikus Kaarlo Taskinen) är det givetvis naturligt att han fäster uppmärksamhet vid sitt hälsotillstånd, men samtidigt är hans kommentarer uttryck för den tidens strävan efter att leva ett sunt liv, vilket blir tydligt i framför allt breven till Suihko. Han klagar bland annat på krångel med levern och hemorrojder, och funderar på att efter Afrikavistelsen åka till kurorter i Europa: han nämner Vichy, Karlsbad (Karlovy Vary) och Bulgarien, alla välkända kurorter. Bland annat Karlsbad blev populärt under 1800-talet på grund av platsens varma källor, men kanske främst för att många celebriteter besökte orten med avsikt att hälsobada (bland de mer kända hittar vi till exempel Goethe och Beethoven). Han

noterar dessutom att det i Karlsbad ska finnas ”ihmelähteitä” (ung. ”underverkssällor”) och att livet där är billigt. Vet Suihko något mer om förhållandena och behandlingssätten där?⁴⁷ Hälsokurer och helande källor verkar ha legat Rissanen varmt om hjärtat.

Enligt Kirsi Moilanen var det milda vinterklimatet och de helande källorna vid oaserna nära staden som förde Rissanen till Biskra.⁴⁸ Staden var känd uttryckligen för sina svavelkällor, *Hammam Salahin*, som fortfarande idag används för att lindra reumatiska besvär och för att sköta hudsjukdomar. Seden går tillbaka ända till den romerska tiden då området var en del av provinsen Numidien. I *Bradshaw's Continental Railway Guide* från 1913 ingår en sammanfattande text om det under vinterhalvåret så välbesökta Biskra, som beskrivs som en oas vid öknens rand, känd för sitt varma och torra klimat. Enligt beskrivningen kunde de varma svavelkällorna lindra reumatiska besvär. Vidare noteras att där fanns ett casino och en teater, vilket innebär att staden redan genomgått en betydande västernisering.⁴⁹ Det var populärt att tillbringa tid vid källorna – man ansåg att vattnet hade hälsofrämjande egenskaper och skulle avnjutas både in- och utvändigt i



ett behagligt klimat. Redan 1875 hade engelsmannen George Gaskell noterat att dåtidens läkare höll med om att staden förenade alla naturens "klimatiska fördelar" på ett och samma, behagliga ställe.⁵⁰

I sin korrespondens nämner Rissanen inte källorna explicit, men återkommer istället ofta till det för hans hälsa så ypperliga klimatet.⁵¹ Han skriver till Eemil Suihko i mitten av februari: "...täällä nyt vasta rupee tulemaan ne oikeat lämpimät ja sitähän varten minä tänne tulini niin täydyn käyttää hyväkseni niin paljon kun vain." (...här börjar först nu det riktigt varma [vädret] och det är ju för det som



Bild 4. Torget i Biskra, Lundh, 41.

jag kom hit, därför måste jag utnyttja det så mycket som [jag kan])." Rissanen stannade i Nordafrika ända fram till april, och kunde sålunda dra full nytta av det torra och varma klimatet i ökenstaden.⁵² Han skriver också till Onni Okkonen om det behagliga vädret:

"Tulin tänne vähän saamaan aurinkoa ja lämmintä ilmaa korvilleni ja katarilleni, jotka rupeivat pariississa liikaa kiusaamaan kun ei muuta kun koko ajan satoi niin että koko pariissi oli hukkaa ja ihmiset mukana."⁵³

[Jag kom hit för att få lite sol och varm luft för mina öron och min katarr, som började besvära mig för mycket i Paris då det regnade hela tiden så att hela Paris höll på att drunkna och människorna därmed.]

Enligt Clara Stockers levnadsskildring hade Rissanen rest till Biskra för att sköta sin bihåleinflammation, som plågat honom i Köpenhamn och som påverkat hans hörsel.⁵⁴

Rissanen nämner sina öron och katarren också i ett brev till Ellinor Ivalo, och skyller på det fuktiga vädret i Paris.⁵⁵ Vidare rekommenderar Rissanen Biskra även för Eemil Suihko, "Luulen että lääkärinä olis sulle suurista arvosta tulla tänne tutkimaan takäläistä ilmastoa joka on ihmeellinen kuiva kevyt ja lämmin." (Jag tror att du som läkare skulle uppskatta mycket att komma hit och under-

söka detta klimat som är förunderligt torrt, lätt och varmt).⁵⁶

I Biskra levde Rissanen ett hälsosamt liv, helt i enlighet med hans strävanden att sköta sin hälsa. I det ingår att följa en vegetarisk diet, vilket kan ses som uttryck för tidens hälsoiver. Han var uppenbarligen förtjust i de möjligheter som Biskra erbjöd i form av en varierad kost, så till den grad att han efter ett besök på torget skickar 5 kg dadlar till Onni Okkonen:

"Olen lähettänyt sulle tämän maan antimia, tateleita, yhden viiden kilon laatikon ja toivon että ne saapuvat sulle kaikella kunnialla ja että ne on hyviä. Uskon kyllä tähän myyjään jolta ne ostin, että hän on laatikon täyttänyt samalla tavaramalla jota antoi maistiaiseksi ja ne olivat hyviä."⁵⁷

[Jag har skickat dig detta lands jordliga gåvor [antimia], dadlar, en femkilos låda, och hoppas att de kommer fram med hedern i behåll och att de är goda. Jag tror nog på den försäljare av vilken jag köpte dem, att han har fyllt lådan med samma vara som han lät mig smaka på, och de var goda.]

Typer och exotik – mötet med det främmande

Under sin relativt långa vistelse i Biskra fascinerades Rissanen enligt Clara Stocker av arablivet, basarerna, karavanerna, och sanddynerna i öknen. Han blev bekant bl.a.



med en arabgosse, som han använde som modell för flera skisser.⁵⁸

Rissanens Biskrabilder förställer främst olika arabiska typer och några teckningar av dromedarer, men inga från den karga öknen eller från andra ökenstäder i relativ närhet till Biskra. Huruvida Rissanen besökte andra platser är oklart, men en så pass lång vistelse skulle åtminstone teoretiskt ge utrymme för exkursioner ut i öknen. Ett stort antal franska postkort med motiv från ökenstäder som Touggourt och Bou Saâda har publicerats, vilket betyder att också de var eftertraktade resmål bland utlänningar.⁵⁹ En fingervisning om att Rissanen *de facto* företog resor utanför Biskra är att han i intervjun i *Konstrevyn* nämner att det var ”den stad där jag bodde längst”,⁶⁰ men jag har inte kunnat utreda huruvida han besökte andra platser än Biskra, även om det är sannolikt. I reportaget i *Konstrevyn* berättar han vidare att det är bäst att inte stanna i städerna utan ge sig av inåt landet där man också hittar de tackammaste motiven.⁶¹

Rissanens bevarade Biskrabilder består av flera typporträtt av lokalbefolkningen: några mansprofiler i akvarell, en yngling i fez, och en kvinna i helfigur med en slän-

da. Några schematiska, enkla teckningar har motiv som en sittande arabisk man, en arab på ett kafé, en på marken sittande man med ett par figurer i bakgrunden, och en enkel gruppstudie av arabiska män i olika ställningar, samtliga iklädda typiska, fot-sida arabiska dräkter. Därtill förekommer ett antal teckningar av dromedarer. Rissanens har även skisserat upp en stadsvy, signerad ”Najlikatu, Juho Rissanen Biskra 1931”, som diskuteras längre fram i artikeln.

Väl i Biskra möter Rissanen något som för honom är helt nytt och främmande. Hans första reaktion var att nyfiket betrakta ”den här avkroken av världen”: ”Täällä minä nyt töllistelen tätä maailman kulmaa”⁶²:

”Täällä minä nyt olen, täällä niin sanottujen Murjaanien maassa, vaikka eihän nämä ole niin mustia kun näistä sanotaan. – Olen kyllä tavannut jo jotakuinkin mustan mutta ihan sitä pikimustaa en ole vielä saanut käsiini, ehken senkin pijan tapan.”⁶³

[Här är jag nu, i det så kallade Morernas land, fast inte är de här alls så svarta som man säger om dem. – Jag har nog träffat en någotsånär svart men den riktigt becksvarta har jag inte ännu fått tag på, men männe inte jag snart träffar även en sådan.]

Rissanen åkte till Algeriet via Tunisien,⁶⁴ sannolikt med ångfartyg från Marseilles,

ett ofta anlitat fortskaffningsmedel. I mitten av december 1930 skickar han ett postkort från Tunis till Eemil Suihko, och berättar att han om några dagar ska resa vidare till Biskra, ”paahtamaan nahkani aina Huhtikuulle” (grilla mitt skinn ända fram till April).⁶⁵ Några veckor senare, väl framme i Biskra, skriver han till Onni Okkonen:

”Kyllähän täällä olis maalarille tekemistä tästä elämästä paljonkin, vaan en tiedä kuinka paljon kerkiän siitä maalata kun mulla on päätyöni, joka ottaa vielä pitkän aikaa vaan koitan kuitenkin kahmaista jotakin, niin paljon kun se on mahdollista.”⁶⁶

[Nog skulle det finnas mycket att göra på denna plats för en målare av det här livet, men jag vet inte hur mycket jag hinner måla av det nu när jag har mitt huvudarbete, som ännu tar lång tid, men jag försöker grabba tag i någonting, så mycket som det är möjligt.]

Med huvudarbete avser han glasmålningarna för Finlands bank, som var hans sista större verk för hemlandet. Skisserna blev färdiga 1931, och fönstren installerades 1933.⁶⁷ Clara Stocker framhåller att han i dem var trogen sitt finska konstnärsllynne, även om ”hans öga hade mött öknen och dess invånarens säregna förtrollning”.⁶⁸

Intervjun i *Konstrevyn* är full av samtidens stereotyper gällande hur man såg på Nord-





Bild 5. Juhon Rissanen, *Vilande man (arab)*, 1931. Tusch, 34,5 x 25 cm. Kuopion Kulttuurihistoriallinen museo, dep. Kuopion

afrika, på "orienten": här får vi läsa om magdars, dromedarer och ökenlandskap. I intervjun berättar Rissanen att han träffade på en hel del "typer" i Biskra:

"Typer finns det ju gott om där nere och särskilt bland nomaderna påträffar man många

intressanta sådana. De bo i tält som egentligen bara är en trasa upphängd på en käpp och nakna är de både sommar och vinter och jag kan inte förstå hur de hårdar ut med livet."⁶⁹

Många av de Biskrabilder av Rissanen som granskas här är enkla teckningar och akvareller föreställande lokala typer. De fles-



Bild 6. Juhon Rissanen, *Sittande man (arab)*, 1931. Tusch, 29,5 x 25,5 cm. Kuopion Kulttuurihistoriallinen museo, dep. Kuopion taidemuseo (4418 A 47).

ta teckningarna är snabba, schematiska, men männens klädedräkter är klart urskiljbara (Bild 5-7). Bildernas träffsäkra, enkla linjeföring för tankarna till Henri Matisse's delikata teckningar; intressant nog har också Matisse vistats i Nordafrika, 1906 i Algeriet inklusive Biskra, och senare i Marocko 1912-13, men hans bilder därifrån består främst av studier av dräkter, blomster i granna färger och stadslandskap, helt olikt Rissanens Biskrabilder. Det samma gäller för andra europeiska modernister som vistades i de orientaliska länderna i början av 1900-talet.⁷⁰ Och Rissanen var *de*



Bild 7. Juhon Rissanen, *Sittande män (araber)*, 1931. Tusch, 25,6 x 33,5 cm. Kuopion Kulttuurihistoriallinen museo, dep. Kuopion taidemuseo (4418 A 49).





Bild 8. Juho Rissanen, Arabiskt manshuvud, 1931. Akvarell, 38 x 31 cm. Kuopion Kulttuurihistoriallinen museo, dep. Kuopion taidemuseo (3070/3).

facto en "linjekonstnär" redan i tidiga år,⁷¹ vilket kommer bra till uttryck även i hans betydligt senare linjeteckningar från Biskra.

Rissanen har även avbildat arabiska män i två akvareller (Bild 8–9). Dessa akvareller skildrar männen i profil och med arabisk hu-



Bild 9. Juho Rissanen, Manshuvud (arab), 1931. Blyerts och akvarell, 37 x 29 cm. Åbo Konstmuseum (Foto: Vesa Aaltonen).

vudduk, och är i utförandet mer exakta än i hans teckningar. Han har också målat en yngling iklädd en karakteristisk röd, arabisk huvudbonad, en *fez* (Bild 10). Dessa bilder visar på ett djupare intresse för det exotiska just på grund av att de är med omsorg



Bild 10. Juho Rissanen, Mörkhyad man i fez, 1931. Akvarell, 43 x 29. Kuopion Kulttuurihistoriallinen museo, dep. Kuopion taidemuseo (3070/2).

målade typporträtt. Också många av hans postkort föreställer arabiska typer, bland annat en sittande man i arabisk dräkt, vid en husvägg (Bild 11: *Biskra – Arabe tricottant*),⁷² och ett av en man som tränar falkar (*Biskra – Fauconnier*).⁷³ Bland de franska postkorten





Bild 11. Biskra. Arabe tricottant. Postkort skickat av Rissanen till Eemil Suihko, Hotel du Sahara, Biskra Algerie, 12.3.1931. Kuopion taidemuseo/Kuopion isänmaallinen arkisto.

till Onni Okkonen hittar vi en bild av en berberkvinna, och ett av en flicka bärande ett vattenkrus.⁷⁴

Vidare är speciellt kvinnan i helfigur som spinner på en slända intressant (Bild 12), precis samma typ förekommer även i ett av



Bild 12. Juho Rissanen, Arabisk kvinna som spinner på en slända, 1931. Akvarell, 42,5 x 25. Kuopion Kulttuurihistoriallinen museo, dep. Kuopion taidemuseo (4418 A 22).

fotografierna i Lundhs reseskildring (Bild 13). Lundh berättar: ”Långt ut mot öknen [vid Sidi Okba], där den höga muren trollas bort och där skuggan av en bågnande portgång är det



Bild 13. Kvinnan med sländan, Lundh 55.

enda påtagliga, trädde en kvinna med slända ut som själva féen i sagan. Hon såg ej åt höger eller vänster, hon gick sakta förbi med sländan, och alla veko undan för henne.”⁷⁵ Kvinnan i fotografiet, liksom i Rissanens bild, har fotsida kläder och en lång huvudduk som räcker långt ned på ryggen, ned mot vaderna. Här har han intresserat sig för kvinnans färggranna dräkt och lokalt hantverk.

Rissanen intresserade sig även för exotiska djur, närmare bestämt kameler (dromedarer). I sammanhanget är framför allt ett postkort som han skickat till Eemil Suhko och som föreställer en arab sittande på kamelryggen intressant. Titeln på baksidan lyder





Bild 14. *Biskra: Kameler att hyra*, Lundh 45.

Env. De Biskra. Un Chamelier. På framsidan längs kanten av postkortet har Rissanen skrivit: ”Kohta minäkin menen tällälaila ajamaan hiekka[-]jaavikolle” – ”Snart åker också jag på detta vis ut i sandöknen” (se bild 1).⁷⁶ Allt tyder på att Rissanen var väl medveten om att i Biskra kunde man hyra kamel för exkursioner ut i öken! Detta är ytterligare en självklar del av Biskrapaketet; Lundh noterar att Biskra är den bästa utgångspunkten för ökenfärder.⁷⁷ (Bild 14). Påtagligt många av de postkort Rissanen använde som brevpapper föreställer dromedarer, den typ av ”kameler” (*chameaux*) som förekom i Algeriet (Bild 15: *Scènes et Types. Têtes*

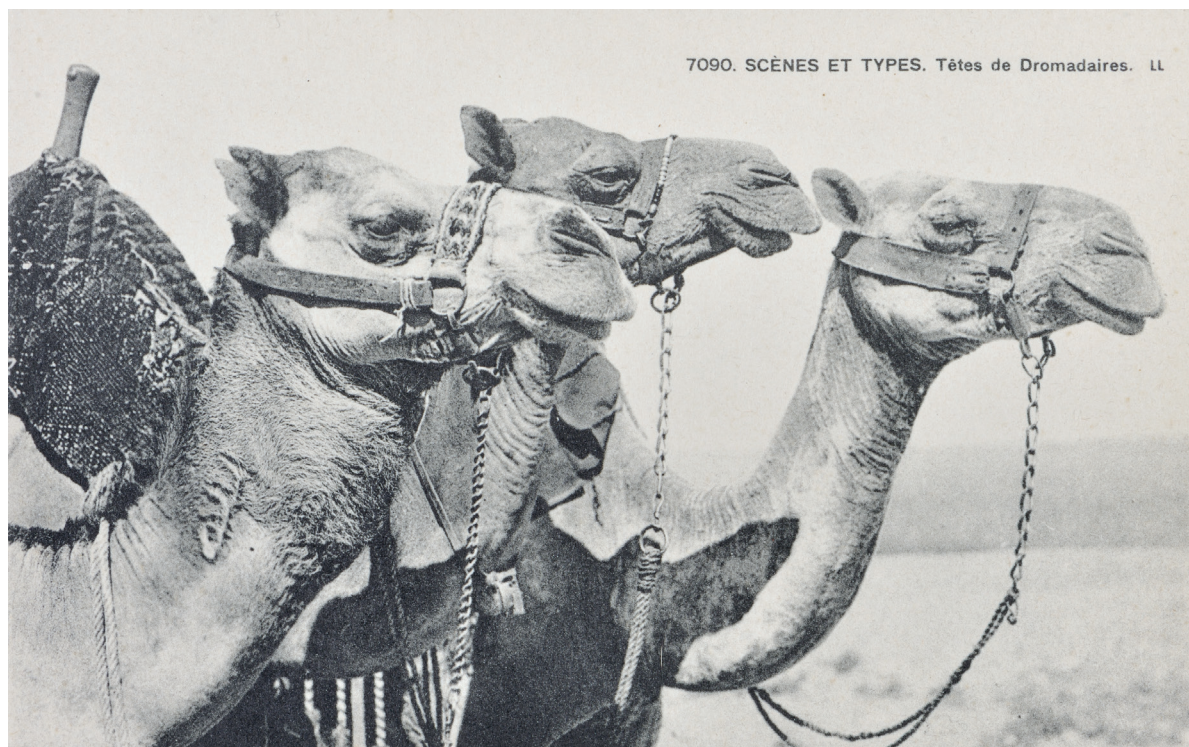


Bild 15. *Scènes et Types. Têtes de Dromadaires.* Postkort skickat av Rissanen till Eemil Suihko, Hotel du Sahara, Biskra Algerie, 12.2.1931. Kuopion taidemuseo/Kuopion isänmaallinen arkisto.

de Dromadaires).⁷⁸ Ett annat postkort har liknande ökenmotiv, det föreställer två män i arabisk dräkt som leder varsin dromedar genom sanddynerna (*Biskra – Passage des Dunes de Sable*).⁷⁹ Ytterligare ett visar även det två dromedarer i stenöknen (*Départ de*

l’Oasis),⁸⁰ ett annat föreställer två ryttare vid sanddynerna; kortet har liksom de andra en fransk rubrik (*Scènes et Types – Méharistes traversant [sic.] les dunes*).⁸¹ Ytterligare ett postkort föreställer en karavan (*Une Caravane*).⁸²





Bild 16. Juho Rissanen, *Kamelhuvud*, 1931. Tusch, 25 x 35,3 cm. Kuopion Kulttuurihistoriallinen museo, dep. Kuopion taidemuseo (4418 A 50).

Det är därför inte överraskande att det bland Rissanens bilder förekommer några enkla teckningar av dromedarer, vilket visar att han anammat det exotiska (Bild 16-18). Resenärer i Biskra fascinerades av vad man kan kalla ett slags kamelturism, riktad till västerländska besökare. Enligt Luc Georget blev just kamelen, men även kamelryttare och karavaner, som följd av den franska 1800-talsorientalismens skildringar en del av Orientens ikonografi och en symbol för Sahara; det är det mest seglivade motivet inom orientalismen, populärt långt in på



Bild 17. Juho Rissanen, *Två kameler*, 1931. Tusch, 25,5 x 33,5 cm. Kuopion Kulttuurihistoriallinen museo, dep. Kuopion taidemuseo (4418 A 46).

1900-talet. I både bilderna och reselitteraturen beskrivs Sahara som ett stort hav utan vatten. Om och om igen inspirerades orientalisterna av det flacka ökenlandskapet och en hel uppsjö av ökenbilder visades på utställningar hemma i Paris, både på Salongen och på *Salon des Peintres Orientalistes*. Den tomma, vidsträckta öknen ses både i rena landskapsbilder (ofta i panorama) och som bakgrund till genremotiv med beduiner och kameler i sandstorm, eller karavaner som stannat vid en oas. Kamelkaravaner avbildades ofta i profil mot en tom himmel.⁸³ Även

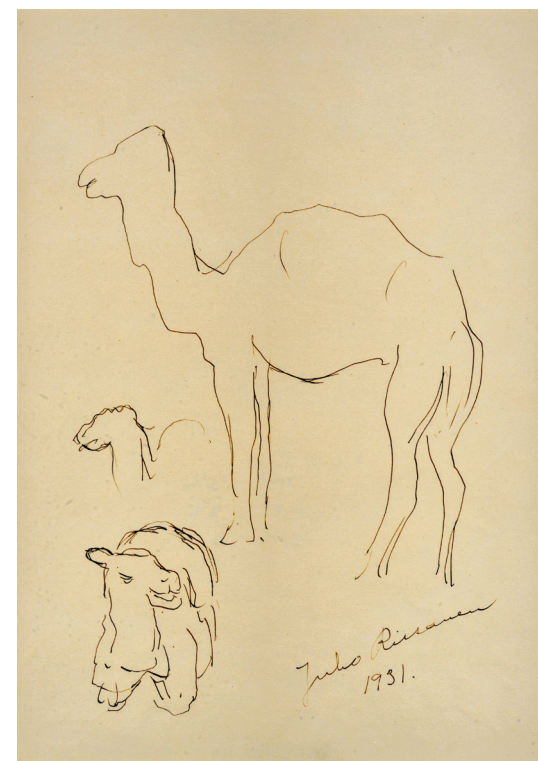


Bild 18. Juho Rissanen, *Tre kameler*, 1931. Tusch. 35,2 x 24,8 cm. Kuopion Kulttuurihistoriallinen museo, dep. Kuopion taidemuseo (4418 A 45).

om Rissanens bilder som granskas i denna artikel är få, frapperas man av att det bland dem förekommer förhållandevis många kamelbilder, i form av både teckningar och som postkort.





Bild 19. Juho Rissanen, *Najlikatu*, signerad "Najlikatu Biskrassa 1931". Tusch, 36 x 25,5 cm. Kuopion Kulttuurihistoriallinen museo, dep. Kuopion taidemuseo (dep. 4418 A 39).

Ouled Naïl - österländsk dans

Bland de Biskrabilder som behöver en närmare granskning är en snabb teckning av en gata med några skissartade figurer, signerad "Najlikatu Biskra 1931". Även om Rissanens teckning är mycket enkel, förstår man den bättre genom att betrakta det sammanhang inom vilket den tillkommit.

Såsom signeringen antyder, föreställer vyn den berömda gatan Rue Ouled Naïls, Rissanen har återgivit de balkonger som är typiska för gatan. De postkort som publicerats föreställer påfallande ofta just denna gata, bland annat hittar vi ett liknande postkort i Parviainens samling, som han har använt som förlaga till en teckning.⁸⁴ "Najlikatu" passar bra in i det turistiska konceptet vad gäller bilden av Biskra som en exotisk stad.

Gatan har fått sitt namn efter berberstammen Ouled Naïls, en nomadstam från öknen mellan



Bild 20. Biskra: *Ouled Naïl-gatan*, Lundh, 31.

