

Ennen ja nyt - Historian tietosanomat

Dialektinen utopia. Asger Jornin taide ja Ernst Blochin utopia-ajattelu

Kirjoittanut Hilja Roivainen
Julkaistu 2017-08-31 17:08:58



Tarkastelen tässä artikkelissa filosofi Ernst Blochin (1885-1977) teoksessa *Das Prinzip Hoffnung* (*The Principle of Hope*, 1959, 1986) sekä tanskalaisen kuvataiteilija Asger Jornin (1914-1973) 1930-1970-luvun tuotannossa havaittavaa käsitystä taiteesta utooppisena prosessina. Analysoin Jornin taidetta suhteuttaen sen Blochin utopian filosofiaan, koska Jornin ja Blochin avantgarden sekä 1900-luvun massakulttuurin ajan esteettistä utopia-ajattelua ei ole aikaisemmin vertailtu toisiinsa. Pohdin miten marxilainen dialektinen materialismi^[1] yhdistää utopian käsitteitä Blochin 1900-luvun filosofiaan ja Jornin 1930-1960-lukujen taiteeseen. Taiteen utooppisuuden määrittelyn kannalta katson, että on hyödyllistä vertailla näitä kahta, selvästi yhdenmukaisten aatteiden mukaan toiminnutta ajattelijaa 1900-luvun modernismin ja maailmansotien aikana.

Das Prinzip Hoffnung on keskeinen teos länsimaissa keskustelussa utopiasta^[2], utopioista ja utooppisuudesta^[3], sillä Bloch on kerännyt yhteen kattavan todistusaineiston ihmismielen utooppisesta toiminnasta länsimaissa kulttuurissa. Blochin utopiafilosofiasta löytyy muutenkin hyödyllisiä taidehistoriallisia yksityiskohtia, esteettisiä arvioita ja maisemametaforien psykologian huomioita. Poliittikan tutkija Vincent Geoghegan osoittaa, että Blochin teoksen ansio on erityisesti sen laajuudessa.^[4] Utooppisen taiteen tulkintaan Blochin utopian filosofia soveltuu hyvin, koska mielikuvitus sekä päiväunet ja unelmat (*Wachtraum*) ovat siinä keskeisiä. Päiväunien kuvat ilmenevät kulttuurissa muodoissa, kuten taiteessa ja teollisessa tuotannossa. Blochin mukaan utopia rakentaa suhteensa tulevaisuuteen erityisesti päiväunikuvaamisautensa (*Wachtraumbilder*) kautta.^[5] Tällainen ennakoiva mielen toiminta on tyyppillistä usein haavekuvien kanssa toimivassa maalausprosessissa.

Luon katsauksen pohjoismaisen kulttuurihistorian tutkimuksessa ja kuvataiteen kentällä kansainvälisesti aktiivisesti toimineen Jornin tuotantoon, ja se perustuu taidehistorioitsija Karen Kurczynskin^[6] tekemään laajaan ja yksityiskohtaiseen tutkimukseen.^[7] Rajasin artikkelin kuvallisen aineiston Asger Jormiin, koska hänen tuotantonsa on mittava ja hänellä oli keskeinen rooli lukuisissa avantgarde-ajan utooppisissa taiteilijakollektiiveissa. Jom oli aktiivinen esimerkiksi kansainvälisten situationistien ryhmässä.^[8] Ryhmän teoreettiset näkemykset^[9] olivat merkittävät vaikuttajia marxilaisen postmodernismin^[10] ja utopia-ajattelun kehittämisessä 1900-luvun puolivälissä.

Blochin aktiivisella kirjoitusajakaudella eli 1930-1960-luvuilla samanaikaisesti toimineen Jornin aktiivinen ja ennakkoluuloton taideoreettinen sekä yhteiskunnallinen toiminta ansaitsee huomiota keskusteltaessa taiteen utooppisuudesta. Hänen tuotantonsa vaikuttivat utooppiset ideat ja maalauksissa ilmentyvät utooppisen maiseman kuvatyytit. Tanskan valtion taidemuosessa järjestetty, useamman vuoden tutkimuksen pohjalta rakennettu näyttely *Asger Jorn – Rastløs Rebel* (28.2.-15.6.2014) ilmaisi, että Jormia pidetään yhtenä Tanskan suurista taiteilijoista sekä kulttuurin saralla poliittisesti merkittävänä vaikuttajana.^[11] Maalaamisen ohessa hän muun muassa toimitti, tuotti ja rahoitti taidehistoriallisia julkaisuja. Lisäksi hän tutki ja dokumentoi pohjoismaista kulttuurihistoriaa. Hän loi vaihtoehdoisen mallin modernista maalaustaiteesta toisen maailmansodan jälkeisessä taidehistoriassa.