Bou Saâda och M'zab mot väst från Biskra. Det handlar om unga kvinnor som skickades till staden för att tjäna in sin hemgift genom att uppträda på kaféerna, framför allt på just denna gata. Här kunde man möta kvinnor som var vana att posera och kunde dansa utan slöja, eftersom det tilläts kvinnorna i stammen som levde enligt andra sociala normer än arabkvinnorna. Enligt Gareth Stanton blev Ouled Naïl-flickorna tidigt en turistattraktion, även för målande konstnärer. Redan 1897 beskriver en reseskildring hur vissa danserskor tog emot författare och konstnärer, vilka kunde betala för att använda dem som modell.⁸⁵ Ett antal år senare, 1913,





Bild 21. *Ouled-Nail-flicka*, Lundh 33.

skriver engelsmannen John F. Fraser om en fransk konstnär som anordnat en dansföreställning hemma hos sig i Biskra, och Fraser beskrev dansen som njutningsfull, obehindrad och passionerad. Vardagligt var flickorna kända som *les naylettes* och de var en vanlig syn i Biskra.⁸⁶

Les naylettes och deras danser gjorde Biskra radikalt annorlunda än Europa. Även om vissa besökare hade ett relativt ambivalent förhållande till föreställningen och upplevde dansen som oanständig, var de flesta trollbundna.⁸⁷ De beskrev dansen som enastående graciös, och var betagna av den överdådiga klädedräkten, juvelerna och andra smycken i silver och guld som flickorna

var draperade i. År 1927, dvs bara några år före Rissanens vistelse i staden, inkluderade den finländske författaren Armas Launis i sin reseskildring från Nordafrika och speciellt Biskra, en beskrivning av flickorna som långt motsvarar denna allmänna uppfattning av *naylettes*, han fäster sig speciellt vid deras med ansiktsfärg målade, obeslöjade ansikten, den färggranna klädedräkten och de broderade silkessjalarna samt överdådiga silver- och guldsmycken som klirrar i flera lager på armar och anklar.⁸⁸

Även i Lunds reseskildring får vi en rätt så ingående skildring av gatan och dess flickor, avsnittet är illustrerat med flera av författarens fotografier. (Bild 21). På ett av fotografierna ser vi en flicka iklädd mönstrad klänning och huvudduk framför de karakteristiska balkongerna i bakgrunden. I motsats till Lundhs mer profana (och mer verklighetstroga) fotografi porträtterar samtida professionella fotografer flickan som mycket sensuell och vacker. (Bild 22). Lundhs beskrivning är avslöjande med tanke på gatans attraktionskraft bland turisterna:

”I Ouled-Nails gator gå européerna om kvällen som i ett fredligt tivoli bland alla de tända små ljusen. Herrar och damer promenera helt trankilt bland araberna för att titta på

de utställda, mer eller mindre skimrande prinsessorna, som i brist på skönhet alltid ha glittrig nog och i blicken så pass mycket liv, att det stundom räcker till för två. De sitta i klungor på trapporna eller på tröskeln och ha alla en vaksam blick upp mot det lilla flämtande ljuset vid trappans avsats.⁸⁹

Dansen blev således relativt tidigt en del av Biskrapaketet, eller som en cynisk krönikör skrev 1913, att alla går till Ouled Naïl-gatan där professionella kurtisaner uppträder, en smått anstötlig föreställning enligt krönikören. Han noterar hur västerländska damer promenerar och dricker kaffe bland feta *naylettes* som poserar i oanständiga ställningar. *Naylettes* ursäktar sig med att detta är en av deras sedvänjor, men skribenten misstänker att det bland de äkta berberflickorna förekommer även oäkta *naylettes*. De flesta flickorna är importerade från Alger eller Constantine för att underhålla turister från Europa och Amerika. Autenticiteten – om den ens funnits där – var inte längre central för dansupplevelsen, utan hade förvandlats till ett profitabelt spektakel ämnat för turister.⁹⁰

Det är denna verklighet som möter Rissanen 1931. Av detta ser man dock ingenting i skissen från gatan, där figurerna är tecknade med endast vaga konturer. Intressantast i sammanhanget är att han upplevde stäm-



ningen, dansen och miljön, även om det långt handlar om en iscensatt verklighet.

Vi vet alltså att Rissanen besökte den berömda gatan, men inga andra bilder därifrån har kunnat spåras. I intervjun med Rissanen i *Konstrevyn* 1931 berättar han om dansande flickor, och han syftar högst sannolikt på Ouled Naïls. Här framkommer även att han använt magdanserskor som modell; han berättar hur han fått köpslå om priset, som till en början var övermåttan högt men som snabbt sjönk efter att de hugade modellerna ropat ned priset.⁹¹ Enligt Clara Stockers berättelse erbjöd sig en modell att posera gratis, bara hon fick målningen i utbyte av konstnären. Rissanen lär då ha svarat att om han målar något så håller han nog målningen själv. Han skulle då ha stiftat bekantskap med just kvinnor utan slöja, vilket inte kan syfta på något annat än *naylettes*.⁹² Lite senare i intervjun i *Konstrevyn* berättar han dock att något som han aldrig lärde sig fatta:

”[...] var de små näpna magdanserskorna på caféerna. Slanka, späda flickor utan en tillstymmelse till fettlager eller något sådant, men alla med en mage som oupphörligt och taktfast hoppade upp och ned till musiken. Jag har aldrig i livet förstått att en människomage kan hoppa på det sättet. Flickorna stod för det



Bild 22. En Ouled-Nail-flicka, plansch, Lundh 35.

mesta alldeles stilla med ett orörligt ansikte och någon gång några få plastiska rörelser med armarna eller benen, men magen — . Vackert var det just inte, men egendomligt och obegripligt. Och naturligtvis en stor turistattraktion.⁹³

I kolonialismens fotspår

Rötterna till vad man kan kalla den ökenturism som även Rissanen var delaktig i

har gamla anor, de hittas redan i den tidiga orientalismens ökenschildringar och allt vad det innebär, men framför allt genom kopplingen till kolonialismen. En förutsättning för att orientalistisk konst kunde produceras överhuvudtaget var den franska kolonialmaktens närvaro i Algeriet och närheten till Sahara. Många av de tidiga orientalisternas motiv föreställer just den algeriska öken som utlänningar fick tillträde till tack vare landets ställning som koloni. Här intar Biskra en speciell plats på grund av dess placering vid gränsen där det bördiga landet i norr övergår i karg öken, som upptar största delen av Algeriets areal. Åtskilliga av de orientalistiska målningarna bottnar således i en uttryckligen algerisk motivkrets.⁹⁴

Då man granskar Rissanens Biskrabilder kan den koloniala aspekten inte förbises. Dioraman och panoraman som visades i Paris förmedlade ett kolonialt perspektiv till betraktaren av den konst som presenterades på stora massutställningar som *Salon des Peintres Orientalistes*. I inledningsfasen bekostade kolonialministeriet (de franska) konstnärernas resor och omvandlade det exotiska till en lekfull attraktion som samtidigt var en form av propaganda. Ända från slutet av



1800-talet fram till Rissanens tid i Algeriet på 1930-talet präglas tiden av ett slags kolonial sociologi. Den franska närvaron i Algeriet var inte enbart en förutsättning för att orientalistisk konst kunde produceras; det orientalistiska konceptet harmoniserar med hur vi tänker om Det Andra i enlighet med dåtidens koloniala teori och historia. Den berättar lika mycket om Algeriet som om europén. De många utställningarna i Paris med orientalistiska ämnen omskrevs även i dagspressen – enligt Roger Benjamin är både utställningarna och recensionerna otaliga.⁹⁵ Utställningarna i Paris, där de franska kolonierna inklusive Algeriet presenterades, bidrog till att intresset för ökenlandet och dylika motiv ökade i antal och spreds.⁹⁶ Som aktiv konstnär i Paris är det mer än troligt att Rissanen stiftat bekantskap med både utställningarna och kritiken, och den vägen fått information om den franska kolonin.

Som representanter för den orientalistiska genren räknas konstnärer som inte nödvändigtvis hade samma stil men som målade liknande motiv: haremsmiljöer, magdanserskor, typporträtt, arabiska härskare och ryttare, bilder av kamelkaravaner, ökenbilder, oaser, exotiska djur samt arabiska byggnader

och stadsvyer från de så kallade orientaliska länderna. Dessa omfattar allt från Andalusien i södra Spanien över Nordafrika och Egypten till Turkiet och Grekland, de ”bibliska” länderna inräknade, det vill säga länder som hör eller har hört till den islamska kultursfären. Orientalismen hade sin glansperiod under 1800-talet, men fortsatte långt in på 1900-talet – speciellt de finländska orientalisternas resor och målningar placerar sig inom den sena 1900-talsorientalismen.⁹⁷

Till denna grupp räknas även Juho Rissanen, som blir en del av den senare generationen orientalisterna som upprepar och befäster den i väst etablerade bilden av ökenlandet. Den sena orientalismen bygger på samma motivkrets, men uttrycksättet är ett annat; man frapperas dock av att motiven, även om de tillkommit långt senare, i stort har samma repertoar och seglivade stereotyper. Rissanens nordafrikanska bilder är således sena uttryck för den orientalistiska genren och fransk kolonialism. Han kände bra till den orientalistiska bildrepertoaren, vilket blir speciellt tydligt i de många postkortet med lokala motiv som han använde som brevpapper; de är bra indikatorer på vad som avsågs vara det främmande, det annor-

lunda och det exotiska, vilket har ett direkt samband med den franska kolonialmakten. Det är uppenbart att den franska, seglivade 1800-talsorientalismen inverkade på valet av motiv. Sammantaget utgör Rissanens Biskrabilder – tillsammans med postkortet – ett representativt genomsnitt av de motiv som var vanliga för orientalisterna och framför allt de som präglade hur man uppfattade Biskra och Sahara.

Och även om Rissanens teckningar och akvareller är få till antalet, berättar de mycket om honom som turist. Han upplevde öst-erländsk dans på Ouled Naïl, ett spektakel som med tiden blivit allt mer en turistattraktion, och tecknade en snabb skiss av gatan. Och även om det i materialet inte finns teckningar av danserskor använde han sig enligt intervjun i *Konstrevyn* av modell. Vidare är typporträtten av lokalbefolkningen helt i linje med den orientalistiska bildrepertoaren, liksom motiven i samtida fotografier och turistvykort. Rissanens postkort inkluderar även bilder av dromedarer i öknen – också det en turistattraktion – vilket resulterade i Rissanens dromedarskisser, även om det inte finns några ökenbilder bland de bilder som granskats här. De vykort han väljer visar



på hans koloniala beteende – utgående från de franska titlarna på postkortet och annoteringar om ateljéer var de framställda av franska fotografer som var stationerade i Alger.⁹⁸ Under sin tid i Biskra gick Rissanen således i andra konstnärers och turisternas fotspår.

En intressant aspekt värd att nämna är att den västerländska närvaron i Biskra är frånvarande både i orientalisternas bilder och i postkortets motiv, liksom i Rissanens bilder. Detta är nämnvärt eftersom det ju handlar om en stad som var full av främlingar. Inget av den städse närvarande turismen är synlig i bilderna, varken i postkortet eller i Rissanens teckningar. Det samma gäller Lundhs illustrationer, fotografier som han enligt utsago tagit själv. Rissanen skildrar en annan kultur, men en kultur som redan vid tiden för hans besök genomgått en tydlig förändring och modernisering. Såsom framkommer i intervjun i *Konstrevyn*, var han en parisare bland andra. Biskrabildernas exotiska motiv är i linje med den franska kolonialmaktens propagandabilder och visuella kultur, och det var mer eller mindre förutbestämt vad som var intressant.

Orientalismen har således en lång (fransk) historia med många dimensioner. Det har även Biskra; mycket vatten hade dock runnit

under bron vid Rissanens besök, och staden hade genomgått en betydande omvandling från de tidiga åren av turism. Redan 1913 skrev John F. Fraser att Biskra för många år sedan ”doftade av Orienten”, att staden sannoligen var arabisk. Sedan byggde fransmännen järnvägen, så att det blev lätt att ta sig dit, och så upptäckte läkarna att luften var så torr att staden var just den rätta platsen för invalider. Till slut, konstaterar Fraser, skrev Mr Hitchen sin roman *The Garden of Allah*, och så var skadan skedd. Enligt Fraser är det Mr Hitchen som är den egentliga skaparen av den bild av Biskra man hade då, vilket hämtade mycket guld till staden. Men Fraser hade önskat att *The Garden of Allah* aldrig hade blivit skriven, för Biskra var förstörd, ofrånkomligen förstörd. Staden hade blivit en helgedom för den galopperande turisterna, här idag och borta i övermorgon. Östern kvävdes av väst. Istället för en naturlig stad hade Biskra blivit en förfalskat österländsk stad.⁹⁹

Men Biskras rykte levde kvar hos utlänningarna, även om västerniseringen till sist ledde till att staden blev allt mindre attraktiv för den seriöse turisterna; just de tekniska innovationerna som inledningsvis hade bidragit

till dess popularitet, tillsammans med dess mystik, gjorde att staden förlorade något autentiskt. Men samtidigt var det inget som försvann i ett slag, regionens koloniala historia bidrog till att turisterna länge fortsatte att resa dit, även så sent som Rissanen gjorde. Turisterna fastnade i Biskra för vad man kan kalla arkaiskhet, ett slags permanent och kvardröjande (öken)romantik. I det avseendet var staden med omnejder en av orientalismens utsiktspunkter långt in på 1900-talet.

Trots att Orientalismen som genre varit hårt kritiserad redan under sin glansperiod på 1800-talet, har många välkända målare använt sig av orientalistiska motiv i sin konst, de har rest till just Biskra i jakt på inspiration: Renoir, Matisse och Klee.¹⁰⁰ Hur många känner idag till att Renoir varit i Biskra och låtit sig inspireras redan 1880-1881? Även Matisses första nordafrikanska resa till Biskra 1906 har fallit i glömska, speciellt eftersom den lämnade så få spår i hans konst. Hundratals både kända och mindre kända konstnärer besökte Nordafrika, både under 1800-talet och senare under 1900-talets första decennier; Roger Benjamin räknar upp ett stort antal franska målare och skulptörer som besökte uttryckligen Biskra. Han näm-



ner dock att det för dessa ofta var ”omöjligt” att måla där – att de inte förmådde – mycket på grund av att stadens glansperiod redan var förbi; Biskra var inte längre öknens drottning, höljd i mystik.¹⁰¹

Det verkar som om detta drabbat också Rissanen, som visserligen skriver att där skulle finnas mycket för en målare att skildra, men hans produktion från Algeriet är anspråkslös. Det är nästan för lätt att dra slutsatsen att hans här granskade algeriska bilder avviker bjärt från hans övriga produktion; hans mest ansedda målningar är ju skildringar av det finska folket. Men på ett ideologiskt plan skiljer de sig inte så mycket från hans inhemska allmogebilder, i bådadera eftersträvar han att skildra det karakteristiska hos ”ursprungsbe-folkningen”. Det samma gäller de postkort han köpte och skickade som brev till hemlandet; de är ypperliga indikatorer på vad han upplevde som säregnet. Men som skisserats ovan, hade Biskra förvandlats från att ha varit en Orientens pärla vid öknens rand till att bli en turisthåla. Det sena årtalet för Rissanens vistelse gör att man nog kan anse att den var – precis som det framkommer i hans brev – uttryckligen en turist- och hälsosresa. Hans snabba skisser och akvareller fungerar mer

eller mindre som souvenirer, minnen efter en efemär upplevelse, och saknar betydelse för hans samtida och senare produktion, vilket diskuteras närmare i det följande.

Ingen plats för det främmande – Rissanen och konstens kanon

Till sist några ord om Rissanens konst främst på 1920- och 1930-talen. Den bild man får av konstnären genom att granska hans Biskraresa och hans nordafrikanska bilder avviker starkt mot den kanoniserade variant som vi hittar i forskningslitteraturen, där konstnären för det mesta porträtteras som en grovbar-kad målare av det finska folket.¹⁰² Hans bilder med inhemska motiv är de som gått vidare i konsthistorien, medan hans sena produktion inte beaktas i samma utsträckning, förutom hans monumentalmåleri och glasmålningar, båda med inhemska, mer patriotiska motiv. Det samma gäller hans Biskrapperiod som ibland omnämns med en rad eller två i en del av forskningslitteraturen, dock utan närmare analys.

Under tidsperioden 1920- och 1930-talen befann Rissanen sig för det mesta i utlandet, främst i Europa, före den definitiva flytten till

USA. Han fortsatte att ställa ut i Finland, men hans konst från den här tiden väckte inget större intresse i dagspressen. Utgående från det man kan läsa om Rissanen i finländsk konstkritik noteras hans deltagande i (grupp) utställningar, men hans konst behandlas inte i detalj. Vidare har jag inte hittat ett enda exempel där han explicit skulle ställa ut Biskra-bilder.¹⁰³ En sannolik förklaring till detta förbi-seende är tidens nationalistiska vindar, som troligtvis bidragit till att det utländska inslaget i Rissanens senare produktion inte erkänts, utan snarare nedvärderats. En annan förklaring är att Biskra inte upplevdes som så exotiskt som tidigare: vilken seriös resenär låter sig frapperas av det organiserade nöjesresande som förkroppsligas i Biskraturismen? Åtminstone förekommer Rissanens nordafrikanska bilder varken på utställningarna eller i dagskritiken.

Rissanens minnesutställning lät vänta på sig, sannolikt på grund av att han bott så långa perioder utomlands; trots att konstnären avled redan 1950 (bosatt i Florida), ordnades den först 1956 i Helsingfors konsthall. Presentationen av konstnären är författad av den finländske konsthistorikern Sakari Saarikivi, texten är koncentrerad till Rissanens



karriär som bondeskildrare kring sekelskiftet 1900. Efter det företog Rissanen, enligt Saarikivi, ”konstnärliga irrfärder”, det vill säga studerade freskoteknik i Italien, bekantade sig med de franska postimpressionisterna, deltog i Septems och Novembergruppens ”strävanden”, samt fick många beställningsarbeten, både för oljemålningar, vägg- och glasmålningar. Men, skriver Saarikivi:

”I och med att [Rissanen] inträdde i det internationella konstlivets virvlar, förlorade han det viktigaste – förmågan att koncentrera sig på ett enkelt uttryckssätt, som hade sitt ursprung i hans egen natur. Endast några få av de senare årens verk når samma nivå som hans första arbeten och inte ett enda av dem skulle utan 1890-talets verk garantera Rissanen den ledande plats, som han onekligen är berättigad till inom vår konst.”¹⁰⁴

Vad gäller Rissanens Floridavistelse skriver Saarikivi att underrättelserna därifrån var nedslående, och att de arbeten han utförde där inte var ”hans namn värdiga”.¹⁰⁵ Under tiden före Floridavistelsen ställde han visserligen ut också i Finland, i bland annat ett odaterat katalogblad hittar vi verknamn som antyder att utställningen ägde rum under hans ”europeiska” period på 1920-talet; bilderna har motiv från bl.a. Martigues, Bretagne, St. Germain-en-Layé, Marseilles, och

Spanien.¹⁰⁶ Däremot uppmärksammades dessa utställningar inte i den inhemska utställningskritiken i någon nämnvärd utsträckning.¹⁰⁷

På utställningen i konsthallen 1956 visades verk främst från privata samlingar, även om några hör till museisamlingar, företrädesvis Ateneum. Av de 98 utställda numren är endast tio från 1920- och 1930-talen – 1940-talet är inte alls representerat – och även de har nationella motiv. Andelen finska folkskildringar var överväldigande.¹⁰⁸ Här förbigås alltså helt Rissanens produktion från tiden i Florida, och förutom en stadsvy från London (St. Paul, 1921) visades inga bilder med utländska motiv, vilket är anmärkningsvärt med tanke på att han vistades utomlands en så lång period. Såsom framkommer i Saarikivis presentation, sågs Rissanens utlandsvistelser som något negativt, även om han skriver att Rissanen förblev ”samma originellt stiläktta savolaxgosse”.¹⁰⁹

Onni Okkonen var redan 1927 inne på samma linje: enligt honom lyckades Rissanen mer eller mindre framgångsrikt bekämpa de utländska impulserna och konstnärens finska kynne bevarades. Man kan säga att Okkonens bedömning ingick i vad

man kan kalla hans nationella projekt.¹¹⁰ Även Saarikivi ansåg att Rissanen förblev trogen sitt hemland, trots irrfärderna, men båda nedvärderar Rissanens sena konstproduktion. Hans långa perioder utomlands gjorde att man både glömde honom och inte kunde uppskatta det nya som han producerade, det icke-finska. Istället skulle den finska konsttraditionen, den finska naturen och människan i den karga omgivningen utgöra grunden för det konstnärliga skapandet; det var i hemlandet konstnärerna skulle hitta sina motiv och färgskala. För Okkonen blev dock kravet på internationalisering problematiskt: konstnärerna skulle inspireras men inte imitera, och istället hitta den egna finska stilen, en stil som kunde tävla med den internationella konsten, hämtad från det egna landets natur, folk och ras.¹¹¹ Det handlar om konstpolitik i sin mest renodlade form. I sammanhanget passar nordafrikanska bilder dåligt, och om de visades överhuvudtaget på utställningar var det sannolikt utomlands, eller så såldes de till privatsamlare. Dock brukade också konstnärer vara på ferier, och Rissanens vistelse i Biskra kan kanske betraktas som just en längre semester, med endast ett begränsat antal skisser



och målningar som resultat. Vidare var hans konstnärliga verksamhet under Biskrapperioden, som tidigare nämnts, koncentrerad på förarbetena för glasmålningarna i Finlands Bank.¹¹²

Okkonens Rissanenbiografi tar slut vid första världskriget, liksom många andra texter om Rissanen. Laura Gutman diskuterar dock den arkaiska klassicismen som låg i tiden under 1910-talet och mellankrigstiden i den franska samtidskonsten, och som påverkade även Rissanen redan på 1910-talet; detta är något som knappt nämns av Okkonen. Influenser från speciellt Maurice Denis kan ses i Rissanens produktion vid den här tiden, då han allt mer identifierade sig med konsten på kontinenten, vilket ledde till att det skedde en avgörande förändring i hans konst. Han sökte sig till Denis som skickade honom till l'Academie Ranson, där han studerade för både Denis och Paul Sérusier. Dessa kontakter ledde honom till Bretagne, Châteauneuf-du-Faou och Saint-Germain-en-Laye. Han började måla anonyma gestalter, men precis som i hans inhemska bilder föreställer de folkliga typer. Hos Rissanen är det en tid av formmässig förenkling, färgbehandlingen blir syntetisk i hela plan. Ris-

sanen fick härmed en sofistikerad (fransk) konstnärlig bildning som sträcker sig fram till 1920-talet, och han identifierade sig allt mer med den franska antimoderna rörelsen, ett slags klassisk förnyelse.¹¹³ Den purfinske Rissanen förfranskades allt mer, och hans konst blev närmast europeisk (fransk). Han har i detta avseende fjärmats en hel del från hans i finländsk konsthistoria kanoniserade verk från tiden kring sekelskiftet 1900. Detta bidrog sannolikt till att man i hemlandet inte fäste sig i någon större utsträckning vid hans senare konst; han fick måla bäst han ville i utlandet, på ett sätt och med motiv som inte intresserade publiken på hemmaplan.

Men den bild man får av Rissanen i intervjun från 1931, dvs. mitt i den period som utgör den senare delen av konstnärens liv, sammanfattar de många åren utomlands, och framför allt de i Paris:

”[De] har gett hans personlighet en smidighet och slipning som man mycket sällan påträffar här hemma. Paris lätta, glada chevalereska ton har gått honom i blodet, befriat honom från den finska tungheten. Så har Juho Rissanen blivit till hälften finne, till hälften fransman – robust och smidig på samma gång.”¹¹⁴

Rissanen hade utvecklats till en världsvan man; hans franskhet uppfattas av artikelns författare som något positivt, i motsats till Saari-

kivis och Okkonens åsikter. Resan till Biskra hör definitivt till denna bild, han reste *de facto* till det franska Algeriet, vilket passar väl in i fransmännens intresse för exotiska (koloniala) resmål, från 1800-talet fram till 1920- och 1930-talen. Sedan kom andra världskriget emellan, och det algeriska frihetskriget skördade senare en anseelig mängd algeriers liv. Efter att Algeriet blivit självständigt 1962 tog en era definitivt slut, det blev nästintill omöjligt för en utlänning att komma in i landet; den internationella turismens (och kolonialismens) tid var förbi. Rissanens skildringar, i text och bild, är sena uttryck för Biskras lockelse. Hans konst präglades av ett slags ”kolonial blick” (colonial gaze), och är präglad av hur fransmän och andra européer upplevde den sällsamma, nordafrikanska kulturen. Rissanen betedde sig likt en fransman som sökte sig till det karaktäristiska, det exotiska och det främmande i den franska kolonin. Detta rimmar illa med hans anseende i hemlandet som skildrare av det finska folket; i likhet med många andra av hans senare resor och vistelser i utlandet, förblir Biskraresan endast en fotnot i berättelsen om hans liv.



Noter

1 Salme Sarajas-Korte, "Maalaustaide 1890-luvulla – mystiikkaa vai kansallisromantiikkaa", i *Ars. Suomen taide*, 4, red. Salme Sarajas-Korte (Helsinki: Otava, 1989), 284-287.

2 "Finländsk konst i holländsk press", *Svenska Pressen* 2.5.1931 ("Med anledning av den finländska konstutställningen i Amsterdam".) Se även Marjo-Riitta Simpanen, *Juho Rissanen ja suomalainen kansa/and the Finnish people*. Kuopion taidemuseo 10.12.1997–8.3.1998; Ateneum 2.10.–27.12.1998 (Kuopio: Kuopion taidemuseon julkaisuja 23, 1997), passim.

3 Se t.ex. Eija Kämäräinen, "Juho Rissanen. Naurava kisälli", i *Suomalainen taidegalleria. Albert Edelfelt, Akseli Gallen-Kallela, Juho Rissanen, Helene Schjerfbeck, Hugo Simberg* (Helsinki: Werner Söderström Osakeyhtiö, 1999), 1-128 [ny sidnumrering enligt konstnär].

4 Gällande konstnärsmymten och Rissanen, se Marja-Terttu Kivirinta, *Vieraita vaikutteita karsimassa. Helene Schjerfbeck ja Juho Rissanen. Sukupuoli, luokka ja Suomen taiteen rakentuminen 1910-20-luvuilla*, (Helsinki: Unigrafia, 2014), 151-211.

5 En efterlysning av verk från Rissanens Biskravistelse resulterade i att några kunde lokaliseras: de finns i konstnärens hemstad Kuopio i Kulttuurihistoriallinen museos samlingar (deponerade i Kuopion taidemuseo), och består av enkla teckningar och akvareller. Likaså har Åbo konstmuseum ett verk föreställande en arabisk man.

6 Jag tackar forskare Marjo-Riitta Simpanen för att hon frikostigt delade med sig av sitt material rörande Rissanen, ss. avskrifter av Rissanens vykortsbrev till Onni Okkonen från Nordafrika och som finns bevarade i Joensuu konstmuseums arkiv (Onni Okkosens arkisto). Alla översättningar av Rissanens brev från finskan är fritt översatta av mig, även om alla nyanser och ibland även komiska inslag i texten varit omöjliga att bibehålla i översättningen. I brödtextern presenteras utdrag ur Rissanens brev först

i original, därefter följer den svenska översättningen. 7 Cita. [sign.], "Afrika. Öknens och magdansernas land. Juho Rissanen berättar", *Konstrevyn* 1.10.1931, 5-6.

8 Nils Wilhelm Lundh, *En författares resa – Nord-Afrika. Av Nils Wilhelm Lundh, med ett hundratal illustrationer, foton av författaren* (Uppsala: J.A. Lindblads Förlag, 1924), titelblad.

9 Michel Mégnin, *La photo-carte en Algérie au XIXe siècle* (Paris: Non Lieu, Association des Amis de Paris-Méditerranée, 2007). Noteras kan även att det bland den finländske grafikern Oscar Parviainens (1888-1938) omfattande postkortssamling från hans resa till Algeriet på 1920-talet finns ett stort antal även från Biskra, förutom andra ställen. För mer om Oscar Parviainen i Biskra och hans vykortssamling, se Lundström, "Algeriet *mise-en-scène*", passim.

10 Clara Stocker, *Paitasetä. Juho Rissanen elämä* (Kuopio: Kuopion Isänmaallisen Seuran toimituksia B 3, 1993), "Lukijalle".

11 Irene Moilanen, *Aasiasta ja Afrikasta. Juho Rissanen ulkoeurooppalaisten esineiden kokoelma Kuopion museossa* (Kuopio: Kuopion kulttuurihistoriallinen museon julkaisuja n:o 8, 1990), 9.

12 Marjo-Riitta Simpanen, *Rinkitanssi. Juho Rissanen Piirileikki metsässä vuodelta 1923. Tanskaan tilatun teossarjan taustaa ja taiteilijan elämänvaiheita vuosina 1918–1924. Kuopion taidemuseon julkaisuja, 16*. (Kuopio: Kuopion taidemuseo, 1995), 48 ("Kartta Juho Rissanen matkoista vuosina 1918-1924"), 49-52, 105-106.

13 Marjo-Riitta Simpanen, *Murheellisten laulujen maa. Näkökulmia Juho Rissanen taiteeseen (korjattu ja täydennetty näyttelyluettelon teksti, Hyvinkään taidemuseossa 30.11.1990-27.1.1991* (Jyväskylä, 1991), 52; Simpanen, *Juho Rissanen ja suomalainen kansa*, 105-106.

14 Sarajas-Korte, "Maalaustaide 1890-luvulla", 287; Simpanen, *Juho Rissanen ja suomalainen kansa*, 106.

15 Onni Okkonen, *Juho Rissanen. Elämäkertaa ja taidetta* (Porvoo: Werner Söderström Osakeyhtiö, 1927), passim, speciellt 32-33, 56-62, 69-73, 76-80.

16 Onni Okkonen, *Juho Rissanen. Elämäkertaa ja taidetta* (Porvoo: Werner Söderström Osakeyhtiö, 1927), 84 ff.

17 Moilanen, *Aasiasta ja Afrikasta*, passim. Till samlingen hör även asiatiska föremål. Donationerna skedde huvudsakligen mellan 1933 och 1939 då konstnären var bosatt i Paris, men han fortsatte att skicka föremål till Kuopio även efter 1939 då han flyttade till Florida.

18 Lundh, *En författares resa*, 24.

19 Algeriet hör till Maghreb-området i Nordafrika; Maghreb är det arabiska ordet för den nedgående solen och området utgör ett kulturellt och geografiskt block bestående av Marocko, Algeriet och Tunisien. Biskra är beläget där det bördiga landet i norr övergår i öken och var huvudstad i Ziban (plural för Zab, en by), och är koncentrerad till ett område kring några oaser. Biskra gränisar till bergskedjan El Kantara, även kallad öknens port.

20 Deborah Cherry, "Algeria In and Out of the Frame: Visuality and Cultural Tourism in the Nineteenth Century", i *Visual Culture and Tourism*, red. David Crouch & Nina Lübbren (Oxford, New York: Berg, 2003), 41-43.

21 Roger Benjamin, *Orientalist Aesthetics. Art, Colonialism, and French North Africa. 1880-1930* (California: University of California Press, 2003), 160 ff.

22 Gareth Stanton, "The Oriental City: A North African itinerary", *Third Text* 2:3-4 (1988): 9-10, läst 6.10.2013, <http://dx.doi.org/10.1080/09528828808576187>.

23 "Wikipedia. Biskra/Population", läst 2.7.2018, <https://en.wikipedia.org/wiki/Biskra#Population>.

24 Jonathan Oakes, *Algeria, the Bradt Travel Guide* (Bucks & Guldforde: Bradt Travel Guides, 2008), 170.

25 *Algérie et Tunisie. Collection des Guides-Joanne*, rédigé par MM. G. Jacqueton, Augustin Bernard &



- Stéphane Gsell (Paris: Librairie Hachette et Cie, 1905), 278 ff; 287 ff.
- 26 Jaakko Leppo, "Kuka on Oscar Parviainen?", *Kansan Kuvalehti* 23, 14 (citerad i Annika Waenerberg, Parvaisen matkassa – *Med penseln i bagaget. Oscar Parviainen 1888-1938* (Joensuu taidemuseon julkaisuja 2/1996), 144.
- 27 "Grâce à l'hivernage, Biskra est doté d'hôtels nombreux et confortables, dont certains de proportions monumentales." *Algérie et Tunisie* [*Guides-Joanne*], 282; se även kartan mellan 280 och 281.
- 28 *Algérie et Tunisie* [*Guides-Joanne*], karta mellan 280 och 281, där man ser järnvägens ändstation alldeles invid den nyare, franska stadsdelen. Se även Kenneth J. Perkins, "The Compagnie Générale Transatlantique and the Development of Saharan Tourism in North Africa", i *The Business of Tourism. Place, Faith, and History*, red. Philip Scranton & Janet F. Davidson (Philadelphia: University of Pennsylvania Press, 2009), 38.
- 29 *Bradshaw's Continental Railway Guide and General Handbook, Illustrated with Local and Other Maps, Special Edition 3/6* (1913), 329A; Se även bifogade karta över järnvägsnätet, "Bradshaw's Railway Map of Europe", i vilken även Algeriet och Tunisien ingår. Båda länderna hade ett väl utbyggt järnvägsnät, som en följd av fransmännens närvaro i vardera. Tunisien med en betydligt mindre areal än Algeriet hade järnväg i hela landet, i Algeriet är järnvägsnätet koncentrerat till landets norra delar vid Medelhavskusten. Biskra är den längst söderut belägna destinationen. Det samma gäller Egypten, som i ännu större grad var tillgängligt medelst tåg, främst i norr vid Medelhavskusten, och vidare söderut längs med Nilen.
- 30 Perkins, "The Compagnie Général Transatlantique", 35. Se även W.G. Windham, *Notes in North Africa – Being a Guide to the Sportsman and Tourist on Algeria and Tunisia* (Affordable & High Quality Paperback Book Edition, facsimiltryck, orig. 1862, Great Britain, by Amazon.co.uk, Ltd., Martson Gate).
- 31 *Algérie et Tunisie* [*Guides-Joanne*], 281.
- 32 Se stadskartan i *Algérie et Tunisie* [*Guides-Joanne*], blad mellan sidorna 280 och 281; se också Stanton, "The Oriental City", 11, för fotografi av hotellets innergård. I *Guides-Joanne* ingår reklam för hotellet, som 1905 beskrevs som "Maison de premier ordre": hotellet fanns mitt i staden, vid den stora trädgården. Hotellet var öppet året runt, hade elektrisk belysning, var hygieniskt och modernt, och prissättningen moderat. Där fanns en badinrättning med dusch, ett mörkrum och ett bilgarage. Man kunde nå hotellet både med buss och med tåg. Vidare var en tolk tillgänglig. *Algérie et Tunisie* [*Guides-Joanne*], 4. Hotellet ingår även i *Bradshaw's Continental Railway Guide* från 1913, sidan 880, tillsammans med Hôtel Royal och Hôtel Victoria.
- 33 *Algérie et Tunisie* [*Guides-Joanne*], stadskartan, blad mellan sida 280 och 281.
- 34 Benjamin, *Orientalist Aesthetics*, 163.
- 35 Lundh, *En författares resa*, 29.
- 36 Lundh, *En författares resa*, 39-40.
- 37 *Algérie et Tunisie* [*Guides-Joanne*], 282: [...] l'affluence des touristes et des hiverneurs a quelque peu gâté la population indigènes de Biskra; les enfants ont pris de fort importunes habitudes de mendicité et les adultes on tendance à se faire payer leurs services beaucoup plus cher qu'ils ne valent."
- 38 Cita.[sign.], "Afrika, öknens och magdansens land", 5-6.
- 39 Stocker, *Paitasetä*, 125.
- 40 Eemil Suihko var en samlare som vid tiden för Rissanens resa hörde till den absoluta eliten. Till hans samling hörde framför allt verk av Wäinö Aaltonen och A.W. Finch, men också verk av Signac, Georges Lemmen, Eero Nelimarkka, Juho Mäkelä, Marcus Collin, Helene Schjerfbeck, Albert Edelfelt, och skulptörerna Alpo Sailo och Aarre Aaltonen, samt i viss utsträckning konstindustri. Rissanen var representerad med två verk, av vilka det ena, enligt en samtida tidningsartikel, var från den tid "jolloin muhoileva lapatossumies vielä oli korkeassa kurssissa mestarin tuotannossa." K-R-nen, "Turkulaisia taidekoteja ja kokoelmia. Tri E. Suihkon kokoelmat", *Uusi Aura* 1.2.1931. (Övers. "[...] då den i mjugg leende 'lapatossumannens' produktion fortfarande var i hög kurs i mästarsens produktion". Lapatossu syftar på en populär karaktär skapad av författaren Juho Nurmela i början av 1900-talet. År 1938 utkom den första Lapatossu-filmen. Lapatossu är således namnet på böckernas och filmernas huvudkaraktär. Man är av olika åsikt gällande Nurmelas förebild, men det är troligen en bondson från författarens hemtrakter. *Lapatossu* är således en berömd figur i finländsk folklore, en figur som arbetade som rallare, en lat och fryntlig vagabond och skämtare. I filmerna framställs Lapatossu som en lat och småfet filur som underhöll sina arbetskamrater med sina vitsar, en folkets man. "Wikipedia. Lapatossu", läst 4.7.2018, <https://fi.wikipedia.org/wiki/Lapatossu>.
- 41 Juho Rissanen till Eemil Suihko, Biskra 29.12.1930. Kuopion taidemuseo/Kuopion Isänmaallisen Seuran arkisto. Det förblir oklart om målningen någonsin blev klar. I katalogen för minnesutställningen 1956 ingår som nummer 91 en akvarell, Lingonrensning, daterad redan 1926, som vid tidpunkten för utställningen var i Eemil Suihkos son Niilos ägo. *Muistonäyttely – Minnesutställning. Juho Rissanen, 24.3.–15.4.1956* (Suomen taiteilijaseura – Helsingin taidehalli/Konstnärsgillet i Finland – Helsingfors Konsthall, 1956), 16.
- 42 Cita. [sign.], "Afrika, öknens och magdansens land", 5.
- 43 Juho Rissanen till Eemil Suihko, Biskra 29.12.1930. Kuopion taidemuseo/Kuopion Isänmaallisen Seuran arkisto.
- 44 Simpanen, *Rinkitanssi*, 49, 52.
- 45 Juho Rissanen till Onni Okkonen, Hotel du Sahara Biskra, Algerie 10.1.1931. Joensuu taidemuseo, Onni Okkos arkisto.



- 46 Lundh, *En författares resa*, 44-47 (citat 47).
- 47 Juho Rissanen till Eemil Suihko, Hotel du Sahara, Biskra, 12.3.1931. Kuopion taidemuseo/Kuopion Isänmaallisen Seuran arkisto.
- 48 Moilanen, *Aasiasta ja Afrikasta.*, 9.
- 49 *Bradshaw's Continental Railway Guide*, 880. ("A much frequented winter health resort, with warm dry climate, 364 ft. above sea. Casino; theatre. The oasis, up the edge of the desert, has extensive date plantations. The warm Sulphurous spring (110° Fahr.) is useful in rheumatism). La Fontaine Chaude, or Hammam Salhin 4 1/4 miles N.W., was known to the Romans.")
- 50 George Gaskell, *Algeria as it is* (London 1875), 316, citerad i Stanton, "The Oriental City", 10. ("Medical men admit that Biskra possesses all the climatic advantages that nature can unite in one delectable spot.")
- 51 Juho Rissanen till Irja Spira, Biskra 24.12.1930. Joensuun taidemuseon, Onni Okkosen arkisto (enligt brevavskrift gjord av Marjo-Riitta Simpanen 2011).
- 52 Juho Rissanen till Eemil Suihko, Biskra 12.2.1931. Kuopion taidemuseo/ Kuopion Isänmaallisen Seuran arkisto.
- 53 Juho Rissanen till Onni Okkonen, Biskra 1.1.1931. Joensuun taidemuseo, Onni Okkosen arkisto (enligt brevavskrift av Marjo-Riitta Simpanen 2011).
- 54 Stocker, *Paitasetä*, 125.
- 55 Juho Rissanen till Ellinor Ivalo, Hotel Sahara [Biskra] 1.1.1931. Ivalon perhearkisto, Kansallisarkisto, Helsinki (enligt brevavskrift av Marjo-Riitta Simpanen).
- 56 Juho Rissanen till Eemil Suihko, Biskra 29.12.1930. Kuopion taidemuseo/ Kuopion Isänmaallisen Seuran arkisto.
- 57 Juho Rissanen till Onni Okkonen, Hotel du Sahara Biskra Algerie, 10.1.1931. Joensuun taidemuseo, Onni Okkosen arkisto (enligt brevavskrift av Marjo-Riitta Simpanen 2011).
- 58 Stocker, *Paitasetä*, 125-126.
- 59 Mégnin, *La photo-carte en Algérie au XIXe siècle*, passim; Se även Oscar Parviainens samling postkort från Algeriet (Joensuun taidemuseo/Samling Glave). I samlingen finns flera exempel av motiv från Touggourt och Bou Saâda, främst i Scènes et types-kategorin, dvs samma sorts motiv som från resten av Algeriet. Parviainen besökte Algeriet flera gånger, även på 1920-talet. Marie-Sofie Lundström, "Algeriet *mise-en-scène*. En studie av tematiken i Oscar Parviainens nordafrikanska bilder i förhållande till hans fotografier och samling turistrykort", i *Taiteidenvälisyyden ja rajanylitykset taidehistoriassa*. Annika Waenerbergin *juhlaakirja*, red. Johanna Vakkari, Satu Kähkönen & Tuuli Lähdesmäki (Helsinki: Taidehistoriallisia tutkimuksia – Konsthistoriska studier – Studies in Art History, 44, Taidehistorian seura – Föreningen för konsthistoria – The Society for Art Historians in Finland, 2012), 71-82.
- 60 Cita. [sign.], "Afrika, öknens och magdansens land", 5.
- 61 Cita. [sign.], "Afrika, öknens och magdansens land", 6.
- 62 "Här tittar jag nyfiket på den här avkroken av världen". Juho Rissanen till Onni Okkonen, 1.1.1931. Joensuun taidemuseo, Onni Okkosen arkisto (enligt brevavskrift av Marjo-Riitta Simpanen 2011).
- 63 Juho Rissanen till Onni Okkonen, 1.1.1931. Joensuun taidemuseo, Onni Okkosen arkisto (enligt brevavskrift av Marjo-Riitta Simpanen 2011).
- 64 Tågförbindelsen med Biskra var etablerad relativt tidigt, vilket sammanhänger med den västernisering som kolonisationen gav upphov till, och i förlängning turismen. Enligt *Guides-Joanne* kom man med tåg från Tunis till Biskra via den algeriska staden Constantine i nordost, relativt nära kusten. *Algérie et Tunisie [Guides-Joanne]*, 278.
- 65 Juho Rissanen till Suihko, Tunis 14.12.1930. Kuopion taidemuseo/ Kuopion Isänmaallisen Seuran arkisto.
- 66 Juho Rissanen till Onni Okkonen, Biskra 1.1.1931. Joensuun taidemuseo, Onni Okkosen arkisto (enligt brevavskrift av Marjo-Riitta Simpanen 2011).
- 67 Juho Rissanen till Irja Spira, Hotel du Sahara [Biskra] 17.1.1931 (enligt brevavskrift av Marjo-Riitta Simpanen 2011). För mer om glasmålningarna, se Marjo-Riitta Simpanen, Suomen Pankki. Juho Rissanen, Lasimaalaukset, [broschyr 2010]; Simpanen, Murheellisten laulujen maa, 52.
- 68 Stocker, *Paitasetä*, 126. "Vaikka taiteilijan silmä oli tavoittanut autiomaan ja sen asukkaiden oudon lumon, hän säilytti sisimmäsään pohjolan kauneuden maalatessaan vesiväripaperille Suomen Pankin ikkunaluonnoksia."
- 69 Cita. [sign.], "Afrika, öknens och magdansens land", 6.
- 70 Roger Benjamin, "Die Morgenlandfahrt. Künstler der Moderne im Orient", i *Orientalismus in Europa*. Von Delacroix bid Kandinsky, Herausgegeben von Roger Diederer und Davy Depelchin (München: Hirmer Verlag 2010), 203-226.
- 71 Okkonen, Juho Rissanen, e.g. 35-39.
- 72 Juho Rissanen till Eemil Suihko, Hotel du Sahara, Biskra, Algerie, 12.2.1931. Han har använt samma postkort även i ett annat brev till Eemil Suihko, daterat Hotel du Sahara, Biskra, Algerie, 12.3.1931. Båda finns i Kuopion taidemuseo/Kuopion Isänmaallisen Seuran arkisto.
- 73 Juho Rissanen till Eemil Suihko, Hotel du Sahara, Biskra, Algerie, 12.3.1931. Kuopion taidemuseo/ Kuopion Isänmaallisen Seuran arkisto.
- 74 Juho Rissanen till Onni Okkonen, Hotel du Sahara Biskra, Algerie, 10.1.1931. Joensuun taidemuseo, Onni Okkosen arkisto.
- 75 Lundh, *En förtattares resa*, 54-55.
- 76 Juho Rissanen till Eemil Suihko, Hotel du Sahara, Biskra, Algerie, 29.12.1930. Kuopion taidemuseo/ Kuopion Isänmaallisen Seuran arkisto.
- 77 Lundh, *En författares resa*, 25.
- 78 Juho Rissanen till Eemil Suihko, Hotel du Sahara, Biskra, Algerie, 12.2.1931. Kuopion taidemuseo/ Kuopion Isänmaallisen Seuran arkisto.
- 79 Juho Rissanens till Eemil Suihko, Hotel du Sahara, Biskra, Algerie, 29.12.1931. Kuopion



taidemuseo/Kuopion Isänmaallisen Seuran arkisto.
 80 Juho Rissanen till Eemil Suihko, Tunis 14.12.1930. Kuopion taidemuseo/Kuopion Isänmaallisen Seuran arkisto.
 81 Juho Rissanen till Eemil Suihko, Hotel du Sahara, Biskra, Algerie, 12.2.1931. Kuopion taidemuseo/ Kuopion Isänmaallisen Seuran arkisto.
 82 Juho Rissanen till Onni Okkonen, Hotel du Sahara Biskra, Algerie, 10.1.1931. Joensuun taidemuseo, Onni Okkosen arkisto,
 83 Luc Georget. "Das land der Durstes. Die Wüste Malen", i *Orientalismus in Europa. Von Delacroix bis Kandinsky*, red. Roger Diederer & Davy Defelchin (München: Hirmer Verlag, 2011), 185-201.
 84 Lundström, Algeriet *mise-en-scène*, 74.
 85 Stanton, "The Oriental City", 12.
 86 Stanton, "The Oriental City", 12.
 87 Stanton. "The Oriental City", 12-14.
 88 Armas Launis, *Murjaanien maassa* (Porvoo: Werner Söderström Osakeyhtiö, 1927), 71-72. Se även Stanton, "The Oriental City", 10.
 89 Lundh, En författares resa, 32.
 90 Stanton, "The Oriental City", 14.
 91 Cita. [sign.], "Afrika, öknens och magdansens land", 5-6.
 92 Stocker, *Paitasetä*, 125.
 93 Cita. [sign.], "Afrika, öknens och magdansens land", 6.
 94 Den kanske mest kände målaren som utnyttjat algeriska motiv är Eugène Delacroix (1798-1863) med hans *Kvinnorna i Alger*, målad redan 1834. I många av hans senare orientalistiska bilder från decennierna kring 1850, utnyttjade han just Nordafrika som inspiration, men företrädesvis Marocko. Andra konstnärer i Nordafrika är för många att räkna upp här och går utanför syftet med denna artikel; de reste till Nordafrika redan på 1800-talet och in på 1900-talet, förutom Algeriet främst till Marocko och i viss utsträckning till Tunisien. Men varken Tunisien eller Marocko var ett lika utpräglat ökenland som Algeriet, och framför allt inte som i trakten kring Biskra. Istället

möttes utlänningarna i dessa länder av en annan, på sitt eget sätt exotisk värld med egna motiv; alla tre länder är kulturellt väldigt olika, med sin säregna kultur och bildrepertoar.
 95 Benjamin, *Orientalist Aesthetics*, 5, 7.
 96 Benjamin, *Orientalist Aesthetics*, 161.
 97 Några senare finländska orientalistiska diskuterar i Lundström, "Algeriet *mise-en-scène*", 71-82; Marie-Sofie Lundström, "Lycklig du som kan värma dig i söderns paradiset. De nordafrikanska skildringarna", i *Hugo Backmansson. Konstnär, officer och äventyrare*, red. Malin Bredbacka-Grahn, Synnöve Malmström & Liisa Steffa (Svenska Litteratursällskapet i Finland – Amos Andersons konstmuseums publikationer, nya serien nr 76, 2010), 127-167; Sinna Rissanen, *Orientin tuulia: Suomalaiset taiteilijamatkat Pohjois-Afrikkaan – Hugo Backmansson, Arthur Harald Gallén, Helle Olin ja Oscar Parviainen orientin lumoissa*, Pro gradu –tutkielma (Jyväskylän Yliopisto, Taiteiden ja kulttuurin tutkimuksen laitos, taidehistoria, 2003).
 98 Mégnin, *La photo-carte en Algérie au XIXe siècle*.
 99 "Years ago Biskra must have been redolent of the Orient [...] It was truly Arabic.// Then the French built the railway, so that it was easily reached. Then doctors discovered the air was so dry it was just the place for invalids. Then Mr Hitchen wrote his novel, 'The Garden of Allah', and that did the mischief [...] He is the maker of Biskra today, and has brought much gold to the town. But I wish 'The Garden of Allah' had never been written. // For Biskra is spoilt – irrevocably spoilt. It has become the shrine of the galloping tourist, here today and gone the day after tomorrow. The East is overlaid with the West. Instead of a natural town it is a fake Eastern town." John F. Fraser, *The Land of Veiled Women*, London 1913, 14, citerad i Stanton, *The Oriental City*, 20.
 100 François Pouillon, "Orientalism, Dead or Alive? A French History", i *After Orientalism: Critical Perspectives on Western Agency and Eastern Re-Appropriations*, red. François Pouillon & Jean Claude

Vatin, (BRILL, 2014), 16. För mer om Renoir och Matisse i Algeriet/Biskra, se Benjamin, *Orientalist Aesthetics*, 33-55; 159-190.
 101 Benjamin, *Orientalist Aesthetics*, 160-161.
 102 Se t.ex. Simpanen, *Juho Rissanen ja suomalainen kansa*.
 103 Se Finskt historiskt tidningsbibliotek, sökdord "Juho Rissanen", och klipparkivet vid Centralarkivet för bildkonst, Statens konstmuseum, sökdord Rissanen, Juho. Se även samlingen utställningskataloger över konstutställningar, Åbo Akademis bibliotek, sökdord Rissanen, Juho.
 104 Sakari Saarikivi, *Muistonäyttely – Minnesutställning. Juho Rissanen, 24.3.–15.4.1956* (Suomen taiteilijaseura – Helsingin taidehalli/ Konstnärsgillet i Finland – Helsingfors Konsthall, 1956), 7–8.
 105 Saarikivi, *Muistonäyttely – Minnesutställning*, 8.
 106 *Katalog över grupputställningen: Alvar Cawén, Marcus Collin, Gabr. Engberg, Juho Rissanen, T.K. Sallinen i konstmuseet*. Odaterat katalogblad [1920-talet?].
 107 Se Centralarkivet för bildkonst, Statens konstmuseum, Urklipparkivet.
 108 *Muistonäyttely – Minnesutställning. Juho Rissanen, 24.3.–15.4.1956*. Suomen taiteilijaseura – Helsingin taidehalli/Konstnärsgillet i Finland – Helsingfors konsthall, 16.
 109 Saarikivi, *Muistonäyttely – Minnesutställning*, 8.
 110 Rakel Kallio, "Retoriikan ruusuihin kätkeyty nyrkki. Onni Okkonen taidekriittikona", i *Kirjoituksia taiteesta. Suomalaista kuvataidekriittikää*, ed. Ulla Vihanta & Hanne-Leena Paloposki (Helsinki: Valtion Taidemuseo/Kuvataiteen keskusarkisto, 1997), 57.
 111 Kallio, "Retoriikan ruusuihin kätkeyty nyrkki", 66, 70 ff.
 112 Fönstrens motiv är kopplade till bankens verksamhet varför jag inte ser några uppenbara orientaliserande drag i glasmålningarna. Som nämnt var även Clara Stocker av den åsikten att Rissanen i dem lyckats bibehålla det finländskt nationella,



även om synpunkten färgas av hennes vänskap med konstnären och att hon ville föra fram den finländske Rissanen.

113 Laura Gutman. "Kalypto, Antigone och Afrodite – den klassiska hypotesen", i *Art Deco ja taiteet – i konsten – and the arts. 1905 France-Finlande 1935* (Helsinki: Suomalaisen kirjallisuuden seura, 2013), 32-37.

114 Cita. [sign.], "Afrika, öknens och magdansens land", 6.

Fil .Dr., Docent Marie-Sofie Lundström (Universitetslärare i konstvetenskap) är för närvarande ämnesansvarig för ämnet Konstvetenskap vid Åbo Akademi. Hon är styrelsemedlem i Gösta Serlachius konststiftelse och Föreningen för konsthistoria samt styrelsemedlem för Konstföreningen i Åbo. Därtill är hon redaktionsmedlem för Finskt Museum, Tahiti och Konsthistoriska studier. I hennes doktorsavhandling (Åbo Akademi 2007) behandlar hon finländska konstnärers studieresor till Spanien under 1800-talet. Hennes senare forskning är koncentrerad på finländska konstnärers vistelser i Nordafrika under 1900-talets första hälft.



Apokatopinen maailmanmaisema: Paratiisin ikonografia ja satelliittiperspektiivi Petri Ala-Maunuksen 2000-luvun öljyvärimaalauksissa

Hilja Roivainen

Korkealta vuorelta avautuva maailmanmaisema

Tavoitteeni on analysoida artikkelissa Petri Ala-Maunuksen (s.1970) maisemamaalauksia utooppisen paratiisimaiseman määritelmän avulla. Kytken Ala-Maunuksen maalaukset *La-la Land* (2012) ja *Übernatur* (2012) utooppisen maisemamaalauksen jatkumoon, johon mm. niin sanotut maailmanmaisemat kuuluvat. Vertaan Ala-Maunuksen maalauksia maailmanmaiseman lajia (*Weltlandschaft*) edustavaan Joachim Patinirin (1480–1524) maalaukseen *Kharon ylittämässä Styks-jokea* (n. 1520–1524).¹ Tarkastelen erityisesti maailmanmaiseman

toposta sen aatehistoriallisessa, utooppisia maisemavisioita sisältävän kolonialismin kontekstissa sekä yhteydessä maantieteilijä Denis Cosgroven määrittämään globaalin maiseman käsitteeseen.²

Alankomaiden kauppapääkaupungissa Antwerpenissä työskennelleen, syntyperäisen flaamilaisen Joachim Patinirin maalaus *Kharon ylittämässä Styks-jokea* on hyvä esimerkki maailmanmaisemasta. Patinirin maalaus käsittää 1500-luvun maailmanmaisemalle tyypillisen, katsojan edessä aukeavan laajan näkymän harmonisesta universumista sekä korkean horisontin³, jota kohden katsojan katse ohjataan. Lintuperspektiivin,

korkean horisontin ja illusorisen esitystavan⁴ käyttäminen yhdistää Petri Ala-Maunuksen maalaukset Patinirin maalauksessa tunnistettavaan maailmanmaisemaan.

Cosgrove lukee Patinirin yhdessä Lucas Cranachin ja Albrecht Altdorferin kanssa maailmanmaiseman ensimmäisiin kuvaajiin 1500-luvun alun maisemamaalauksista. Cosgrove tulkitsee 1500-luvun alanko-malaisessa maalaustaiteessa kehittyneen maailmanmaiseman kuvatyypin ilmentävän Erasmusuksen ajatusta kosmografiasta. Cosgroven mukaan ajan kosmografinen käsitystapa auttoi 1500-luvun alun eurooppalaisessa maalaustaiteessa hahmottamaan imperialismin seurauksena muuttuvaa maailmankuvaa. Maalaus yhdistää universumin mantereet ja taivaat yhdeksi kartaksi. Kosmografiat sisältävät usein myös kuvauksen maailman jatkuvasta tuhoutumisesta ja uudelleen syntymisestä.⁵





Kuva 1. Joachim Patinir, *Kharon ylittämässä Styks-jokea*, n. 1520–1524. Öljyväri puulle, 64 x 103 cm. Prado, Madrid. Kuva: Wikimedia. https://en.wikipedia.org/wiki/Landscape_with_Charon_Crossing_the_Styx#/media/File:Crossing_the_River_Styx.jpg (haettu 7.6.2018).

Tarkastelen seuraavaksi tarkemmin *Kharon ylittämässä Styks-jokea* -maalauksen ikonografiaa. Tavoitteeni on näyttää lukijalle, kuinka se kytkeytyy yhtäältä Cosgroven

tunnistamaan utooppiseen kolonialismiin ja toisaalta Ala-Maunuksen maalauksiin. Patinirin näkemyksen kontekstina voidaan nähdä Antwerpenista käsin jo 1400-luvulta

lähtien harjoitettu imperialistinen politiikka. Thomas More viittaa *Utopiassaan* (1516) Antwerpenin kaupunkiin esimerkkinä imperialistisesta kaupankäynnistä.⁶ Patinirin maalaus on myös syntynyt aikana, jolloin Moren *Utopia* julkaistiin, ja sen voi ajatella havainnollistavan näin myös löytöretkien aikakauden kristilliseen paratiisikäsitteeseen kytkeytyvää utooppisen maailmanmaiseman käsitettä.

Kharon ylittämässä Styks-jokea -maalaus esittää kohtauksen kreikkalaisesta mytologiasta: alamaailman lautturi *Kharon* kuljettaa langennutta sielua veneessään *Styks*-joella kohti kuvitteellista Manalaa. Kristillisesti tulkiten vasemmalla puolella joen uomaa näkyy paratiisi ja oikealla helvetti. Vasemmanpuoleinen manner viittaa ikonografiallaan kristinuskon kertomukseen Eedenin puutarhasta sekä Arkadian myyttiin, johon *Styks*-joen on katsottu myös johtavan. Paratiisiin⁷ viittavia elementtejä maalauksessa ovat vihreä laakso, Eedenin lähteen vettä pulpuava korkea torni, enkelit johdattamassa sielua, hedelmäpuut, etualan kukat (jotka ovat mahdollisesti tulokaslajeja eteläiseltä pallonpuoliskolta), etäiset siniset rinteet ja siellä sijaitseva kaupunki (mahdollisesti taivaalli-



nen Jerusalem tai ikuinen Rooma) sekä riikinkukot. Arkadian kuvatyypille ominainen välimerellinen valo on myös läsnä maalauksessa merimaisemalle tyypillisenä, veden ja kirkkaan taivaan muodostamana horisontaalisena pintana. Taidehistorioitsija Harry B. Wehle yhdistääkin vuoristojen sinertävän etäisyyden Patinirin maalauksissa venetsialaiseen maalaustyyliin, jota esimerkiksi Tizianin usein Alppeja kuvaavat maalaukset edustavat.⁸

Nähdäkseni *Kharon ylittämässä Styks-jokea* heijastaa myös symbolisesti löytöretkien purjehduksia ja viittaa siten utopiakirjallisuuden keskeiseen trooppiin, matkaan. Esimerkiksi paratiisin hedelmälehdoissa tepastelevat, väritykseltään riikinkukkoa muistuttavat linnut viittaavat Intiaan, josta laji on kotoisin. Eurooppalaiset löytöretkeilijät, ja hellenismien kaudella esimerkiksi Aleksanteri Suuri, toivat lajin Eurooppaan. Riikinkukosta kirjoitettiin esimerkiksi espanjalaisten löytöretkien aikana 1500-luvulla.⁹

Patinir on luultavasti nähnyt riikinkukkoja matkoillaan Italiaan, jonne niitä tuotiin Välimeren kauppasatamien kautta. Lisäksi Helvetin sisäänkäynnin edustalla virtaavan joen toisella puolella kulkeva apina ja etualan

puiston oksille liitelevät papukaijat viittaavat myös Rooman imperiumin ja löytöretkien aikana valloitetuihin eteläisiin mantereisiin ja sieltä tuotuihin lajeihin. Eksoottisella eläin-konografialla on mahdollisesti yhteyksiä kertomuksiin, joita Patinir on saattanut kuulla venetsialaisen Marco Polon (1254–1324) Itä-Aasian ja Kiinan matkoista.¹⁰

Katson, että Patinirin maisemaa luettaessa on huomioitava aikakauden imperialistinen konteksti. Patinir teki luonnostelumatkoja eteläiseen Italiaan ja todennäköisesti näki Välimeren rannikon kauppasatamissa kolonialismin konkreettisia tuotteita. Hän mahdollisesti tutustui italialaisten kosmografioihin sekä eurooppalaisten toteuttamiin utooppisiin projekteihin Etelä-Amerikassa, jotka näkyivät esimerkiksi venetsialaisen aateliston omistamien loggioiden eksoottisessa puutarhaestetiikassa.¹¹

On erittäin todennäköistä, että Patinirin maalauksen imperialistinen maailmanmaisema sai vaikutteita 1500-luvun löytöretkien maita haltuun ottavasta perspektiivistä. *Kharon ylittämässä Styks-jokea* on ajoitettu aikavälille 1515/20–1524. Ajanjaksolla löytöretket yleistyivät. Espanjalaiset lähtivät portugalilaisen Fernão de Magalhãesin johdolla

purjehdukselle maailman ympäri vuonna 1519. Patinirin synnyinmaasta Flanderista tuli vuonna 1519 osa Espanjaa. Pyhän saksalais-roomalaisen keisarikunnan hallitsijana vuosina 1519–1556 ja Espanjan kuninkaana vuosina 1516–1556 toiminut flaamilais-syntyinen Kaarle V tuki Espanjan valloituksia Tyynellämerellä, Filippiineillä, Perussa ja Meksikossa. Samaan aikaan Etelä-Amerikkaa valloittanut Kolumbus kuvaili mannerta maanpäällisenä paratiisina. Cosgroven mukaan Kolumbuksen aloittaman kullanhimoisen kolonialismin imperialistinen ja utooppinen perspektiivi vaikutti myös aikakauden maisemäkäsityksiin, esimerkiksi Giorgionen (noin 1477 – noin 1510) Jacopo Sannazaron *Arkadia*-runoelmaa visualisoineisiin maalauksiin, joista Patinir on mitä ilmeisimmin ollut tietoinen. Yhdessä muiden venetsialaisten maalareiden, kuten Tizianin, kanssa Giorgione antoi esimerkiksi valon ja atmosfäärin kuvauksillaan Sannazaron arkadiselle topokselle ja moduksille visuaalisen tulkinnan. Venetsialaiset taidemaalarit vaikuttivat siten keskeisesti eurooppalaisen maisemamaalauksen lajin kehittymiseen, niin kuin myös *Hudson-joen koulukunnan* maalauksiin.¹²



Patinir kuvaa *Kharon ylittämässä Styks-jokea* -maalauksessaan myös flaamilaisen synnyinkaupunkinsa Dinantin jyrkkiä rantakallioita. Maalauksessa Patinir on sijoittanut ne paratiisin puolelle. Kalliosaarekkeen sekä etäisillä kukkuloilla sijaitsevan kaupungin voi tulkita viittaavan *Utopian* topografiaan, sillä Moren kertomuksessa Utopia on paratiisin kaltainen ihmisen rakentama saareke, jonka pääkaupunki sijaitsee korkealla kukkulalla, kuten eurooppalaiset kaupungit ovat usein sijainneet.¹³

Vuori kuuluu olennaisesti kosmogرافiaan viittaavaan maailmanmaisemaan. Taidehistorioitsija Simon Schama tunnistaa Patinirin kuva-aiheissa myös Eedenin vuoren ikonografian piirteitä, kuten Eedenin lähteen korkean tornin, erillisiä saarekemaisia vuoria, jyrkkiä rantakallioita ja paratiisin laakson. Schaman mukaan pyhimyslegendoihin kytkeytyvien vuoristomaisemien ja Eedenin vuoren ikonografian yksi edeltäjä on 1100-luvulla kirjoitettu teos *Descriptio*, joka kuvaa matkaa Siinainvuoren Pyhän Katariinan luostariin. Eedenin vuoren sijainnista on erilaisia tulkintoja. Esimerkiksi Patinirin maalausten *Kharon ylittämässä Styks-jokea* ja *Pyhä Hieronymus erämaassa* (n. 1515–1520, öljy le-

vyllä, 78 x 137 cm, Louvre, Pariisi) vuoriston, paratiisilaakson ja tornien kuvaukset lukeutuvat Schaman mukaan Eedenin vuoren ikonografiaan. Katson, että *Kharon ylittämässä Styks-jokea* -maalauksen taustalla siintävät sinertävät kukkulat, paratiisin Eedenin lähteen korkea torni sekä ikään kuin vuorelta käsin havaittu lintuperspektiivi kytkeytyvät tähän Schaman kuvaamaan myyttiin Eedenistä, johon liittyy ajatus nousemisesta vuorelle. Tämä kristillinen humanismi näkyy myös Leonardo da Vincin mielikuvituksellisissa vuoristopiirustuksissa, kuten *Myrskyissä alppimaisemassa* (n. 1500).¹⁴

Katson, että utopian ajatus toistuu taidehistoriassa ideologisena ja metaforisena¹⁵ *maisemaobjektina*. Cosgroven maiseman idean määritelmää mukaillen ymmärrän jälkimmäisellä ideaalisia paikkoja, kuten Arkadiaa tai visioita kolonisoidusta eteläisestä mantereesta, kuvaavan länsimaisen maisemamaalaustaiteen. Cosgroven mukaan maiseman idea on esiintynyt historiassa usein esineellistetyksi. Ennen teollistumista maiseman ideaa kuvattiin taiteellisesti perspektiivin ja pastoraalipopoksen keinoin maahan kohdistuvana, usein moraalisesti sävyttyneenä tunteena. Porvarillisen kapitalismin yleisty-

misen jälkeen maiseman ideasta tuli taas ensisijaisesti tieteellisesti määritelty tutkimuskohde tai subjektin yksilöllisyyden ilmaisemisen muoto. Maiseman ideaa ilmaistiin myös esineellistetyn maaston hyötyarvona. Tieteellinen perspektiivi, kuten teknologinen kehitys, vaikutti edellisiin, erityisesti teollisen kapitalismin aikaisiin, maiseman ideoihin ja niissä näkyvään kolonialismiin sekä utopia-ajatteluun.¹⁶

Maisemaobjektit eli länsimaisen taiteen historiaan lukeutuvat maisemamaalaukset sisältävät usein idealisoitua utoppiseen paikkaan kohdistuvan kolonialistisen perspektiivin. Thomas Moren (1516) tunnetuksi tekemä utopian käsite, jota pohjustavat kreikan kielen termit *eu-topos* ja *ou-topos*, tarkoittaa paratiisin kaltaista kuvitteellista hyvää paikkaa. Utopioille on ominaista kytkeytyminen poliittiseen ja yhteiskunnalliseen ajatteluun. Paratiisit ovat ihmistä suurempien olentojen aikaansaannoksia, kun taas utopiat ovat ihmisten poliittisella ja yhteiskunnallisella toiminnallaan luomia parempia yhteiskuntia, kuten politiikan tutkija Lyman Tower Sargent toteaa. Utopiat ovat kuitenkin saaneet visuaalisen ikonografiansa paratiisikertomuksista, kuten Arkadiasta ja Eedenin





Kuva 2. Ambrosius Holbein, Thomas Moren *Utopian* 1. painoksen (1516) kuvitus, 1516. Puupiirros. Kuva: Wikimedia Commons. [https://en.wikipedia.org/wiki/Utopia_\(book\)#/media/File:Isola_di_Utopia_Moro.jpg](https://en.wikipedia.org/wiki/Utopia_(book)#/media/File:Isola_di_Utopia_Moro.jpg) (haettu 7.6.2018).

puutarhasta.¹⁷

Ajattelen, että maiseman käsite ja maisemamaalaus ovat olennainen osa utopioiden historiaa. Jo Ambrosius Holbeinin tekemä Thomas Moren *Utopian* kuvituskuva (1516) esittää kukkulaisen rannikkomaiseman Utopian saaren taustalla. *Utopiassa* maisema on myös olennainen osa kuvattua ihannekaupunkia sekä yhteiskuntaa ja piirtyy esiin esimerkiksi Moren kuvailemilla puutarhan, rannikon ja joen maisemaelementeillä.¹⁸

Ikonografis-aatehistoriallinen lähestymistapa

Useampia maisema-aiheisia näyttelyitä 2010-luvulla pitänyt Petri Ala-Maunus (s. 1970) katsoo öljyvärimaalauksensa kuvaavan “utooppista maisemaa”.¹⁹ Tarkastelen seuraavaksi Ala-Maunuksen maalauksissaan *La-la Land* (2012) ja *Übernatur* (2012) apokalyptis-utooppisina toteuttamia paratiisin ja maailmanmaiseman (*Weltlandschaft*) topoksia. Artikkelin primääriaineistoksi valitsin yllä mainitut maalaukset, koska ne edustavat hyvin Ala-Maunuksen 2000-luvun tuotannossa toistuvaa utooppista, paratiisiin ja maailmanmaisemaan apokalyptissävyisesti viittaavaa vuoristo- ja laaksomaisematyyppiä.

Tarkoitan topoksella²⁰ taidehistoriassa ja ikonografiassa tunnistettua, taiteessa toistuvaa maisemakuva-aihetta ja -tyyppiä²¹ sekä myös paikkaa, johon se viittaa, kuten esimerkiksi maaseutupastoraalin tai pitoreskin vuoristomaiseman tapauksessa.

Tavoitteeni on kontekstualisoida aate- ja taidehistoriallisesti Ala-Maunuksen maisemamaalausten varioimaa utopian ikonografiaa, jossa tulkiten 2000-luvun “satelliittiperspektiivin” yhdistyvän 1500-luvun kolonialistiseen maailmanmaisemaan. Määritän yhdeksi Ala-Maunuksen maalausten *La-la Land* ja *Übernatur* utooppiseksi topokseksi avaran maailmanmaiseman, jossa käsitys universumista tiivistyy yhtenäistettyyn kuvaan.

Tulkitsen Ala-Maunuksen maalauksia ikonografis-aatehistoriallisesti. Analysoin maalausten ikonografiaa, kuten maisemaelementtejä. Kontekstualisoin artikkelissa Ala-Maunuksen maalausten 2000-luvun maailmanmaiseman utooppisen kolonialismin ja kapitalismin aatehistoriaan. Käytännössä vertailen Ala-Maunuksen maalausten *La-la Land* (2012) ja *Übernatur* (2012) maailmanmaiseman ja paratiisin ikonografiaa samoihin topoksiin kuin yllä olevassa ana-



lyyssissäni Joachim Patinirin (n. 1480–1524) maalauksesta *Kharon ylittämässä Styks-jokea* (n. 1520–1524).

Nähdäkseni Ala-Maunuksen maailmanmaisemat ovat luettavissa semiootikko Eero Tarastin maiseman käsitettä tulkitsevan “elementaaristruktuuri[n]” avulla. Strukturaalissa kuva-analyysissään Tarasti jaottelee maiseman merkityksen yhtäältä positiiviseen tai negatiiviseen ja toisaalta kulttuurin sisäiseen tai ulkoiseen.²² Katson tämän mallin soveltuvan hyvin Ala-Maunuksen maailmanmaiseman tulkintaan, tosin niin, että kah-tiajaot ylittyvät. Maalauksissa utooppinen maisema on merkitykseltään sekä positiivinen että negatiivinen, toisin sanoen dystooppis-utooppinen tai apokalyptis-utooppinen eli fantasiakirjailijaa China Miévilleä lainaten *apokatopinen*. Lisäksi kuvattu maisema viittaa osittain pohjoiseen ilmastoon ja maantieteeseen, vaikka kuvaakin pääasiassa eteläistä ilmastoa ja maisemaelementtejä.

Apokatopia

Ala-Maunuksen myöhäisemmässäkin maalaustuotannossa, esimerkiksi vuodelta 2018²³, kansallisen kulttuurin sisäistä positiota kontrastoi globaali kulttuurille ulkoi-

nen maailmanmaisema. Tulkitseen, että viime vuosien ilmastoraportit saattavat näkyä Ala-Maunuksen vuoden 2018 maisemamaalauksissa, joissa eteläinen ja pohjoinen ilmasto fuusioituvat.

Kuten China Miéville toteaa, apokalypti liittyy utopioiden historiaan, tuhon kautta tapahtuvan paratiisin tulemisen sekä “uuden alun” kertomuksina. Hän katsoo, että 2010-luvulla dystopian on korvannut *apokatopia* (“apocatopia” ja “utopalypse”), kun haaveiden ja painajaisten kuvat ovat sekoittuneet. Jälkimmäisellä Miéville tarkoittaa luennassani mediassa päivittäin esillä olevia tuhon näkymiä sekä 2000-luvun TV- ja elokuvateollisuudessa toistuvaa apokalyptistä maisemakuvastoa, jollaisia nähtiin esimerkiksi tanskalaisessa *The Rain*-televisiosarjassa (2018). Hän näkee syyn muutokselle nykyisessä mediakulttuurissa, jossa korostetaan tuhoa ja turmiota sekä unelmia maailmasta, jossa ei ole ihmisiä ja jota ainoastaan eläimet tutkivat, toisin sanoen kuvastoa, jota esimerkiksi television luontodokumentit ja uutismedia välittävät. Katastrofien ja tuhon kuvat voidaan nähdä myös kauniina ja katsojalle osana normaalia päivittäistä kuvastoa. Esimerkkinä apokatopiasta Miéville mainit-

see maailman tuhoisimmaksi teollisuusonnettomuudeksi arvioidun Union Carbide -tehtaan kaasuvuodon Intian Bhopalissa. Vastuuttoman talousutopian tavoittelemisen kustannettiin tuhansien ihmisten kuolemilla, vammautumisilla sekä paikallisen ympäristön ja pohjaveden myrkyttymisellä.²⁴

Apokalyptinen ajattelu on myös esillä taidehistoriassa. Filosofin Ivan Boldyrev tunnistaa ajatuksen filosofi Ernst Blochin (1885–1977) kirjoituksiin vaikuttaneessa ekspressionistisessa taiteessa. Taidehistorioitsija Robert Rosenblum katsoo apokalyptin olevan keskeinen teema 1800-luvun romantiikan maisemamaalauksen lisäksi modernissa 1900-luvun taiteessa.²⁵ Ala-Maunuksen maalauksissa *La-la Land* ja *Übernatur* on havaittavissa modernin utopia-ajattelijan Ernst Blochin erottelemat kaksi utopian tyyppiä: yhtäältä maailman rajamailla esiintyvät pohjoinen myrsky ja usva sekä toisaalta eteläinen keskikesä.²⁶ Nämä Blochin määrittämät kaksi utopian tyyppiä ovat myös yhteyksissä China Miévilien apokatopian käsitteeseen. *La-la Land* ja *Übernatur* -maalauksista löytyvät molemmat, sekä eteläinen Arkadia että talvisen usvainen apokalypti. Taivaanrajaa hipovat korkeat lumiset vuorenhuiput ja





Kuva 2. Petri Ala-Maunus, *Übernatur*, 2012. Öljyvärei kankaalle, 170 x 400 cm. Kuva: Galleria Sculptor.

myrskyä enteilevä taivas sulautuvat maalausten sameaa keskikesää ehdottavan paratiisimaisen laakson kasvillisuuteen.

Kharon ylittämässä Styks-jokea -maalauksen tavoin Ala-Maunus korostaa apokalyptisesti apokalyptisen tuhoutumisen kuvaa, joka toimii vastapainona hänen maalaustensa paratiisille. Ala-Maunuksen ”Yliluonnossa” etäällä oleva tulivuori purkautuu valuttaen ympärilleen tuhoavaa laavaa. Samantyyppinen ylevä apokatopinen näkymä oli kuvattuna Helsingin Taidehallissa kesällä 2018 esillä olleissa IC-98 -taiteilijakaksikon sinertävänharmassa videoteoksissa, jotka esitettiin suurilla, abstraktin ekspressionismin maalauskaikaiden tapaan katsojan ”sisään” kuvatilaa ottaavilla, immersiiivisillä projisointipinnoilla.

Patinirin maalausten utooppista maailmanmaisemaa merkitsevään ikonografiaan

verraten Ala-Maunuksen maalauksissa toistuu Eedenin vuoreen kytkeytyvä paratiisiteema. Se ilmenee usein *Vartiotorni*-lehdistä jäljennettynä kuva-aiheena. *La-la Land* ja *Übernatur* kuvaavat Eedenin vuoren kertomuksen ja Patinirin maailmanmaiseman kaltaisesti korkealta havaittua näkymää vuoristoiseen laaksoon.

Planeettamme pelastava satelliittiperspektiivi?

Cosgrove käyttää maailmanmaiseman käsitettä myös 2000-luvun kontekstissa. Globaalin maiseman perspektiivi ilmenee 2000-luvulla esimerkiksi satelliittikuvissa.²⁷ Paikalliselle kulttuurille vieraat maisemat yhtenäistyvät näyttöpäätteeltä katseltavissa olevassa *Google Maps*in satelliittikuvapalapelissä.

Ala-Maunuksen maalaukset esittävät edullisen matkustamisen ja internetin myö-

tä yhä helpommin tavoitettavissa olevaa globaalia vuoristomaisemaa. Maalausten siveltimenjälki piirtää esiin globaalille maisemalle tyypillisesti mantereiden ja taivaiden laajoja näkymiä lintuperspektiivistä nähtynä yhtenäisenä maalipintana. Ala-Maunus yhtenäistää niissä Internetin välityksellä havainnoimiaan vuoristoja maailman eri kolkista, ja niistä syntyy maailmanmaiseman illuusio *Google Maps* -ohjelman globaalin maiseman tapaan.

Ala-Maunus asettaa katsojan ikään kuin maata hallitsevan imperialistin asemaan, katsomaan näkymää ylhäältä ja ottamaan tämän paratiisillisen laakson visuaalisesti haltuun. Katse ohjautuu kiipeämään kohti etäällä hohtavaa valkoista vuorenhuippua. Katsojan edessä avautuva vehreä paratiisilinen laakso, kimmeltävä vesi ja vuoriston



Eedenin lähteisiin viittaavat vesiputoukset muistuttavat *Kharon ylittämässä Styks-jokea* -maalauksen ikonografiaa. Ala-Maunus on kuitenkin lisännyt näkymään apokalyptisen sävyn ukkosmyrskyä enteilevälle taivaalle, mikä on samankaltainen kuin Patinirin maalauksessa. Apokatopinen jännite saa katsojan pohtimaan, kenen näkökulmasta paratiisimaisen vuoristolaakson näkymää esitetään.

Katson, että yhtenä Ala-Maunuksen maalausten keskeisenä temaattisena ulottuvuutena ovatkin maisemamaalauksen kulttuuriset merkitykset 2000-luvulla. Paratiisimaisen vuoristo- ja laaksoelementit ovat kuluneita kuva-aiheita (esimerkiksi pitserian seinän koristeina) ja replikoituja uskonnollisen vaakaumuksen symboleita (esimerkiksi Jehovan todistajien *Vartiotorni*-lehden paratiisimaisemassa).²⁸ Ala-Maunus kyseenalaistaa maalaustensa apokatopisella moduksella maailmanmaisemille tyypillisen, kuluneen, ylevän vuoristonäkymän, josta on filosofi Tomáš Kulkan mukaan tullut kitschiä modernin massakulttuurin jäljiltä.²⁹ Myös vuoristokuvaston tulva internetissä viittaa 2000-luvun digikansalaisen maailmankuvaan, johon sisältyy maailmanmaiseman tavoin koko uni-

Kuva 4. Petri Ala-Maunus, *La-la Land*, 2012. Öljyväri kankaalle, 170 x 170 cm. Kuva: Galleria Sculptor.



versumia havainnoiva ja hallinnoiva perspektiivi.

Vuonna 2018 ilmaperspektiivikuvat ovat taiteen tavoin tuotettuja ja ostettavia maisemanäkymiä, joilla on yhteiskunnallinen funktio. Esimerkiksi *Google Maps*³⁰ kanssa työskentelevän *Planet*-yhtiön tavoitteena on kuvata koko maapallon pinta kaikkien tavoitettavaksi dataksi. Maapallomme tila on valvonnassa. Yhtiö myy satelliittikuvadataa, mutta tarjoaa sitä myös ilmaiseksi mm. hyväntekeväisyysjärjestöille ja tutkijoille. Esimerkiksi maatalousyhtiöt pystyvät satelliittikuvien avulla ajoittamaan lannoittamisen, ja metsäkatoja pystytään torjumaan.³¹ Datan hallinta sisältää kuitenkin mahdollisuuden taloudelliseen hyötykäyttöön ja sen ylilyön-teihin.

Ala-Maunuksen tapa varioida utooppisia paratiisin ja maailmanmaisemia kyseenalais-taa sekä internetin kuvastoon liittyvän suuryhtiöiden harjoittaman datakapitalismin että maisemamaalauksen historiassa toistuvan imperialistisen perspektiivin. Ala-Maunus paljastaa internetissä googlaamalla havait-tavan maailmanmaiseman apokatopisuuden.

Vuonna 2017 varakkain prosentti (0.7%) maailman ihmisistä omistaa noin puolet (46

%) maailman rikkauksista. Imperialistises-ta perspektiivistä nähty 2000-luvun maailmanmaisema kuuluu vain harvoille. *Google Maps* -ohjelma mahdollistaa ainoastaan kuvitteellisen maailmanmaiseman haltuunoton. Ohjelman kartta- ja maisemadata ovat vain näennäisesti demokraattisia, sillä datan omistaa ja tuottaa monopoliyhtiö Google. Lisäksi yksittäinen ihminen ei ainakaan vielä toistaiseksi kykene esineiden internetissä, kuten mobiiliverkkoon kytketyillä älypuhe-limilla, televisioilla ja tietokoneilla, kontrol-loimaan tuottamaansa käyttäjädataa, kuten paikkatietoja. Tähän datakapitalismiin lohko-keijuteknologia etsii parhaillaan ratkaisuja.³²

Teollinen maatalous, haitalliset vierasla-jit ja kuivuvat joet ovat 2000-luvulla todelli-suutta, joka tuottaa oman merkitystasonsa Ala-Maunuksen apokatopisiin maisemiin. Maailmanmaiseman kauneutta rakastava esteettinen kontemplaatio kohtaa hänen maalauksissaan tuhoutuvan maan Patinirin 1500-luvun *Kharonin* tavoin.

Viitteet

1 Haluan vielä kiittää vertaisarvioijia käsikirjoituksen huolellisesta kommentoinnista. Kiitän myös Turun yliopiston taidehistorian oppiaineen henkilökuntaa rakentavista keskusteluista, jotka ovat tukeneet artikkelin työstämistä.

2 Denis E. Cosgrove, *Social Formation and Symbolic Landscape* (Wisconsin: The University of Wisconsin Press, 1998), xix, 165 ja Denis Cosgrove, "Landscape and Global Vision", teoksessa *Sites Unseen. Landscape and Vision*, ed. Dianne Harris & D. Fairchild Ruggles (University of Pittsburgh Press, 2007).

3 Ks. esim. Craig Harbison, *The Art of the Northern Renaissance* (Weidenfeld & Nicolson, 1995), 139 ja Susan H. Jenson, "Patinir...", teoksessa *Renaissance and Reformation, 1500–1620: A Biographical Dictionary*, ed. Jo Eldridge Carney (London: Greenwood Publishing Group, 2001), 280.

4 Simon Schama, *Landscape and Memory* (London: Fontana Press, 1996), 431.

5 Cosgrove, "Landscape and Global Vision", 92-93.

6 Thomas More, "Utopia", teoksessa Ligeia Gallagher (ed.), *More's Utopia and Its Critics* (Chicago: Scott, Foresman and Company, 1964), 1–68.

7 Paratiisi sana tarkoittaa puutarhaa, joka on ympäröity muurilla. Sana on periytynyt kreikan ja latinan kieliin muinaisen Iranin kirjakielisestä termistä "paridaeza" ("pari", ympäri; "daeza", muuri). Termi on usein viitannut kuninkaiden aidattuun metsästyspuistoon. Sana viittaa eurooppalaisessa historiassa usein myös meren takana olevaan eteläiseen vehreään maahan. Kreikan kielelle käännetyn hebreankielisen Raamatun myötä (300 eaa.) paratiisia on alettu Euroopassa käyttää synonyyminä Eedenin puutarhalle. Termi on maailmanlaajuisesti ymmärretty unelmana puhtaasta ja suojatusta onnesta. Helga Ramsey-Kurz & Geetha Ganapathy-Doré (ed.), *Projections of Paradise: Ideal Elsewheres in Postcolonial Migrant Literature* (New York: Rodopi, 2011): viii-xvii.

8 Ks. esim. "Charon", luettu 30.7.2018, [The Metropolitan Museum of Art Bulletin 31 \(4, Apr.\) /1936: 84.](https://www.britannica.com/topic/Charon-Greek-mythology; Hesiodos, Jumalten synty (Theogonia), suom. Päivi Myllykoski (Helsinki: Tammi, 2002) ja Harry B. Wehle,)



9 Ks. esim. Wehle, "A Triptych by Patinir", 82; C.H. Whitman, "The Birds of Old English literature", *The Journal of Germanic Philology*, 2 (2) /1898: 40 ja Albert Hazen Wright, "Early Records of the Wild Turkey", *The Auk* 31 (3, Jul.) /1914: 334-358. Esimerkiksi Gonzalo Fernandez de Oviedo y de Valdes matkusti vuosina 1514-1517 ja 1519-1523 Panaman Darienin alueelle, jonka riikinkukkolajia hän vertaa Espanjassa tavattuun.

10 Ks. esim. H. W. Janson, "The Fettered Ape", *Apes and Ape Lore in the Middle Ages and the Renaissance* (London: The Warburg Institute, University of London, 1952); M. Masseti & C. Veracini, "Early European knowledge and trade of Neotropical mammals: a review of literary sources between 1492 and the first two decades of the 16th century", *British Archaeological Review* 2662/2014: 129-138; "Marco Polo", luettu 21.7.2018, <http://www.britannica.com/EBchecked/topic/468139/Marco-Polo> (2010 ja Laurence Bergreen, *Marco Polo: From Venice to Xanadu* (New York: Knopf Doubleday, 2007).

11 Cosgrove, *Social Formation*, xix, 164-167.

12 Ks. Harald Kleinschmidt, *Charles V: The World Emperor* (UK: The History Press, 2011); Eviatar Zerubavel, *Terra Cognita: the Mental Discovery of America* (New Jersey: Transaction Publishers, 2003), 90-91 ja Cosgrove, *Social Formation*, 164-166. Sannazaron Arkadia julkaistiin Venetsiassa vuonna 1502. Teksti kuvaa Vergiliuksen pastoraalimyyttiä, jossa Cosgroven sanoin vehreät niityt ja kultainen auringonvalo symboloivat rakkautta. Myös luonnonvesilähde sisälty tähän arkadiseen topokseen. Cosgrove lukee Sannazaron Arkadian nostalgisena myyttiseen menneisyyteen haikailevana utopiana, joka jättää huomioitta aikakautensa yhteiskunnallisen todellisuuden. Cosgrove, *Social Formation*, 122.

13 Ks. Schama, *Landscape and Memory*, 415-416 ja W. N. A Boerefijn, "The Foundation, Planning And Building Of New Towns In The 13th And 14th Centuries In Europe: An Architectural-Historical

Research Into Urban Form And Its Creation" (PhD diss., University of Amsterdam, 2010), 217.

14 Schaman sanoin vuoren "shamanistista ja askeettista luonnetta" kuvaa erityisesti *Pyhä Hieronymus* -maalausten erakko. Schaman mukaan Eedenin vuoren kuvatyypin lähtökohtana on Pyhän Hieronymuksen oletetusti kirjoittama teos *Liber locorum*, joka vaikutti myös *Descriptio*-teoksen (n. 1100) Eedenin vuoren kuvaukseen. *Descriptiossa* Eedenin vuori on kuin "korkea torni", ja sieltä näkyy aavikon keskellä oleva vehmas paratiisi kristallinkirkkaan puron äärellä, jossa vallitsee "ikuinen kevät". Tämä kuvaus Eedenin vuoresta on Schaman mukaan kristillisen pyhän vuoren arkkityyppi. Ks. Schama, *Landscape and Memory*, 415-417, 426. Ks. Eedenin vuoresta myös John Wilkinson, Joyce Hill and W.F. Ryan (ed.), *Jerusalem Pilgrimage, 1099-1185* (London: The Hakluyt Society, 1988) ja "Biblical Archaeology: Mt. Sinai", Luettu 30.7.2018, <https://www.bibleandscience.com/archaeology/mtsinai.htm>.

15 Ernst Bloch, *The Principle of Hope*, eds. and tr. N. Plaice, S. Plaice and P. Knight (Cambridge: The MIT Press, 1986).

16 Cosgrove, *Social Formation*, xix, xxii-xxiii, 64. Ks. myös Mitchell, William J. Thomas 1994. *Imperial Landscape*. Toim. Mitchell, William J. Thomas. *Landscape and Power*. Chicago: University of Chicago Press, 7.

17 Sargent, "Utopian Traditions Themes and Variations", 8-9.

18 More, "Utopia", 1-68.

19 Petri Ala-Maunus, haastattelu (Hilja Roivainen, 18.5.2013, audio 92min).

20 Topos voi merkitä esimerkiksi vakiintuneita tapoja esittää elinympäristöä. Ks. esim. Ernst Robert Curtius, *European Literature and the Latin Middle Ages* (Princeton: Princeton University Press, 2013), xvii, 242 ja John Hesik, "'Despisers of the Commonplace': Meta-topoi and Para-topoi in Attic Oratory", *Rhetorica: A Journal of the History of Rhetoric* 25 (4/2007): 362.

Termi *topos* tarkoittaa yleisesti "yhteistä (jaettua) paikkaa" ja tulee kreikankielisestä sanasta "tópos" (monikossa "topoi"), joka tarkoittaa paikkaa tai sijaintia. Kirjallisuudessa ja retoriikassa topos viittaa yleisesti ymmärrettyyn tapaan. Olen määritellyt topoksen käsitettä aikaisemmin artikkelissani: Hilja Roivainen, "Dialektinen utopia. Asger Jornin taide ja Ernst Blochin utopia-ajattelu", *Ennen ja nyt: Historian tietosanomat*, nro. 2 (2017), luettu 14.1.2019, <http://www.ennenjanyt.net/2017/08/dialektinen-utopia-asger-jornin-taide-ja-ernst-blochin-utopia-ajattelu/>.

21 Aitti Kuusamo, *Tyylistä tapaan. Semiotikka, tyyli, ikonografia* (Helsinki: Gaudeamus, 1996).

22 Eero Tarasti, "Maiseman semiotiikasta", teoksessa *Johdatusta semiotikkaan: esseitä taiteen ja kulttuurin merkijärjestelmästä* (Helsinki: Gaudeamus, 1990), 157.

23 Ks. esimerkkinä pohjoiseen ilmastoon viittaavasta kuusikkoisesta ja tummanpuhuvasta maisemasta Ala-Maunuksen maalaus *Winterfell* (2016-2018, öljy kankaalle, 170 x 200 cm); eteläisen ja pohjoisen ilmaston sekä maaston elementtejä, kuten auringonvaloa, kullaa kellertävää sävyä ja kuusikkoista vuoristoa, yhdistelevisistä maalauksista *Sunny Valley* (2017-2018, öljy kankaalle, 110 x 350 cm), *Moon River* (2017-2018, öljy ja akryyli kankaalle, 150 x 150 cm) ja *Neue Welt* (2017-2018, öljy kankaalle, 200 x 450 cm). Maalaukset olivat esillä Ala-Maunuksen yksityisnäyttelyssä "The New Wild" Turun Makasiini Contemporaryssä 3.3.-15.4.2018.

24 China Miéville, "The Limits of Utopia", teoksessa *Utopia by Thomas More*, ed. David Price 1901 (London: Verso, 2016), 20-23 ja Sargent, "Utopian Traditions Themes and Variations", 8-9. Sargent yhdistää utopioihin myös apokalyptisikertomuksen. Ks. myös "Union Carbide/Dow lawsuit (re Bhopal)", luettu 27.7.2018, <https://www.business-humanrights.org/en/union-carbidedow-lawsuit-re-bhopal/>.

25 Ivan Boldyrev, *Ernst Bloch and His Contemporaries: Locating Utopian Messianism* (London: Bloomsbury Publishing, 2014), 98 ja Robert



Rosenblum, *Modern Painting and the Northern Romantic Tradition. Friedrich to Rothko* (London: Thames & Hudson, 1975), 142, 146.

26 Bloch, *The Principle of Hope*, 781. Bloch määrittää äärimmäisen pohjoisen, *Ultima Thulen*, utopian elementeiksi pohjoisen ilmaston, myrskyisen yön, sumun ja keskitalven juhlan eli joulun. “[...] to the north a magic of death utopianizes itself geographically, which contains within it a complete destruction of the world, but also seeks to overcome it, with a paradoxical homeland.” *Thulen* vastakohta on raamatullinen kolonisoitu, linnamainen etelän utopia.

27 Cosgrove, “Landscape and Global Vision”, 93.

28 Ala-Maunus, haastattelu.

29 Tomáš Kulka, Taide ja kitsch, suom. Eero Balk (Helsinki: Taifuuni, 1997), 24.

30 Kalifornian laakson Mountain View:ssä päämajaa pitävä Google lanseerasi vuonna 2005 *Google Maps* -ohjelman. Ohjelman avulla globaalin maiseman katseleminen on 2000-luvulla demokratisoitunut. *Google Earth* -ohjelma puolestaan tuottaa geokuvastoa 2D-satelliittikuvien sekä 360-asteisten lentokone- ja autokameroiden avulla. Kuvasto on koottu yhteen fotogrammetrialla mallintaen. Ohjelma mahdollistaa “demokraattisen” löytöretkeilyn maapallolla, virtuaalimaailmassa. Kansallisuustojenkin vuoret ovat katseltavissa ohjelman avulla. Jälkimmäisen ohjelman “Pretty Earth” -kuvastossa puolestaan on esimerkiksi aina kevät – utooppisen lyidisesti. Ks. esim. “Founders’ IPO Letter From the S-1 Registration Statement, 2004”, luettu 20.7.2018, <https://www.google.co.uk/about/our-company/>; “Google Company: Our history in depth”, luettu 20.7.2018, <https://www.scribd.com/document/334801840/Our-History-in-Depth-Company-Google> ja “Google Earth’s “Google Earth’s Incredible 3D Imagery, Explained”, luettu 20.7.2018, https://www.youtube.com/watch?v=suo_aUTUpps#_ga=2.222015633.805123207.1532969404.814493860.1532969404.

31 “Planet”, luettu 20.7.2018, <https://www.planet.com/> ja “Satelliittien ennätysmies Will Marshall: “Sitkeys erottaa menestyvät yrittäjät niistä, jotka eivät menesty””, luettu 23.7.2018, <https://yle.fi/uutiset/3-9956373>.

32 Ks. esim. “Richest 1% own half the world’s wealth, study finds”, luettu 21.7.2018, <https://www.theguardian.com/inequality/2017/nov/14/worlds-richest-wealth-credit-suisse>. Ks. myös Anthony Shorrocks, Jim Davies ja Rodrigo Lluberas, “Global Wealth Report 2017” (Credit Suisse Group AG: Credit Suisse Research Institute, 2017), 21, luettu 21.7.2018, <https://www.credit-suisse.com/corporate/en/research/research-institute/global-wealth-report.html>; “Internet of things selkokielellä”, luettu 21.7.2018, <https://blogit.haaga-helia.fi/ryynanen/2016/02/29/mita-internet-of-things-voi-tarkoittaa-selkokielellä/> ja “Yle Kryptolaaksossa: Esineiden internetissä jääkaappisikin tuottaa arvokasta tietoa – Tulevaisuudessa voit myydä laitteidesi tuottaman datan”, luettu 21.7.2018, <https://yle.fi/uutiset/3-10277865>.

Kirjallisuus

Ala-Maunus, Petri. Hilja Roivaisen haastattelu. Turku, 18.5.2013. Audio, 92 min.

Bergreen, Laurence. *Marco Polo: From Venice to Xanadu*. New York: Knopf Doubleday, 2007.

Bloch, Ernst. *The Principle of Hope*, eds. and tr. N. Plaice, S. Plaice and P. Knight. Cambridge: The MIT Press, 1986. Alkuteos: Bloch, Ernst. *Das Prinzip Hoffnung*. Suhrkamp Verlag, Frankfurt am Main, 1959.

Boerefijn, W. N. A. “*The Foundation, Planning And Building Of New Towns In The 13th And 14th Centuries In Europe: An Architectural-Historical Research Into Urban Form And Its Creation*.” PhD diss., University of Amsterdam, 2010.

Boldyrev, Ivan. *Ernst Bloch and His Contemporaries: Locating Utopian Messianism*. London: Bloomsbury

Publishing, 2014.

Cosgrove, Denis E. *Social Formation and Symbolic Landscape*. Wisconsin: The University of Wisconsin Press, 1998.

Cosgrove, Denis E. “Landscape and Global Vision”. Teoksessa *Sites Unseen. Landscape and Vision*, ed. Dianne Harris & D. Fairchild Ruggles. Pittsburgh: University of Pittsburgh Press, 2007.

Curtius, Ernst Robert. *European Literature and the Latin Middle Ages*. Princeton: Princeton University Press, 2013.

Hazen Wright, Albert. “Early Records of the Wild Turkey.” *The Auk* 31 (3, Jul.) /1914: 334-358.

Hesiodos, *Jumalten Synty*. Alkuteos: *Theogonia*. Suom. Päivi Myllykoski. Helsinki: Tammi, 2002.

Hesk, John. “‘Despisers of the Commonplace’: Metatopoi and Para-topoi in Attic Oratory”. *Rhetorica: A Journal of the History of Rhetoric* 25 (4/2007): 362.

Janson, H. W. “The Fettered Ape.” *Apes and Ape Lore in the Middle Ages and the Renaissance*. London: The Warburg Institute, University of London, 1952.

Jenson, Susan H. “Patirir...” Teoksessa *Renaissance and Reformation, 1500–1620: A Biographical Dictionary*, ed. Jo Eldridge Carney. London: Greenwood Publishing Group, 2001.

Kleinschmidt, Harald. *Charles V: The World Emperor*. Stroud: The History Press, 2012.

Kulka, Tomáš. *Taide ja kitsch*. Suom. Eero Balk. Helsinki: Taifuuni, 1997.

Kuusamo, Altti. *Tyylistä tapaan. Semiotiikka, tyyli, ikonografia*. Helsinki: Gaudeamus, 1996.

Masseti M. & Veracini C. “Early European knowledge and trade of Neotropical mammals: a review of literary sources between 1492 and the first two decades of the 16th century”. *British Archaeological Review* 2662/2014: 129-138.

Miéville, China. “The Limits of Utopia”. Teoksessa *Utopia by Thomas More*, ed. David Price 1901, 11-28. London: Verso, 2016.

Mitchell, William J. Thomas 1994. Imperial



Landscape. Toim. Mitchell, William J. Thomas. *Landscape and Power*. Chicago: University of Chicago Press.

More, Thomas. 'Utopia'. Teoksessa *More's Utopia and its Critics*, ed. Ligeia Gallagher, 1-68. Chicago: Scott, Foresman and Company, 1964.

Ramsey-Kurz, Helga & Ganapathy-Doré, Geetha (ed.). *Projections of Paradise: Ideal Elsewheres in Postcolonial Migrant Literature*. New York: Rodopi, 2011.

Roivainen, Hilja. "Dialektinen utopia. Asger Jornin taide ja Ernst Blochin utopia-ajattelu". *Ennen ja Nyt: Historian Tietosanomat* nro. 2 (2017). Luettu 1.6.2018. <http://www.ennenjanyt.net/2017/08/dialektinen-utopia-asger-jornin-taide-ja-ernst-blochin-utopia-ajattelu/>.

Rosenblum, Robert. *Modern Painting and the Northern Romantic Tradition. Friedrich to Rothko*. London: Thames & Hudson, 1975.

Sargent, Lyman Tower. "Utopian Traditions: Themes and Variations". Teoksessa *Utopia. The Search for the Ideal Society in the Western World*, eds. Roland Schaer, Gregory Claeys & Lyman Tower Sargent, 8–17. New York: New York Public Library, 2000.

Schaer, Roland; Claeys, Gregory & Sargent, Lyman Tower (eds.). *Utopia. The Search for the Ideal Society in the Western World*. New York: New York Public Library, 2000.

Schama, Simon. *Landscape and Memory*. London: Fontana Press, 1996.

Tarasti, Eero. "Maiseman semiotiikasta". Teoksessa *Johdatusta Semiotikkaan: esseitä taiteen ja kulttuurin merkkijärjestelmistä*. Helsinki: Gaudeamus, 1990.

Wehle, Harry B. "A Triptych by Patinir". *The Metropolitan Museum of Art Bulletin* 31 (4, Apr.) /1936: 80-84.

Whitman, C.H. "The Birds of Old English literature". *The Journal of Germanic Philology* 2 (2) /1898: 40.

Wilkinson, John; Hill, Joyce & Ryan, W.F. (ed.). *Jerusalem Pilgrimage, 1099–1185*. London: The Hakluyt Society, 1988.

Zerubavel, Eviatar. *Terra Cognita: the Mental Discovery of America*. New Jersey: Transaction Publishers, 2003.

MA Hilja Roivainen viimeistelee Turun yliopiston taidehistorian oppiaineessa monografiaväitöskirjaa utooppisesta maisemamaalauksesta. Artikkelit on osa TOP-säätiön, Turun Yliopistosäätiön, Oskar Öflunds Stiftelsen ja Koneen Säätiön rahoittamaa Utooppinen maisema pohjoismaisessa 2000-luvun maalaustaitteessa -väitöskirjaprojektia.



Kadonneiden huviloiden jäljillä Saksassa

kirja-arviot:

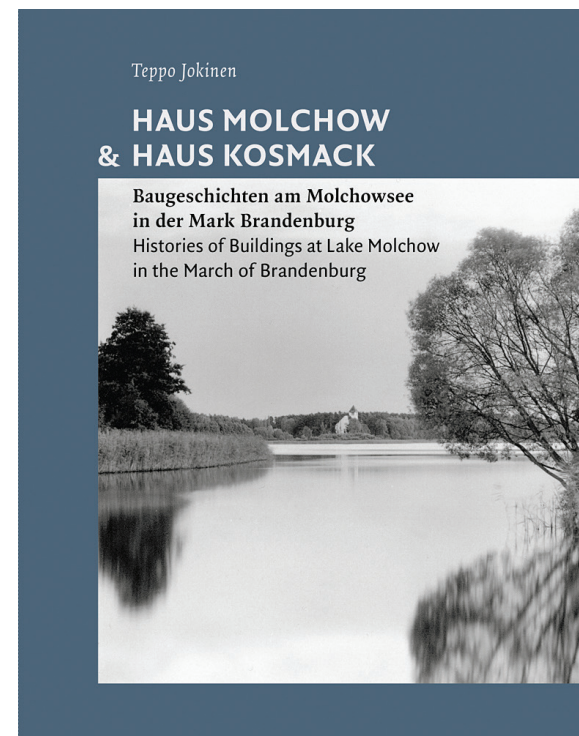
Renja Suominen-Kokkonen

Teppo Jokinen, Haus Molchow & Haus Kosmack. Baugesichten am Molchowsee in der Mark Brandenburg – The Molchow House and the Kosmack House. Histories of Building on the Lake Molchow in the March of Brandenburg. Ernst Wasmuth Verlag, Tübingen, Berlin, 2018, 150 s.

Suomalaisille tutut Tuusulanjärven ja Vitträsk-järven rannoilla sijaitsevat taiteilijahuvilat liittyivät rakentamisaikanaan yleiseen eurooppalaiseen 1800-luvun lopun asumista koskevaan reformiliikkeeseen, jonka ihanteisiin sisältyivät vapaamman ja aidomman elämäntyylin löytäminen ja hektiseksi koetun kaupunkielämän vaihtaminen maaseudun rauhaan. Tällaisia ajatuksia löytyy niin taiteilijakolonioiden kuin yksittäisten älymystöön kuuluneiden taiteilijoiden, arkkitehtien ja kirjailijoiden maalais-

huviloiden rakentamisen taustalta ympäri Eurooppaa.

Berliinissä toimiva taidehistorian dosentti Teppo Jokinen on vuosien mittaan julkaissut lukuisia tutkimuksia 1900-luvun suomalaisista arkkitehteistä ja hän on myös aiemmin tehnyt tunnetuksi suomalaisten arkkitehtien Saksassa sijainneita kohteita. Varsinkin Herman Geselliuksen ja Eliel Saarisen vuonna 1905 suunnitteleman Molchow-huvilan kohtalo on askarruttanut häntä jo aiemmin, ja tästä huvilasta hän on julkaissut myös pienen kirjasen vuonna 2006. Nyt esiteltävällä uudella kirjallaan Jokinen luo paljon laajemman katseen, jossa Alt Ruppinin alueella, Berliinin pohjoispuolella sijaitsevan Molchow-järven huvilaelämä asukkaineen saa oman esittelynsä rakennusten syntyvaiheiden ohella. Samalla näiden kahden loistohuvilan häviäminen kertoo karusti Euroopan sotien jälkeisestä poliittisesta historiasta.



Loistohuvilat ja Molchow-järven ympäristö

Gesellius ja Saarisen saksalaiselle runoilija Paul Remerille ja tämän vaimolle suunnitellun Molchow-huvilan lisäksi Teppo Jokinen on paneutunut vaikeammin tarinaansa avaavaan Kosmack-huvilaan, jonka arkkitehti Her-



man Muthesius vuonna 1907 suunnitteli varakkaalle liikemiehelle Max Kosmackille Molchow-järven rannalle. Jokinen lähestyy näitä kohteitaan kuvailemalla erikseen yksityiskohtaisesti ensin kummankin huvilan suunnittelua ja rakentamista. Oman lukunsa saa myös tällaisiin maaseudulle suunniteltuihin loistohuviloihin liitetyt laajamittaiset puutarhasuunnitelmat. Varsin tarpeelliseksi on mainittava kirjan alkupuolella oleva yleisempi selostus terminologiasta. Kaksikielisen kirjan kohdalla käsitteiden *Landhaus*, *country house*, *villa* avaaminen ja pohdinta kertovat samalla tuolloisen yhteiskunnan varakkaamman osan elintavoista ja ihanteista. Suomen kieli ei sekään avaa ihan yksiselitteisesti tällaisten maalla sijainneiden yhden perheen talojen, huviloiden käsitettä. Nykysuomenkieli pitää huvilan ensisijaisena merkityksenä kesähuvilaa, mutta nämä nyt kyseessä olevat isot, loisteliaat huvilat maalla, useimmiten suurilla tonteilla, eivät olleet pelkkiä kesäasuntoja, joskin useilla näistä omistajista olikin myös kaupunkiasunto. Tällaisilla huviloilla oli suuri merkitys ympäröivän maaseudun ihmisille, koska niiden ylläpito vaati runsaslukuisesti palkollisia.

Molchow-järvi sijaitsee vanhan Alt Ruppinin pikkukaupungin alueella, noin 70 kilometriä luoteeseen Berliinistä. Seutu oli tunnettu pienistä järvistään, pikkukylästään ja vesimylyistään, ja oli tullut suosituksi turistikohteeksi 1800-luvulla. Jokinen kuvailee hyvin

alueen historiaa ja sitä, kuinka kyseessä olevien huviloiden omistajasuvut asettuivat järven rannalle. Valitettavasti kirjassa on kuitenkin vain yksi historiallinen kartta Molchow-järven alueesta, joka kyllä esittää hyvin huviloiden sijainnin, mutta lukijoille olisi ehkä ollut tarpeen saada myös laajempi kuva alueen järvisedun sijainnista.

Huviloiden syntyhistoria ja tuho

Teppo Jokinen on kiinnostavalla tavalla valinnut nämä kaksi huvilaa kirjan pääkohteiksi, sillä Herman Muthesius liittyy molempien huviloiden syntyvaiheisiin ja molemmilla huviloilla on omat sidoksensa Suomeen. Pariskunta Remerin kiinnostus suomalaisia arkkitehteja kohtaan heräsi Muthesiuksen julkaiseman *Das moderne Landhaus* -kirjan kautta, jossa oli monin kuvin esitelty Gesellius, Lindgren ja Saarisen arkkitehtitoimiston huvila-arkkitehtuuria. Remereitä miellyttivät varsinkin kolmikon vuonna 1904 valmistuneen Suur-Merijoen huvilan tyyli ja modernit ratkaisut. Molchow Haus saikin Geselliuksen ja Saarisen ohessa lähes samat taiteilijat tekemään sisutussuunnitelmia kuin Suur-Merijoella. Varsinkin talon alakerta, julkisempine tiloineen, oli hieno esimerkki arkkitehtien halusta luoda kokonaisu- taideteos. Se on myös viimeinen asuinrakennus, jonka Gesellius ja Saarinen suunnittelivat yhdessä.

Max Kosmack, joka oli viettänyt lapsuutensa Alt Ruppinin alueella, halusi eläkepäivillään sinne per-

heelleen vakinaisen asuinsijan. Kosmack oli liikemiehenä toiminut pitkään Englannissa, missä arkkitehti Muthesius myös toimi 1900-luvun alussa julkaisten merkittäviä kirjoja modernista asumisesta, joissa painotettiin kauneutta ja asumismukavuutta. Kosmack ei samalla tavalla kuin Remerit ollut kiinnostunut kaikkein moderneimmista huvilaratkaisuista, joten Muthesiuksen luoma rakennus edusti selvemmin saksalaista perinnettä. Huvila oli varsin suuri eikä omistajaa kiinnostanut ajankohdan arkkitehtien innostus kokonaisu- taideteoksen luomiseen. Kosmack Haus sisustettiin perheen omilla kalusteilla. Muthesius kuitenkin suunnitteli taloon nykyaikaiset mukavuudet sekä näki suurta vaivaa istuttaa rakennus hienosti omaan ympäristönsä.

Ensimmäisen maailmansodan jälkeen molempien huviloiden alkuperäiset omistajat joutuivat myymään loistohuvilansa. Vaihtuvien uusien omistajien vaikeudet saada taloudenpito kannattamaan kertoo hyvin siitä, mitä tällaisten huviloiden ylläpito yleensä maksoi. Toisen maailmansodan aikana vuonna 1943 Suomen suurlähetystö siirtyi Berliinistä Kosmack Hausiin rannalle pommitusten pelossa. Molemmat huvilat jäivät vuonna 1945 etenevän puna-armeijan haltuun, joka vuosiksi eteenpäin hallinnoi taloja. Niiden kunto rapistui ja ilman suurempaa valvontaa alkoi rakennusten osien varastelu: ovet, puuosat, ikkunat olivat asioita, joita sodan jalkoihin jääneet siviilit tarvitsivat omiin tar-



peisiinsa. Molempien huviloiden kohtalo oli lopussa se, että ne hävisivät totaalisesti järven maisemasta. Jokisen kirja kuvaa perusteellisen arkistoaineiston avulla eläytyen näitäkin surullisia vaiheita.

FT, dos. Renja Suominen-Kokkonen on Helsingin yliopiston taidehistorian yliopistonlehtori (emerita).



Taide raivaa utopiaa arkeen

Hanna Johansson

Riikka Haapalainen, *Utopioiden arkipäivää Osallistumisen ja muutoksen paikkoja nykyaiteessa 1980–2011*. Helsingin yliopisto, 2018, 313 s.

Riikka Haapalaisen väitöskirja tarkastelee osallistavaa nykytaidetta ja sen aiheuttamia muutoksia kuvataiteen teosmuodolle. Näistä keskeisin on taideteoksen esineellisyyden korvaantuminen erilaisia toimijoita sisältäväksi tapahtumaksi. Taiteen tapahtumallisuus ja teoksen käsitteen hämärtyminen on yksi keskeisimpiä 1900-luvun jälkipuolen taiteessa tapahtuneita muutoksia. Teosmuodon hajoaminen tai haurastuminen on myös monen nykytaiteen historian alaan lukeutuvan tutkimuksen aihe. Tutkimukset joutuvat kysymään yhä uudelleen; miten käsitteellistää, ymmärtää tai analysoida taidetta, jota ei voi paikantaa kiinteisiin teosobjekteihin eikä sisäisesti koherentteihin tapahtumiin vaan,

jotka ovat ”monimutkaisia, hajanaisia ja sotkuisia” tapahtumia (s.32), rihmastollisia kohtaamisia, materiaalin liikettä, pettäviä sopimuksia, tai jotka muistuttavat olemassa olevia yhteiskunnallisia instituutioita kuten kouluja, yliopistoja, ravintoloita tai kahviloita, olematta kuitenkin niitä. Usein ainoa jälkikäteen pääsy näihin teoksiin on kasa erilaisia dokumentteja ja tallenteita; valokuvia, kassakuitteja, muistelmia ja haastatteluja, joista tutkijan on koottava paitsi teos mahdollisimman monine suhteineen ja erilaisine ”osakkuuksineen” (kt.s.36), myös luotava sille mielekäs käsitteellinen konteksti.

Tällaisesta taiteesta kirjoittaminen edellyttää tutkijalta monenlaista notkeutta; notkeutta yhdistellä keskusteluja yli tieteenalojen, notkeutta tunnistaa tapahtumallisen teoksen ”aineettomia” merkityksiä, kykyä suhteuttaa näitä taidehistorian ja nykytaiteen keskus-



teluja vireästi liikkuviin tutkimuskysymyksiin ja säilyttää tässä tasapainoilussa eettinen taju teoksen ja tutkimuksen rajoista.

Haapalaisen Utopioiden arkipäivää ei yritä välttää osallistavan taiteen tutkimukseen liittyviä vaikeuksia

vaan päinvastoin se lähtee kysymään, miten osallistava taide on, miten ja millaisia merkityksiä tapahtumalliset teokset tuottavat ja toisaalta, miten osallistavaa taidetta tulisi lähestyä, minkälaisin tutkimuksellisin konstellaatioin osallistavasta taiteesta tulisi ottaa selvää.

Haapalainen on ratkaissut moneen suuntaan avautuvan ja varsin heretogeenisen tutkimusaineiston käsittelemisen jäsentämällä tutkittavat teokset viiden tutun paikan tai paikkametaforan ympärille (katu, kahvila, kauppa, koulu, katedraali). Tutkimus tarkentuu näissä paikoissa tapahtuneiden kuuden teoksen analyysiin. Kaikki analysoitavat teokset ovat oman aikansa klassikoita. Kaksi niistä on toteutunut Helsingissä: Minna Heikinahon *Ilmainen aamiainen* (1992) tapahtui kahvilassa. Tanskalaisen taiteilijaryhmä Superflexin (tutkimuksen kauppa) *Free Shop. Anything the customer wants to purchase is free* (2003 alkaen) toteutui Helsingissä 2011 osana IHME-festivaalia. Näiden lisäksi väitöstutkimuksessa lähiluetaan kahta kadulle sijoittuvaa teosta: Sophie Callen *Suite vénitiennessä* (1980) taiteilija seurasi salaa Henri B:ski kutsumaansa mieshenkilöä Venetsiassa kahden viikon ajan. John Baldessarini *Your name in Lights* (2011 ja 2014) valospektaakkelia taas tarjosi osallistujilleen mahdollisuuden nähdä oman nimensä joidenkin sekuntien ajan neonvaloissa julkisessa kaupunkitilassa. Tutkimuksen *koulu* oli Copenhagen Free University (2001–2007),

joka toimi sen perustajien Heise ja Jakob Jakobsenin kotona. Vapaan yliopiston toiminta perustui spontaanille ja itseohjautuvalle aktivismia muistuttavalle toiminnalle, jonka pontimena oli synnyttää vaihtoehtoja globaalille tietotaloudelle ja koulutuksen virtaviivaistumiselle. Katedraalina tutkimuksessa tarkasteltiin Francis Alÿsin Perussa toteutunutta *When Faith Moves Mountain* (2002) teosta, jossa joukko vapaaehtoisia siirsi hiekkavuorta lapioimalla. Analyysiluvuissa Haapalainen haastaa taiteen tutkimuksen metodeja ja laajentaa osallistavuuden käsitettä sekä edelleen näyttää osallistavan taiteen kytkentöjä yhteiskunnallisiin, uskonnollisiin ja poliittisiin keskusteluihin.

Utopioiden arkipäivää näkee, että osallistavan taiteen keskeinen motiivi on tuottaa muutosta. Tämä tavoite liittyy osallistavan taiteen luontevasti 1900-luvun alun avantgardeliikkeisiin, kuitenkin sillä erotuksella, että osallistavan taiteen ei tarvitse muuttaa yhteiskuntaa tai sen arvoja vaan riittää, että muutos tapahtuu yksilössä, satunnaisessa yhteisössä ja se voi olla pysyvää tai ”hetkellisiä heittäytymisiä tai siirtymisiä uudenvuotisiin suhteisiin”(s.44). Haapalaisen hyvin erilaisten analysoitavien teosten yhteisenä nimittäjänä on lähes aporeettinen sanapari: utopia ja arki. Utopia on paikka, jota ei ole, tai jota ei ole vielä, ja arki taas on se jokapäiväisyys, johon ei kiinnitetä erityistä huomiota. ”Arki on sitä mikä jää yli, kun kaikki erityinen,

erikoistunut ja strukturoitu on analysoitu pois”, kuten Haapalainen kirjoittaa Henri Lefebvrea lainaten. (s.37). Osallistavan taiteen muutokseen tähtäävä utopia tulee ymmärtää ”eräänlaisena heikon tai huokoisen utopian ilmauksena.” (s.6). Huokoinen muutos on ennalta määrittelemätön ja se voi tapahtua yllättäen arjen toistuvien rutiinien keskellä.

Tutkimuksessa tunnustetaan ja korostetaan osallistavan taiteen suhdetta yhteiskunnallisuuteen, ja sen kiinnittymistä muihin kuin taiteen kentän sisäisiin keskusteluihin, toimintastrategioihin ja arvottamisen kriteereihin. Tämän vuoksi on loogista, että Haapalaisen tutkimuksen teoreettinen tausta on moniaineksinen: käsitteistöä haetaan taiteen- ja kulttuurintutkimuksesta, filosofiasta sekä yhteiskuntatieteistä.

Vaikka Utopioiden arkipäivää nojaa ja jatkaa osallistavasta taiteesta käytyä keskustelua muun muassa Irit Rogoffin ja Claire Bishopin jäljillä, tutkimus ei pyri normatiivisesti määrittelemään mitä osallistava taide on tai vielä vähemmän, mitä sen pitäisi olla. Tällä asenteella Haapalainen onnistuu laventamaan osallistavan taiteen alaa ja tarkastelee osallistavana taiteena myös teosta – Sophie Callen *Suite Vénitienne* (1980) – jota aiempi tutkimus ei ole mieltänyt osallistavaksi taiteeksi. Näkökulman ja määrittelyn laventaminen on tuottoisaa. Analyysi tarjoaa oivaltavia ja hyvin perusteltuja näkökulmia tähän Callen kutkuttavaan ja aikoinaan myös hämmennystä aiheuttaneeseen teokseen, ja sa-



malla näyttää nykyaikaisen paradigmaattisen luonteen. Jokaisen teoksen kohdalla on erikseen kysyttävä, miten teos on ja tapahtuu, mihin kaikkialle se ulottuu, mitä se saa aikaan ja mihin se on suhteessa?

Tutkimuksen läpäisevänä käsitteellisenä rihmana on siis kuudessa analysoitavassa teoksessa hahmotuvien erilaisten suhteiden lisäksi unelmien tai utopioiden erimuotoinen toteutuminen sekä se, miten utopian toimeenpaneminen tapahtuu tutkittavien esimerkkien kohdalla. Unelma voi olla yhteistä uskoa muutokseen, kahittelua, toisten kuuntelua, kodin avaamista vieraille, yhdessä oppimista, hetkellinen katkos talouden väijäämättömältä tuntuvaan vaihdon logiikkaan, tai oman salapoliisivietin seuraamista. Olennaista osallistavassa taiteessa on unelman toimeenpaneminen, sen saattaminen passiivisesta suunnitelmasta yhteisölliseksi aktiviteetiksi.

Haapalaisen tutkimuksen valossa näyttää siltä, että utopiat toteutuvat osallistavan taiteen kohdalla nimenomaan jokapäiväisissä rutiineissa, joiden siirtäminen sijoiltaan tai muuttaminen on tullut mahdolliseksi juuri taiteen keinoin. Osallistavan taiteen utopiat eivät ole jossain muualla paremmassa tulevaisuudessa vaan utopioita on mahdollista toteuttaa muun muassa leikin ja aktivismin keinoin, juuri nyt tässä, arjen tilanteessa.

Haapalaisen tutkimuksen eri luvut paneutuvat aina uuteen teoreettiseen maastoon, jota perataan melkoisen kirjallisen aineksen tuella. Parhaimmillaan teosten

analyysit nousevat laajoiksi yhteiskunta-analyyseiksi ja oman aikamme kritiikeiksi, kuten Minna Heikinahon *Ilmaisen aamiaisen* kohdalla. Ja hyvä niin, sillä tällöin tutkimus vastaa teosten haasteeseen. Se muuttaa kokemustamme ja ymmärrystämme todellisuudesta.

Paikoitellen nämä jokaisessa luvussa tehtävät sukkellukset yhteiskunnallisfilosofiseen keskusteluavaruuteen raskauttavat lukemista ja ovat vaarassa tukahduttaa varsinaisen uuden tiedon. Ravistelemalla sopivasti oppineisuuden osoittavaa kirjallista aineistoa sivuun, nousee esiin hienoja analyysieja ja narratiiveja, jotka avaavat sekä teosten taustoja että temaattisia polkuja niiden ympärille. Tutkimus antaa tulokseksi ajatuksen utopiasta eräänlaisena kotiarkistona, ja koti onkin tutkimuksen kuudes paikka: ”Näiden konkreettisesti realisoituvien utopioiden sijaan *koti* tässä tutkimuksessa heijastelee ajatusta arkistosta, joka on jokaisella mukana kulkeva ja jatkuvasti täydentyvä tiedollinen ja kokemuksellinen varanto, jonka kautta asiat saavat merkityksensä. (s. 219)”

Haapalainen rakentaa läpi koko tutkimuksensa osallistavan taiteen suhdetta moderniin ja modernismiin, modernista elämäntapaan ja yhteiskunnalliseen ajatteluun ja aikakauteen. Historiallisen avantgarden merkitys osallistavalle taiteelle, ja sen intentioille sekä siten Haapalaisen tutkimukselle on perusteltu. Paikka paikoin modernista tulee kuitenkin asetelmallinen käsite, jota kuljetetaan mukana perustelematta sen käyttö-

tapoja. Itse hukkasinkin langan, joka yhdistää modernin teorian ja modernismin läpityöstetyt opinkappaleet nykyaikaisen paradigmaattisiin liittyvään taiteeseen. Jos ei sitten ole kyse modernin uudelleenluennasta, joka siinä on kiinnostava mahdollisuus.

Haapalaisen väitöstutkimus on kirjoitettu ja julkaistu suomeksi, ja tässä mielessä se lunastaa oman tärkeän paikkansa suomeksi kirjoitetun nykyaikaisen ja sen historian tutkimuksen kentällä. Kielivalinta on sikäli kiinnostava, että tekijä ei määrittele kuitenkaan oman työnsä paikkaa suomalaisessa taiteentutkimuksessa. Tämä voidaan nähdä perusteltuna aikana, jolloin kansallinen tiede ja suomen kieli kuulostavat pejoratiivisilta. Samaan aikaan meidän tulisi kuitenkin tunnistaa oman lokaatiomme kielellinen, maantieteellinen ja kulttuurinen erityisyys, kansallisuudesta viis

Haapalaisen välinpitämättömyys Suomessa ja suomeksi tehty alan tutkimusta kohtaan on hämmäntävä siksikin, että nykyaikaisen historian akateemisen tason tutkimuksen tila Suomessa on heikko ja erityisesti suomenkielistä tutkimusta arvostetaan ja tehdään niukasti puhumattakaan suomalaisen taiteen tutkimuksesta. Toivottavaa olisikin, että tutkijat ainakin tuntisivat ja tunnistaisivat toistensa tekemiset ja näkisivät vaivaa niiden vuoksi. Jos suomalaiset kollegat eivät välitä toistensa edes suomeksi (saatikka muilla kielillä) tehdystä tutkimuksesta, voidaan hyvällä syyllä kysyä: kenelle Suomessa tehdään taidehistorian tutkimusträ-



dition sijoittuvaa nykytaiteen tutkimusta tai taidehistoriaa ylipäänsä?

Utopioiden arkipäivää. Osallistumisen ja muutoksen paikkoja nykytaiteessa 1980—2011 tutkimus tarkastelee nykytaidetta arjen mullistajana, yhteiskunnallisena ja sosiaalisena muutosvoimana. Haapalaisen mukaan osallistavan taiteen käytännöt murtavat hegemonista ja yksiäänistä (tai yksisuuntaista) valtaa sekä tuovat esiin tapoja toimia yhteiskunnassa toisin taiteen nimissä. Taide näyttää tarjoavan sekä mikrotason että makrotason vaihtoehtoja; muutoksia yksittäisten ihmisen yksityisistä arjen tapahtumissa aina instituutioita, kuten yliopiston toimintaa koskeviin kannanottoihin. Tässä mielessä *Utopioiden arkipäivää* -teos on poliittinen.

FT Hanna Johansson on Helsingin yliopiston taidehistorian dosentti. Hän työskentelee Taideyliopiston Kuvataideakatemiassa Nykytaiteen tutkimuksen professorina.



Syväluotaus Taidehallin näyttelytoimintaan Bertel Hintzen toimikaudella

Tuuli Lähdesmäki

Maija Koskinen, *Taiteellisesti elvyttävää ja poliittisesti ajankohtaista – Helsingin Taidehallin näyttelyt 1928–1968*. Taidehistorian väitöskirja, Helsingin yliopisto, 2019, 340 s. <https://helda.helsinki.fi/handle/10138/282224>

Taideinstituutioiden toiminnan tarkastelu on keskeinen osa taidehistorian tutkimusta. Tätä toimintaa on valottettu viime vuosikymmenten aikana useissa kotimaisissa taidehistorian väitöstutkimuksissa. Näistä varhaisimmassa, vuonna 1999 ilmestyneessä Marja-Liisa Rönkön väitöskirjassa, tutkimuksen keskiössä on koko suomalaisen taidemuseoinstituution muotoutuminen suhteessa taidemuseotoiminnan kansainvälisiin kehityskuluihin.¹ Vuonna 2008 ilmestyneet Susanna

Petterssonin² ja Hanne Selkokarin³ väitöskirjat tarkastelivat kotimaisten taideinstituutioiden ja näyttelytoiminnan kehittymistä 1800- ja 1900-luvuilla aikakauden merkittävien kulttuurielämän vaikuttajien, taiteen tuntijoiden ja keräilijöiden Fredrik Cygnaeuksen, Carl Gustaf Estlanderin ja Eliel Aspelin-Haapkyllän kautta. Taideinstituutioiden toimintaa on analysoitu kotimaisissa taidehistorian väitöksissä toki myös ajallisesti nuorempien nykyaiteen esimerkkien ja ilmiöiden näkökulmasta.⁴

Maija Koskisen väitöstutkimus Helsingin Taidehallista suomalaisen taidekentän keskeisenä toimijana ja suunnannäyttäjänä jatkaa kotimaisten taidehistorian väitöskirjojen instituutio-tutkimusta. Koskisen tutkimus rajautuu Taidehallin ensimmäisen intendentin Bertel Hintzen toimikauteen ja käsittää siten kaikkiaan viisi vuosikymmentä 1920-luvun lopulta 1960-luvulle. Tuohon ajanjaksoon sisältyy monia sekä suomalaisen yhteiskunnan että taide-elämän



käännekohtia ja muutoksia, joiden kautta Koskinen ke-rii auki Taidehallin toimintaa ja tehtävää.

Koskisen tutkimus ei kuitenkaan ole pelkästään yksityiskohtainen instituutiohistoriikki. Tutkimus keskittyy Taidehallin näyttelytoimintaan ja näyttelyihin vallankäytön välineenä. Vallankäytön analyysi pilkkoutuu tutkimuksessa sekä taidekentän sisäisen vallankäytön analyysiksi – jonka keskiössä on Taidehallin ja muiden taidekentän näyttelyitä järjestävien toimijoiden kamppailu taidekäsityksistä ja asemista ja määrittelyvallasta kentällä – sekä taidekentän ulkopuolisen valtiollispoliittisen vallan läsnäolon ja vaikutusten analyysiksi. Etenkin jälkimmäinen tuottaa suomalaisen taidehistorian tutkimukseen tervetullutta uutta tietoa kotimaisen taidekentän näyttelytoiminnan ideologisista ja poliittisista kytköksistä.

Koska Koskisen tutkimus kohdistuu ennen kaikkea Taidehallin näyttelyihin, niihin liittyvät laajat ja monipuoliset arkistolähteet toimivat tutkimuksen keskeisenä aineistona. Tämän aineiston etsiminen, läpikäyminen ja systemaattinen analyysi ovat tutkimuksen ehdotomia vahvuuksia. Koskinen on ottanut tehtäväkseen Taidehallin näyttelyprofiilin tarkastelun kaikkien siellä Hintzen toimikautena järjestettyjen näyttelyjen kautta. Tehtävä on massiivinen, sillä Taidehallissa järjestettiin kyseisinä vuosikymmeninä yli 600 näyttelyä. Koskinen onnistuu hahmottamaan näyttelyistä kuitenkin monipuolisen luokittelun ja summaamaan Taidehallin

näyttelytoimintaa kokonaisuutena. Koskisen tutkimuksen voi helposti tunnistaa myös perustutkimukseksi, sillä sen näyttelyitä käsittelevät luvut – mukaan lukien niiden runsaat alaviitteet – sisältävät yksityiskohtaista tietoa Taidehallin toiminnoista ja sen keskeisistä toimijoista. Rungas ja huolellisesti valittu kuvitus elävöittää näyttelytoiminnan analyysia. Läpikäytyt näyttelyt on lisäksi ryhmitelty mittavaan ja informatiiviseen liitteeseen.

Kaksi näkökulmaa valtakamppailuun

Tutkimuksen aluksi Koskinen selvittää Taidehallin kiinnittymistä mannermaiseen Kunsthalle-traditioon ja tradition soveltamista Suomen oloihin. Traditio liittyy vaurastuvan porvariston asemaan 1800-luvun Euroopassa sekä eurooppalaiseen taideyhdistysliikkeeseen, jonka avulla voitiin rakentaa porvariston kulttuuri-identiteettiä. Koskinen osoittaa, miten etenkin saksankielisiltä alueilta periytynyt taideinstituutiomalli osoittautui hyvin soveltuvaksi myös pohjoismaisiin oloihin: malli sai suomalaisen sovelluksensa vuonna 1928 valmistuneessa Taidehallissa.

Taidekentän sisäistä vallankäyttöä Koskinen tarkastelee pureutumalla niin sanotun kansallisen taiteen – kansakunnan henkistä yhtenäisyyttä ja identiteettiä rakentamaan pyrkivän taiteen – ja kansainvälisen modernismin välisiin hankauksiin. Taidehallin näyttelyprofiilin analyysin pohjalta Koskinen on valinnut tarkempaan tapaustutkimukseen neljä näyttelyä tai näyt-

telysarjaa. Hän on nimennyt ne repeämänäyttelyiksi, sillä niiden kautta konkretisoituu Koskisen mukaan Taidehallin ja muiden näyttelyjärjestäjien kamppailu taidekäsityksistä, asemista ja määrittelyvallasta taidekentällä. Nämä näyttelyt ovat Taidehallin avajaisnäyttely, vuonna 1934 järjestetty modernisminäyttelyiden sarja, Nuorten näyttely -kokonaisuus sekä Pariisin nykytaidetta -näyttely vuodelta 1952. Repeämänäyttelyt olivat tyypillisesti hengeltään modernistisia tai avantgardistisia ja esittelivät uusia taiteellisia ilmaisumuotoja ja tapoja suomalaiselle taideyleisölle. Näyttelyistä kirjoitettiin runsaasti taidekriittikää – jota Koskinenkin hyödyntää tapaustutkimuksissaan – ja niitä on käsitelty usein myös taidehistorian tutkimuksissa.

Taidehallin näyttelyiden systemaattinen läpikäyminen on ehdottomasti Koskisen tutkimuksen vahvin ansio, jonka avulla hän on onnistunut tuomaan Taidehallin näyttelytoiminnasta esiin piirteitä, jotka aiemmin ovat jääneet taidehistorian tutkimuksen ulkopuolelle tai unohduksiin. Nämä piirteet liittyvät Koskisen vallankäytön analyysin toiseen kulmakiiven: valtiollispoliittiseksi kutsumiinsa näyttelyihin. Taidehalli toimi 1930–60-luvuilla lukuisten ulkopoliittiseen valtapieliin kytkeytyvien näyttelyiden esittelypaikana. Näiden näyttelyiden kautta sekä natsi-Saksa että Neuvostoliitto kävivät enemmän tai vähemmän suorasukaista poliittisideologista kamppailua näkyvyydestä ja totuuksista. Näyttelyiden kautta käytäviin



kamppailuihin osallistui kylmän sodan aikana myös Yhdysvallat. Kyseiset näyttelyt eivät olleet vain toisijaisten poliittisten toimijoiden pelikenttä, vaan useimman ylipäähän valtiojohtoon asti ulottuvaa toimintaa. Koskinen tuo esiin, miten monet – myöhemmin kiusallisinkin näyttäytyneet – poliittisideologiset näyttelyt eivät ole jääneet vain taidehistorian tutkimuksen unohtamiksi, vaan ne on voitu jopa häivyttää kokonaan myös Taidehallin omista arkistomateriaaleista.

Valtiollispoliittiset näyttelyt tuovat kiinnostavasti esiin uudenlaisen kuvan Taidehallista ja sen näyttelyprofiilista – etenkin kun Taidehallia on totuttu pitämään kotimaista taidekenttää modernismille avanneena ja sitä taiteellisesti elvyttäneenä, mihin Koskinen väitöskirjan otsikkokin viittaa. Tutkimus osoittaa, miten Taidehalli ei suinkaan ole ollut poliittikan kentän ulkopuolinen taiteen autonominen kehto – päinvastoin. Valtiovalta puuttui Taidehallin näyttelyiden kautta taidekentän toimintaan ja taiteen määrittelyihin poliittisten toimijoiden intressien ja tarpeiden mukaisesti.

Avauksia jatkotutkimukselle

Näyttelyiden analyysin jälkeen Koskinen summaa lyhyesti Bertel Hintzen persoonaa, taidekäsitystä, sosiaalisia suhteita ja poliittisia sympatioita. Kyseinen luku jää hieman irralliseksi näyttelyiden analyysistä, mutta toisaalta se kontekstualisoi koko tutkimuksen lähtökohtana toimivan Taidehallin näyttelytoiminnan prii-

musmoottorin maailmankuvaa ja toimintaa. Koskinen nostaa tässä yhteydessä esiin myös Bertel Hintzen vaimon Lilli Hintzen, joka mitä ilmeisimmin toimi – miehensä kautta – keskeisessä roolissa taidekentän ytimessä. Koskinen ei analysoi tarkemmin sukupuoleen liittyvää valtaa, mutta ottaa esiin, miten Taidehalli oli täysin miesten hallussa tutkittavina vuosikymmeninä. Lilli Hintze oli kuitenkin aktiivinen taiteen sosiaalisissa verkostoissa ja vaikutti miehensä toimintaan ja näkemyksiin taiteesta. Lilli Hintze ja muut taidekentän hiljaiset ja taustalle jääneet naistoimijat ansaitsisivat oman jatkotutkimuksensa.

Koskinen tutkimuksen kohteena on nimenomaan suomalainen taidekenttä ja Taidehalli sen valtakunnallisena toimijana. Paikoin tutkimuksessa viitataan myös pääkaupungin taidekenttään. Vaikka Koskinen käy läpi valtakunnallisten ja alueellisten taiteilijaseurojen ja -ryhmien toimintaa sekä Taidehallin roolia erilaisten taidekentän toimijoiden esilletulon areenana, analyysi taidekentän keskusta–periferia-suhteista jää ohueksi. Koskinen sisällyttää analyysiinsa Taidehallin ja Ate-neumin toiminnan vertailua, mutta muualla Suomessa toimineet taidemuseot ja näyttelyjen järjestäjät on rajattu tutkimuksen ulkopuolelle. Keskittyminen vain Taidehalliin tuottaa tutkimukseen pistemäisen näkökulman suomalaisen taidekentän toimintaan. Lukijalle herää kysymys, onko tutkimuksessa lopulta kyse pääkaupungin taidekentän analyysistä ja mikä on pää-

kaupungin ja suomalaisen taidekentän suhde. Ovatko ne sama asia? Koskinen tuo kyllä esiin, miten myös pääkaupungin ulkopuoliset ryhmät järjestivät näyttelyitä Taidehallissa ja miten pääkaupungin ulkopuoliset toimijat olivat tyytymättömiä Taidehallin pääkaupunkikeskeiseksi koettuun toimintaan. Taidehallin merkityksen analyysi alueellisen valtakamppailun areenana ja kamppailun vaikutukset taidekentän dynamiikkaan ja pääkaupunkiseudun ulkopuolella jäävät kuitenkin jatkotutkimuksen tehtäviksi.

Koskinen tutkimus on teoreettisten avauksien osalta niukka. Tutkimukseen valittu vallan näkökulma ja Bourdieun kulttuurisosiologiasta ammentava lähestymistapa sopivat toki luontevasti tutkimusasetelmaan, mutta valinnat eivät tuota juurikaan mitään teoreettisesti uutta taidehistorian tutkimukseen. Analyysit eivät hyödynnä syvällisemmin Bourdieun teorioihin kiinteästi liittyvää maun käsitettä tai teorioita kielen osuudesta valtakamppailussa. Bourdieu voidaan perustellusti nostaa tieteen klassikoksi, ja kulttuuriin liittyvissä vallankäytön analyysissä hänen teorioitaan onkin käytetty taajaan niin kotimaisessa kuin ulkomaisessa tutkimuksessa. Koskinen kirjoittaa hyödyntävänsä tutkimuksessaan Grenfellin ja Hardyn taideinstituutioanalyysimallia, joka tukeutuu Bourdieun teorioihin.⁵ Kuvailtu malli vaikuttaa sopivan hyvin aineistoon, mutta itse analyysissä mallin soveltamista on vaikea seurata, sillä siihen ei johdantoluvun jälkeen juuri palata.



Koskisen tutkimus – kuten taidehistorian tutkimus usein tekee – osallistuu sekä kohteensa merkitysten ja erityisyyden tutkimiseen että samalla niiden tuottamiseen taidehistorian diskurssissa. Tutkimuksen myötä Taidehallista piirtyy kuva suomalaisen taidekentän johtotähtenä Hintzen toimikaudella. Samalla vahvistuu jo Erik Kruskopfin luoma kuva Hintzestä yhtenä sen vaikutusvaltaisimmista portinvartijoista.⁶ Koskisen tutkimuksen myötä kuva Taidehallista laajenee taiteen keskeisestä areenasta valtiollisen politiikan näyttämöksi. Aiempi kuva tarkentuu sekä Taidehallin näyttelytoiminnan että Hintzen intressien ja suhdeverkoston poliittisella ja ideologisella ulottuvuudella.

Viitteet

- 1 Marja-Liisa Rönkkö, *Suomalainen taidemuseo. Louvren ja Louisianan perilliset*. Dimensio 2 (Helsinki: Valtion taidemuseo, 1999).
- 2 Susanna Pettersson, *Suomen Taideyhdistyksestä Ateneumiin. Fredrik Cygnaeus, Carl Gustaf Estlander ja taidekokoelman roolit*. Dimensio 6 (Helsinki: Valtion taidemuseo, 2008).
- 3 Hanne Selkokari, *Kalleuksia isänmaalle: Eliel Aspelin-Haapkylä taiteen keräilijänä ja taidehistorioitsijana* (Helsinki: Suomen muinaismuistoyhdistys, 2008).
- 4 Esimerkiksi Anna-Kaisa Rastenberger, *Tietoa, valtaa ja toimintaa – Suomalaisen valokuvataiteen kansainvälistyminen – Käsitteiden kautta järjestävä valokuvataiteen kenttä 1990–2000-luvuilla* (Taidehistorian väitöskirja, Helsingin yliopisto, 2015). Saatavilla: <https://helda.helsinki.fi/handle/10138/153391>
- 5 Michael Grenfell ja Cheryl Hardy, *Art Rules. Pierre Bourdieu and the Visual Arts* (Berg: Oxford, 2007).
- 6 Erik Kruskopf, *Taiteen maailmanmies Bertel Hintze 1901–1969* (Helsinki: Valtion taidemuseo, 1998).

FT, YTT, dos. Tuuli Lähdesmäki työskentelee akatemiaturkijana Musiikin, taiteen ja kulttuurin tutkimuksen laitoksella Jyväskylän yliopistossa. Lähdesmäki johtaa Euroopan tiedeneuvoston rahoittamaa Euroopan unionin kulttuuriperintöpolitiikkaa käsittelevää EUROHERIT-tutkimushanketta sekä työskentelee Cambridgen yliopiston johtamassa kulttuurista lukutaitoa tarkastelevassa Euroopan komission rahoittamassa DIALLS-tutkimushankkeessa. Hän on myös yksi Jyväskylän yliopiston Kriisit uudelleenmääriteltynä -profilointihankkeen (CRISES) johtajista.



Miten museokokoelman merkitystä voisi arvioida?

Ira Westergård

Immonen, Visa & Elina Räsänen, toim. *Kauneus, arvo ja kadonnut menneisyys – Näkökulmia Klaus Holman muistokokoelmaan*. THT – Taidehistoriallisia tutkimuksia. Taidehistorian Seura, 2018, 256 s.

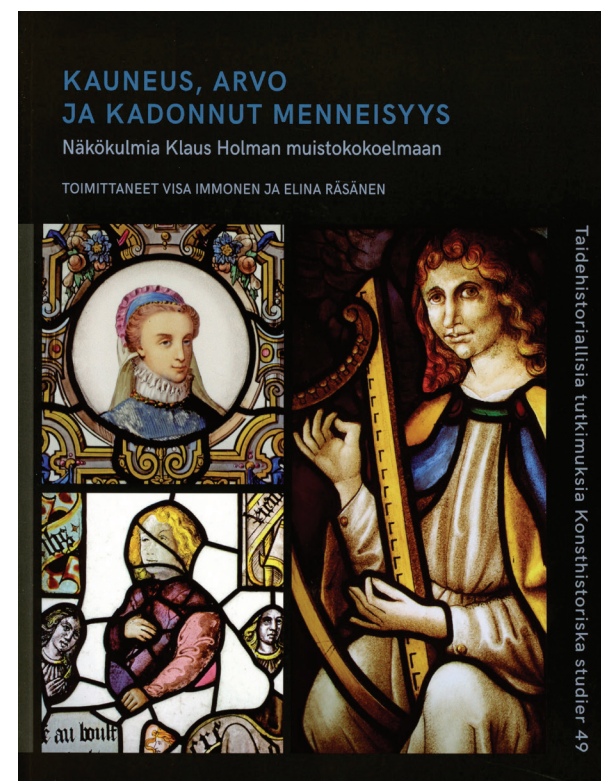
Vuonna 1953 Lahden kaupunki vastaanotti Klaus Holman muistokokoelmana tunnetun lahjoituksen ensimmäisen erän. Kokoelma oli syntynyt 1920- ja 1950-lukujen välisenä aikana, jolloin Harri Holma (1886–1954) toimi suurlähettiläänä Saksassa, Ranskassa ja Italiassa. Perheeseen kuuluivat vaimo Alli Holma (1888–1963) ja heidän poikansa Klaus Holma (1914–1944). Lahdessa leskenä elänyt Alli Holma täydensi lahjoitusta vielä vuosina 1959 ja 1963. Lahden historialliselle museolle päätyneen kokoelman laajuudeksi tuli lopulta 544 esinettä. Kokoelma käsittää antiikkiesineis-

töä, huonekaluja ja taideteoksia myöhäiskeskialjalta 1800-luvulle saakka.

Vuonna 2014 alkaneen tutkimushankkeen tuloksena Taidehistorian Seura on julkaissut ensimmäisen kirjan kokoelmasta ja henkilöistä sen takana. Julkaisu on artikkelikokoelma, johon on osallistunut yhteensä 14 kirjoittajaa, mukaan lukien projektin vetäjinä ja kirjan toimittajina toimineet Visa Immonen ja Elina Räsänen.

Lahden historiallinen museo on vielä suljettuna laajan remontin ajaksi, joten lahjoituskokoelmaan ei tällä hetkellä pääse tutustumaan. Lahjoitusehtojen mukaisesti kokoelma on kuitenkin alusta asti ollut yleisön saavutettavissa, hiukan erilaisiin kokoonpanoihin kootuna. Uusi julkaisu, joka nimensä mukaisesti tarjoaa näkökulmia Klaus Holman muistokokoelmaan, tarjoaa myös ideoita uuden esillepanon suunnittelulle.

Julkaisun artikkelit jakautuvat karkeasti kolmeen ryhmään. Osa artikkeleista valottaa Holman diplo-



maattiperheen elämää, henkilöhistoriaa ja kokoelman kasvun eri vaiheita perheen muutettua ensin Berliinistä Pariisiin ja sen jälkeen Pariisista Roomaan. Toinen osa artikkeleista liittyy Klaus Holman pyrkimykseen luoda uraa taidehistorioitsijana, ja hänen taidehistorialliset tutkimuksensa käsitellään julkaisussa perusteellisesti. Kolmas ryhmä esittelee kokoelman eri osia, kuten huonekalut ja keramiikkaesineet, tai keskittyy yksittäisten taideteosten analyysiin.

Johdantoluvussa Visa Immonen ja Elina Räsänen esittävät tutkimushankkeen ja julkaisun lähtökohdana olleen kysymyksen: Mikä on Klaus Holman muistokokoelman merkitys? Kokoelman taidehistoriallinen merkitys ja vaikuttavuus kirkastuvat lopulta vasta siinä vaiheessa, kun tutkittua tietoa voidaan hyödyntää näyttelyissä ja vuorovaikutuksessa museokävijöiden kanssa. Keräilijöiden esineille antama arvo ja merkitys eivät automaattisesti siirry mukana, kun esineet vaihtavat omistajaa. Prosessin aikana esineistä voi myös tulla merkityksettömiä. Ilman kontekstia museon kävijä ei pysty luomaan yhteyttä kokoelman menneisyyteen.

Klaus Holman muistokokoelman tutkimusta on siis kaivattu pitkään, ja museotoiminnan näkökulmasta se on ollut suorastaan välttämätöntä. Jo aiemmin kokoelmaan perehtyneet tutkijat ovat tunnistaneet ongelmat, jotka liittyvät kokoelman monipuolisuuteen ja luonteeseen. Esineiden ja taideteosten alkuperän, materiaalien ja tyylipiirteiden tunnistaminen, ajoitus tai laadun

arviointi vaativat erikoisosaamista, jota on vaikeaa löytää Suomesta, ja vertailuaineistokin on ulkomaisissa kokoelmissa. Lisäksi taideteosten tai huonekalujen osalta ajoituksen täsmentäminen vaatii tavanomaisten taidehistoriallisten menetelmien rinnalle teknisiä tutkimuksia ja konservattoreiden apua, eikä siihen ole ollut mahdollisuuksia tämän hankkeen puitteissa.

Esimerkiksi Janne Harjula joutuu konkreettisesti ongelman eteen osiossa, jossa hän tarkastelee kokoelman myöhäiskeskiajan ja renessanssin aikaisia huonekaluja. Tarkemman tutkimuksen puutteessa hän turvautuu pääasiassa Maija Hahlin jo 1976 laadiin julkaisemattomaan selvitykseen. Koska hankintoja ei koskaan luetteloitu eikä dokumentoitu millään tavalla, arviot valmistusajankohdasta tai alkuperästä ovat hyvin summittaisia. Jos aineistoa tulevaisuudessa voidaan tutkia toisilla menetelmillä, saattavat tulokset myös muuttaa kokonaiskuvaa huomattavasti. Artikkelinsa loppuosassa Harjula pohtii osuvasti myös autenttisuuden problematiikkaa ja huonekalukokoelman sirpaleista luonnetta.

Useamman artikkelin kohdalla lukija joutuu ihmettelemään samaa kuin Harjula todetessaan, että museo jostain syystä ei katsonut tarpeelliseksi tallentaa esineistä tarkkoja tietoja lahjoitusten yhteydessä. Myöhemmin museo ei tallentanut esineisiin liittyneitä muistoja ja tarinoita. Menetettyä mahdollisuutta ei saada takaisin enää vuonna 1963 tapahtuneen Alli Holman kuoleman jälkeen.

Näistä lähtökohdista arvioituna julkaisu sisältää kuitenkin runsaasti uutta tietoa. Erityisen kiinnostavaa on Klaus Holman (1914–1944) henkilöhistorian ja tutkijauran monipuolinen käsittely. Risto Pitkänen pohdii artikkelissaan Klaus Holman puolison Simonnen merkitystä miehensä rinnalla ja tarkastelee heidän elämäänsä ajan poliittisten tapahtumien näkökulmasta. Samalla hän uskaltaa käsitellä myös aikaisemman tutkimuksen hienovaraisesti ohittamaa Klaus Holman itsemurhaa. Anna Ripatti on samoin hyvin perillä aikakauden ranskalaisesta keskiajan tutkimuksesta ja pystyy sijoittamaan Klaus Holman julkaisemattoman tutkielman romaanisesta arkkitehtuurista oikeaan tieteelliseen kontekstiin.

Meri Heinosen ja Janne Tunturin yhteisesti kirjoittama artikkeli nostaa puolestaan esille Klaus Holman väitöskirjan ja sen sijoittumisen suomalaisen tieteen historian kenttään. Vuonna 1940 valmistunut ranskankielinen väitöskirja käsitteli taitelija Jacques-Louis Davidia (1748–1825). Toinen maailmansota ja ajan yleinen ilmapiiri johtivat siihen, että väitöskirja ilmestyi, kuten kirjoittajat toteavat, ”väärässä maassa ja väärällä kielellä”. Taidehistorian kenttä oli siihen aikaan hyvin pieni ja kansallisesti suuntautunut. Ilman professori Onni Okkosen tukea Holmalla olisi ollut vaikeaa suunnitella uransa jatkoa kotimaassa. Okkosen ja Holman välille syntyi kuitenkin lämmin ystävyys, ja Klaus Holma pystyi puoles-



taan auttamaan Okkosta täydentämään omaa taidekokoelmaansa.

Heinosen ja Tunturin artikkelia täydentää mainiosti Ville Lukkarisen artikkeli, joka käsittelee Klaus Holman väitöskirjaa suhteessa aikakauden David-tutkimukseen sekä Holman omaan kokoelmaansa hankkimaa Jacques-Louis Davidin piirrosta. Piirros on Holman kokoelman ehkä kansainvälisesti merkittävin teos, koska se on luonnos taiteilijan kuuluisaan mestariteokseen Horatiusten vala (1785). Lukkarinen osoittaa piirroksen keskeisen roolin maalauksen syntyvaiheessa. Piirroksen tärkeyttä lisää se, että maalaukseen liittyen tunnetaan ainoastaan yksi toinen, Ranskassa oleva piirros.

Holman kokoelmaan kuuluva piirros on jäänyt harvinaisesti täysin uudemman David-tutkimuksen ulkopuolelle. Paperipohjalla olevat teokset eivät muutenkaan ole pitkiä aikoja kerralla yleisön nähtävänä, mutta Davidin piirros on ilmeisesti myös sen verran huonokuntoinen, ettei sitä ehkä saada yleisölle ollenkaan esille. Silti täytyy toivoa, että piirros saataisiin vihdoinkin mukaan kansainvälisen tutkimuksen piiriin.

Tärkeää tutkimustyötä on tehnyt myös Visa Immonen, joka omassa artikkelissaan käsittelee Holman keramiikkaesineiden kokoelmaa. Artikkelisi sisältää runsaasti tarkennuksia aikaisempiin ajoituksiin ja on samalla selkeästi laadittu yleisesitys Suomessa varsin harvinaisesta kokonaisuudesta. Kokoelman arvoa

lisää se, että vastaavaa uuden ajan alkuun ajoittuvaa majolikkaa on kotimaisissa museokokoelmissa erittäin vähän.

Holman kokoelman alku oli samankaltainen kuin monien muiden yksityiskokoelmien: se alkoi oman kodin sisustamisesta. Tässä tapauksessa taustalla oli varsin konkreettinen tarve rakentaa diplomaattiperheen edustustiloihin sopiva sisustus. Valtion määrärahojen niukkuuden takia suurlähettilään oli täydennettävä kalustoa omilla varoillaan. Näin ensimmäiset hankinnat tehtiin jo 1920-luvulla Berliinissä. Sisustamisen tarve näkyy siinä, että lopullisesta kokoelmasta huonekalujen osuus on merkittävä, yli kolmasosa kaikista objekteista.

Kun hankintojen määrä kasvoi, erityisesti Pariisiin vuosina 1927–1943, kodin sisustuksesta alkoi vähitellen muodostua esineiden ja taideteosten kokoelma. Kiinnostuksen ja oman osaamisen kasvamisen myötä hankintojen sattumanvaraisuus väheni. Tässä vaiheessa kokoelman kartuttamisesta oli tullut nuoren Klaus Holman ja hänen äitinsä Alli Holman yhteinen harrastus. Kokoelman muodostumisessa perheen isä Harri Holma toimi ilmeisesti vain rahoittajan roolissa, ja hänet jätetään ymmärrettävästi julkaisussakin vähälle huomiolle.

Keräilijä on kuitenkin aina riippuvainen siitä, mitä milloinkin taide- ja antiikkimarkkinoilta on saatavilla ja mihin omat varat riittävät. Emme tiedä mitä keskuste-

luja äiti ja poika kävivät hankintoihin liittyen, mutta he päätyivät hankkimaan runsaasti yksittäisiä, samantapaisia, mutta ei saman valmistajan tai samaan sarjaan kuuluvia huonekaluja. Jukka Relaksen mukaan esimerkiksi 1700-luvulta olevat huonekalut eivät välttämättä edustaneet kaikkein korkeinta laatua, mutta Alli Holma yhdisteli huonekaluja ”arvokkaan bohemisti” eli oman maun mukaan. Tavoitteena oli luoda kodikas ja kaunis kokonaisuus.

Kokoelman laajuudesta huolimatta Holmille syntyi vasta hyvin myöhään ajatus, että omasta yksityisestä kokoelmasta tulisi julkisesti esillä oleva museokokoelma. Silloinkin hiukan pakon sanelemana ratkaisuna, kun Harri Holma pohti eläkkeelle siirtymistään ja muuttoa takaisin Suomeen 1952. Neuvottelujen jälkeen Lahden kaupunki otti vastuun kokoelmasta, ja Alli Holman jäätyä yllättäen leskeksi kaupunki sitoutui myös antamaan hänelle vastineeksi ilmaisen asunnon Lahdesta.

Marianne Kosken artikkeli tarjoaa tiivistetyn katsauksen perheen elämästä, mutta pohtii kiinnostavalla tavalla myös kokoelman muuttunutta luonnetta, kun yksityisestä kokoelmasta tulee museokokoelma. Rakkaudella hankitut esineet menettävät väistämättä osan merkityksestään, kun museokontekstissa keneläkään ei ole niihin enää henkilökohtaista suhdetta. Koski puhuu ”kokoelman kuolemasta” ja tässä valossa on lopulta myös arvioitava Klaus Holman muistokoko-



elman merkitystä nykyajan ja tulevaisuuden museokävijöille.

Esineiden puuttuva konteksti ja puutteelliset tiedot esineiden hankintahistoriasta nousevat esille useiden kirjoittajien artikkeleissa. Varsinkin taideteosten tarkempi analyysi kärsii dokumentoinnin puutteesta. Tutkija joutuu käsittelemään ”kodittomia fragmentteja”, kuten Katri Vuola osuvasti toteaa. Ehkä tästä johtuen valitettavan moni kokoelmaan kuuluvista 1400- ja 1500-lukujen taideteoksista, kuten esimerkiksi puiset Madonna veistokset, ovat jääneet tutkimushankkeen ulkopuolelle. Altti Kuusamon ja Elina Räsänen artikkelit kuitenkin osoittavat, että dokumentoinnin puutteesta huolimatta teokset on mahdollista asettaa laajempaan kontekstiin ja antaa niille merkityksiä. Spekulaatiivinenkin pohdinta toimii joskus hedelmällisenä lähtökohtana uusille kysymyksille.

Kuten Visa Immonen ja Elina Räsänen toteavat, julkaisun tarkoitus on tarjota monipuolinen kattaus näkökulmia sekä kokoelmaan että sen takana oleviin henkilöihin. Monipuolisuus toteutuu julkaisussa hyvin, paikoin ehkä liikaakin. Henkilöhistorian ja kokoelman perustamiseen liittyviä seikkoja toistetaan pienin variaatioin useassa artikkelissa, ja muutama artikkeli olisi sisältönsä puolesta voinut sopia julkaistavaksi jossain toisessa yhteydessä. Artikkelit olisi ehkä myös voitu erottaa selkeämmin omiksi ryhmiä, sillä niiden järjestyks ei aina tunnu loogiselta. Näistä huomioista huoli-

matta julkaisu on varsin kiinnostava ja ennen kaikkea uusia näkökulmia avaava kokonaisuus.

FT Ira Westergård toimii Sinebrychoffin taidemuseon intendenttinä, vastuualueina kokoelmat ja näyttelyhankkeita. Tällä hetkellä hän vetää tutkimushanketta, joka keskittyy provenienssitutkimukseen ja Giovanni Battista Tiepolon taiteeseen.



Taiteellisesti elvyttävää ja poliittisesti ajankohtaista – Helsingin Taidehallin näyttelyt 1928–1968

väitökset

Maija Koskinen

Maija Koskinen, *Taiteellisesti elvyttävää ja poliittisesti ajankohtaista – Helsingin Taidehallin näyttelyt 1928–1968*. Taidehistorian väitöskirja, Helsingin yliopisto, 2019, 340 s. <https://helda.helsinki.fi/handle/10138/282224>.

LEKTIO.

Tutkimukseni kohde Helsingin Taidehalli täytti 90 vuotta viime vuonna. Näiden vuosikymmenten aikana Suomen Taiteilijaseuran aloitteesta vuosina 1927–28 rakennetussa Taidehallissa on järjestetty tuhansia kuvataiteen ja muitakin näyttelyitä. Monella meistä on oma käsityksemme ja kokemuksemme Taidehallista – mutta mikä Taidehalli oikeastaan on? Tätä ky-

symystä aloin pohtia työskennellessäni Taidehallissa ensimmäistä kertaa 2000-luvun taitteessa. Aiemman taidemuseokokemukseni valossa minua ihmetytti se, että Taidehallissa järjestettiin suhteellisen lyhytketoisia näyttelyitä, jotka olivat yhtä laajoja kuin museonäyttelyt, mutta joista myytiin taidetta kaupallisten gallerioiden tavoin. Lisäksi Taidehalli peri taiteilijoilta käyttökorvausta näyttelytiloistaan, mutta antoi samalla melko vapaat kädet näyttelyiden järjestämiseen. Yksityisen säätiön ylläpitämän Taidehallin hallintokin herätti kummastusta. Siitä vastasi tuolloin 11 eri taidejärjestöä sekä opetusministeriö ja Helsingin kaupunki. Miksi Taidehallia hallinnoi lähes koko suomalainen taidekenttä? Entä mitä taiteilija johtoisuus on merkinnyt ja merkitsee Taidehallin toiminnalle ja suomalaiselle taiteelle? Näiden kysymysten johdattelemana päädyin tutkimaan Taidehallia taideinstituutiona ja selvittämään sen merkitystä suomalaisen taiteen kehitykselle ja

taidekentän toiminnalle sen ensimmäisen intendentin Bertel Hintzen toimikaudella vuosina 1928–1968. Olen rakentanut tutkimuksessani tietynlaisen kokonaiskuvan Taidehallista. Se perustuu Taidehallin merkityksen ja aseman tarkastelulle sekä sille, miten ja millaisten taidekentän sisäisten ja ulkopuolisten tekijöiden vaikutuksesta ne muuttuivat. Taidehallista luomani kokonaiskuva monipuolistaa aiempaa käsitystä tästä keskeisestä näyttelyinstituutiosta ja tuo siihen lisäksi vahvan poliittisen ulottuvuuden.

Tutkimukseni on ensimmäinen, joka käsittelee Taidehallia *Kunsthalle*-traditioon kuuluvana instituutiona. Taidehallien ideologiset ja toiminnalliset juuret löytyvät Manner-Euroopan saksankieliseltä alueelta, missä taideyhdistykset perustivat taidehalleja 1800-luvulla. Mannermaiset taidehallit olivat erityisiä, vapaalle kansalaistoiminnalle perustuneita porvariston luomia taideinstituutioita, jotka keskittyivät näyttelytoimintaan





Kuva 1. Jury valitsemassa teoksia ensimmäiseen Suomen Taideakatemia yleiseen taidenäyttelyyn lokakuussa 1933. Etualalla istumassa Felix Nylund, keskellä Wäinö Aaltonen ja taimmaisena seisomassa Alvar Cawén. Kuva: Pietinen, Pietisen kokoelma, Historian kuvakokoelma, Museovirasto.

ja aikalaistaiteeseen. Ne olivat painotetun paikallisia, mutta ajan myötä myös kansallisia ja kansainvälisiä toimijoita, jotka taidemuseoiden tavoin keräsivät omaa kokoelmaa. Pohjoismaissa ja Suomessa keskieuropalaista *Kunsthalle*-instituutiomallia sovel-

lettiin paikallisten tarpeiden ja olosuhteiden mukaan. Pohjoismaissa taidehallin toimintamalli muuttui. Siitä tuli ilman kokoelmaa toimiva nykytaiteen näyttelytila, jonka perustivat taideyhdistysten sijaan pääasiassa aktiivitaiteilijoiden muodostamat oppositioryhmät, jotka

halusivat määräävämmän aseman taidekentän näyttelytoiminnasta. Näin kävi myös Suomessa, missä Suomen Taideyhdistys rakennutti Ateneum-rakennuksen kokoelmalleen 1870-luvulla, ja Suomen Taiteilijaseura perusti Taidehallin 1920-luvun lopulla.

Pohjoismaisten taidehallien joukkoon kuuluva Helsingin Taidehalli on *Kunsthalle*-tradition perillinen. Siitä muodostui kuitenkin erityinen suomalainen taidehallisovellus: mistään muualta ei löydy vastaavaa alun perin 8 ja nykyään 11 eri taidejärjestön hallinnoimaa taidehallia. Vuonna 1927 Taidehallin rakentamista ja hallinnoimista varten perustettu Taidehallin Säätiö oli aikansa suomalaisen taidekentän peilikuva.

Tutkimukseni on myös ensimmäinen, joka käsittelee Taidehallin näyttelytoimintaa kattavasti. Näyttelyt ovat taidekentän dynamiikkaa ylläpitäviä taiteen esittelyn ja määrittelyn paikkoja. Järjestämällä näyttelyitä Taidehalli osallistui taidekentän toimintaan. Sen merkitys ja asema rakentui sen esittämistä näyttelyistä. Yhdessä muiden taidekentän toimijoiden kanssa Taidehalli kamppaili vallasta määrittellä taiteen arvo ja sen rajat. Taidekentällä kamppailtiin hallitsevasta taidekäsityksestä sekä suunnasta, johon suomalaisen kuvataiteen toivottiin kehittyvän. Tutkittavalla ajanjaksolla taidekentän keskeisin kamppailu käytiin kansalliseksi määritellyn taiteen ja kansainvälisvaikutteisen modernismin välillä. Kamppailu koski myös taidekentän vaiku-



tusvaltaisimpia asemia, joista käsin käyttää taiteen määrittelyvaltaa.

Taidehallista muodostamani kokonaiskuva perustuu sen näyttelyprofiiliin kartoitukselle, sen harjoittaman näyttelypolitiikan analysoinnille sekä niiden taustalla vaikuttaneen Taidehallin edustaman taidekäsityksen avaamiselle. Näiden selvittämiseksi luokittelin kaikki Taidehallissa tutkittavan 40 vuoden aikana järjestetyt yli 600 näyttelyä kvalitatiivisesti ja kvantitatiivisesti taiteen alan ja näyttelytyypin mukaisesti kategorioihin, jotka jaoin edelleen kotimaisiin, pohjoismaisiin ja muihin kansainvälisiin näyttelyihin. Näyttelyiden luokittelu oli tutkimuksen välttämätön lähtökohta. Sen perusteella syntyi kokonaiskäsitys Taidehallin näyttelytoiminnan painopisteistä ja linjauksista. Näyttelyiden sisältöjen lisäksi selvitin niiden järjestäjät, sillä Taidehallissa näyttelyitä järjestivät monet eri tahot. Suurin osa näyttelyistä järjestettiin Taidehallin ja jonkin muun tahon yhteistyönä ja vain jotkut näyttelyt olivat sen omaa tuotantoa.

Olen lähestynyt Taidehallin näyttelyitä kahdesta vallan ja vallankäytön näkökulmasta. Niistä ensimmäinen keskittyy Taidehallin näyttelyiden, taiteen ja taidekentän suhteeseen. Se tarkastelee Taidehallia ja intendentti Hintzen roolia taiteen määrittelijänä Taidehallin sisäisissä ja Taidehallin ja taidekentän välisissä valtakamppailuissa. Olen käsitellyt näitä kamppailuja tapaustutkimuksina repeämiksi nimeämäni näyttelyiden kautta.

Niistä ensimmäinen on Taidehallin avajaisnäyttely, joka nosti esiin taidekentän ajankohtaiset kiistat ja asemoi Taidehallia taidekentälle. Toinen repeämä on Taidehallin 1934 järjestämä näyttelyiden sarja, jonka esittäjänä se asettui vastustamaan ahtaimpia kansallismielisiä pyrkimyksiä ohjata suomalaisen kuvataiteen kehitystä. Nämä näyttelyt esittelivät sekä kansainvälistä että suomalaista modernia taidetta. Ne olivat pääosin avantgardistisia, uusia taiteellisen ilmaisun muotoja ja tapoja esitelleitä näyttelyitä. Ne edustivat Taidehallin ajamaa taidekäsitystä, sen näyttelypolitiikkaa ja strategisia valintoja, joilla se pyrki vaikuttamaan hallitsevaan taidekäsitykseen ja luomaan yhteyksiä uusimman kansainvälisen ja suomalaisen kuvataiteen välille. Samana vuonna järjestämällään neuvostografiikan näyttelyllä Taidehalli osoitti lisäksi kykenevänsä hangoittelemaan vallinuuksi poliittista ilmapiiriä ja äärioikeiston painostusta vastaan.

Taidehallissa kamppailtiin paitsi hallitsevasta taidekäsityksestä myös taidekentän asemista. Niihin liittyneet, Taidehallin ja taidekentän väliset kiistat kietoutuivat selvimmin yhteen suomalaisen taidekentän vaikutusvaltaisimpien toimijoiden, Suomen Taiteilijaseuran ja Ateneumin taidemuseota hallinneen Suomen Taideakatemian välisessä valtakamppailussa, jota ne kävivät Taidehallissa järjestämiensä repeäminä käsiteltyjen kuvataiteen yleisnäyttelyiden kautta. Taidehalli liittyi tähän kamppailuun 1939 luomallaan *Nuorten näyttelyllä*.

Kamppailu modernimman ja kansainvälisyydelle avoimemman taidekäsityksen puolesta on keskiössä tapauksena käsittelemässäni Taidehallin ja Nykyaide ry:n yhdessä järjestämässä kansainvälistä modernia taidetta esitelleissä näyttelyissä 1940-luvun lopulla ja 1950-luvulla. Yhteistyö Maire Gullichsenin ja Nykyaide ry:n kanssa sekä mahdollisti että vahvisti Taidehallin asemaa uusimman kuvataiteen esittäjänä sotien jälkeen.

Tutkimukseni toinen valtaa koskeva näkökulma luotaa Taidehallin ja taidekentän suhdetta poliittiseen valtaan ja nostaa esiin taiteen, vallan ja politiikan välisiä kytköksiä. Näyttely, joka paljasti Taidehallin näyttelytoiminnan unohdetun puolen ja avasi näkymän poliittiseen vallankäyttöön, oli Taidehallissa joulukuussa 1944 järjestetty *Hitlerin uusi järjestys Euroopassa*. Nimen perusteella päätelin ensin, että natsi-Saksa, Suomen aseveli jatkosodassa, esitteli erästä keskeistä kansallissosialistisen propagandan teesiään. Päätelmäni oli väärä. Saksa ei voinut enää joulukuussa 1944 järjestää minkäänlaista näyttelyä Suomessa, koska Suomi oli solminut välirauhan Neuvostoliiton kanssa kolme kuukautta aiemmin ja kävi parhaillaan Lapissa sotaa saksalaisia vastaan. Mistä siis oli kysymys ja miksi tällainen näyttely esitettiin Taidehallissa? Hitlerin uusi järjestys Euroopassa esitteli puna-armeijan takavarikoimia saksalaisten itsensä ottamia valokuvia saksalaisten tekemistä sotarikoksista ja sodan tuhois-



ta itärintamalla. Näyttelyssä oli esillä mm. ensimmäiset Suomessa julkisuudessa nähdyt kuvat saksalaisten keskitysleireistä. Tämän näyttelyn myötä hahmottui vähitellen joukko Taidehallissa kautta koko tutkittavan ajanjakson ajan järjestettyjä näyttelyitä, joilla oli vahva kytkös aikakauden valtiolliseen politiikkaan. Nämä valtiollispoliittisiksi määrittelemäni näyttelyt toivat valtioiden harjoittaman vallankäytön taidekentälle – ja myös koko kylmän sodan aikakauden, joka tähän asti on ollut tuntematon käsite taidehistorian tutkimuksessa. Valtiollispoliittinen näyttely oli näyttely, joka järjestettiin enemmän valtion harjoittaman politiikan kuin taidekentän ehdoilla tai jopa kokonaan valtiovallan ehdoin. Näissä näyttelyissä taide ja muut kulttuurin tuotteet oli valjastettu poliittisten päämäärien palvelukseen.

Se, mitä tarkoitan taidekentän poliittisellä ulottuvuudella ja taiteen politisoimisella konkretisoituu esimerkiksi Wilhelm Petersenin ”Die Ausfahrt” maalausksessa, joka oli esillä Taidehallissa 1936 järjestetyssä natsi-Saksaa edustaneessa *Sata vuotta Saksan taide* näyttelyssä. Kun maalausta tarkastelee taidetokseksi, sen voi todeta esittävän mytologisia pohjoisia aiheita maalanneen Petersenin realistisella otteella maalaman viikinkiveneen vesille työntöä. Kun teoksen istuttaa sen esittämisajankohdan valtiollispoliittiseen kontekstiin, se asettuu edustamaan sekä kansallissosialistista taidekäsitystä että ”Nordische Gedankea” eli pohjoista ajatusta, joka korosti saksalaisten ja poh-

joismaalaisten, myös suomalaisten, maantieteellistä ja rodullista yhteyttä. Pohjoinen ajatus oli keino, jonka avulla Saksa pyrki juurruttamaan kansallissosialistista ideologiaa Pohjoismaihin 1930-luvulla.

Taidehallissa poliittisideologista kamppailua Suomen poliittisesta suuntautumisesta ja suomalaisten mielistä ja sydämistä kävivät ensin natsi-Saksa ja Neuvostoliitto, ja kylmän sodan kaudella molemmat suurvallat, Neuvostoliitto ja Yhdysvallat liittolaisineen. Näiden näyttelyiden tuotantomekanismi ulottui edellä mainittujen maiden ylimpään poliittiseen johtoon asti. Taidehallissa järjestetyt valtiollispoliittiset näyttelyt osoittavat, että kylmä sota jalkautui suomalaiselle taidekentälle eli ruohonjuuritasolle nopeammin kuin se näkyi virallisissa suurvaltasuhteissa. Kylmän sodan vuosina Taidehalli oli mukana kaikissa keskeisissä poliittisissä kamppailuissa, jotka käytiin tai jotka koskivat Suomea.

Tutkimuksessa analysoimani kokonaiskuva Taidehallista perustuu sen taidehalliudelle; sen *Kunsthalle*-tradition mukaiselle toimintamallille, jonka keskipisteessä ovat ajankohtaiset kuvataidenäyttelyt ja nykytaide. Se rakentui intendentti Hintzen johdolla toteutetusta sallivasta ja kansainvälisyydelle avoimesta näyttelypolitiikasta, modernismia painottaneesta ja monipuolisesta näyttelyohjelmistosta sekä niihin liittyneistä repeämiä aiheuttaneista taidekentän valtakamppailuista, mutta myös sen toiminnan kytköksistä valtiolliseen politiikkaan.



Kuva 2. Suomi-Neuvostoliitto-Seuran järjestämä Hitlerin uusi järjestys Euroopassa -näyttely Taidehallissa joulukuussa 1944. Kuva: Jukka Raunio, Aamulehti 4.1.1945, Vapriikin kuva-arkisto. Kuvakoosteen teksti: ”Tappakaa jokainen, joka on meitä vastaan. Tappakaa, tappakaa, ette te kannna siitä vastuuta, vaan minä, ja siksi tappakaa!” – Herman Göring.

Kansallisen ja kansainvälisen jännite sekä modernismia koskevat kiistat asemoivat Taidehallin pääkaupungin tärkeimmäksi näyttelyjärjestäjäksi, keskeiseksi kuvataiteen määrittelijäksi ja taiteen rajojen avartajaksi erityisesti 1930- ja 1950-luvuilla. Sen merkitys kiteytyi suomalaista ja kansainvälistä nykytaidetta esitelleissä vallinnutta taidekäsitystä haastaneissa näyttelyissä. Taidehalli oli oleellinen osa suomalaisen taidekentän tukirankaa. Sen järjestämien näyttelyiden ja niiden aiheuttamien kamppailujen kautta muodostuu melko kattava käsitys suomalaisen taiteen ja taidekentän kehityksestä ja muutoksista neljän vuosikymmenen ajalta. Tänä aikana Taidehallin asemista muodostuva kehityskaari kuljettaa tämän vaikutuksiltaan merkittävimmän näyttelyjärjestäjän suomalaisen taidekentän ja taidekäsityksen haastajasta 1960-luvun aikana johdettavan asemansa menettäneeksi ja muun taidekentän haastamaksi taideinstituutioksi.

Taidehalli oli myös valtiollisen politiikan ajankohdainen näyttämö. Se oli poliittisten pyrkimysten kohde, politiikan väline sekä valtiollispoliittisen kentän yhteistyökumppani ja itsekin poliittinen toimija. Taidehallin näyttelyt peilasivat yhteiskunnallisia arvoja ja vallinneita ideologioita, ja myötäilivät Suomen ulkopoliittikka ja maailmanpolitiikkaa. Erityisen nopeasti sen järjestämät näyttelyt kytkeytyivät valtiolliseen politiikkaan toisen maailmansodan vuosina, jolloin niiden ja niiden järjestäjien perusteella voi seurata jokseenkin

tarkasti sodan Suomen kannalta tärkeimpiä tapahtumia ja poliittisia muutoksia.

Tutkimukseni osoittaa, että taidekentän itsestään ja taiteesta esittämä käsitys epäpoliittisena alueena on illuusio. Poliittisuuden ja politisoitumisen mahdollisuudet olivat jatkuvasti läsnä taidekentällä. Halutessaan poliittisen vallan kenttä määritteli taidetta ja puuttui taidekentän autonomiaan. Poliitiikan vaikutus taiteeseen ja taidekentän toimintaan saatettiin ymmärtää jollakin tasolla, mutta taidekentän poliittiseen itseymmärrykseen ei kuulunut ajatus osallisuudesta politiikkaan. Poliitiikan läsnäolon ja vaikutusten näkeminen ei sopinut käsitykseen taidekentän autonomiasta, ja näin ollen poliittisuus jäi monesti tunnistamatta ja tunnustamatta. Vaikka näyttelyiden poliittisen ulottuvuuden hahmottaminen on helpompaa nykyhetkestä käsin, se pitää haluta nähdä. Se, että taidekentällä ei nähty poliittista ulottuvuutta tuolloin — eikä kovin halukkaasti nykyäänkään, liittyy myös muistin politiikkaan. Tietyt Taidehallissa järjestetyt valtiollispoliittiset näyttelyt oli pyyhitty pois Taidehallin muistista, eikä taidehistoria tunne niitä. Niitä ei ole haluttu muistaa, koska se on ollut vaikeaa, häpeällistä ja jopa traumaattista. Yhteistyö natsi-Saksan kanssa tai taipuminen Neuvostoliiton painostukseen ovat kipukohtia myös suuressa suomalaisessa kertomuksessa. Näistä syistä tällaiset näyttelyt ja tapahtumat on unohdettu laajemminkin suomalaisella kulttuurin kentällä. Taiteen, taidekentän

ja politiikan väliset kytkökset eivät kuitenkaan ole vain menneisyyden asia. Ne edustavat läsnä olevaa, uusia muotoja saavaa käytäntöä, jonka kartoittamista on syytä jatkaa edelleen myös taidehistorian tutkimuksessa.

Viitteet

1 Helsingin Taidehallin Säätiössä olivat alun perin edustettuina Suomen Taiteilijaseura, Suomen Taideakatemia, Suomen Kuvanveistoliitto, Suomen Taide-teollisuusyhdistys, Suomen Koristetaiteilijoiden Liitto Ornamo, Turun Taideyhdistys, Tampereen Taiteilijaseura ja Viipurin Taiteen Ystävät. Helsingin Taidehallin Säätiön perustavan kokouksen pöytäkirja 24.4.1928, Taidehallin arkisto Taidehallissa.

2 Näyttelykategoriat: yksityisnäyttelyt (retrospektiivit, muistonäyttelyt); ryhmänäyttelyt (taiteilijaryhmät, taiteilijaseurat, -yhdistykset ja -liitot, vuosi- ja yleisnäyttelyt, muut ryhmänäyttelyt, suomalaisen kuvataiteen vintinäyttelyt); taidehistorialliset näyttelyt; kokoelmanäyttelyt, taideteollisuus-, taidekäyttö- ja arkkitehtuurinäyttelyt; etnografiset näyttelyt; valokuva- näyttelyt; kilpailunäyttelyt; muut näyttelyt; kaupalliset ja harrastenäyttelyt.

FT Maija Koskinen on taidehistorioitsija ja taidemuseoalan ammattilainen, jonka seuraava tutkimusaihe on kylmän sodan kulttuuridiplomatian ja suomalaisen taidekentän suhde.