Artikkeli pohjautuu tekeillä olevaan väitöskirjaani, jossa analysoin kuuden pohjoismaisen 2000-luvulla aktiivisen taiteilijan maisemamaalausten utooppisuutta taidehistoriassa havaittavien utooppisten kuvatyyppeiden avulla. Väitöskirjani purkaa auki utooppisen maisemamaalausten ikonografiaa ja osoittaa, että taidehistoriassa esiintyvät utooppiset topokset^[12] toistuvat 2000-luvun maisemamaalausten ikonografiassa dystooppisin sävyin. Tutkimusmenetelmänä käytän Blochin utopian filosofiaan sisältyvien maisemametaforien analyysiä. Lisäksi teen tulkinnan utooppisen maiseman kuvatyypeistä kartoittamalla utopiafiktiössä ja 1500-2000-lukujen maisemamaalauksissa havaittavia tunnusomaisia utooppisia topoksia ja maisemaelementtejä. Tulkitsen maisemamaalausten utooppisuutta Blochin (1959, 1964) utopian filosofiaan sisältyvien maisemametaforien avulla, koska metaforien taidehistoriallista merkitystä ja osuutta utooppisen maisemamaalausten määrittelyssä ei ole aikaisemmin tutkittu. Maisemametaforilla tarkoitetaan Blochin filosofisen prosan vertauskuvanomaisia maisemallisia kielellisiä ilmauksia. *Das Prinzip Hoffnung* -teoksen englanninkielisen version kääntäjät Neville Plaice, Stephen Plaice ja Paul Knight toteavat, että metaforat ovat Blochin ajattelulle tyyppillisiä.^[13] Kuitenkaan niitä ei ole Blochin tutkimuksessa tarkemmin analysoitu.

Tunnistan Jornin taiteellisessa työskentelyssä useita Blochin utopia-ajattelulle yhteneväisiä teemoja. Molempien taidekäsitteissä näkyvät aikakauden ekspressionismi ja modernismi. Taustoitin ensin lyhyesti Jornin taiteen kehitystä. Toiseksi käsitelen Blochin ja Jornin dialektisesta materialismista vaikuttunutta prosessiajattelua. Tämän jälkeen tarkastelen heidän esittämänsä modernismin kulttuurikritiikkiä, Jornin modifikaatiomaalausta sekä Blochin utooppista maisemametaforaa. Teen myös lyhyen katsauksen Blochin esteettisiin näkemyksiin; tarkoitukseni on havainnollistaa taiteen merkitystä Blochin utopia-ajattelussa. Katsauksen jälkeen käsitelen Jornin ekspressionistisen myyttien luomisen utooppista ulottuvuutta. Lopuksi käsitelen sitä, kuinka myyttien luominen, prosessiajattelu ja kulttuurikritiikki nivoutuvat osaksi Jornin maalausten omentista utooppista maisemaa.

MAALIMATERIA, PROSESSI, YHTEISÖ

Jornin taiteellinen ilmaisu hyödynsi aikansa kuvataiteen modernismin sen laajassa skaalassa. Taidehistorioitsija Troels Andersenin mukaan Jornin vuosien 1914-1938 tuotanto sai vaikutteita ekspressionismin, abstraktin taiteen, surrealismin ja dadan suuntauksista. Jornin tuotanto ajoittuu ensimmäisen ja toisen maailmansodan väliselle aikakaudelle, jolloin tanskalainen taide oli kansainvälistä, eikä dadan ja surrealistien koulukuntien välillä tehty jyrkkää jakoa. Molempia suuntauksia yhdisteltiin esimerkiksi *Liniën*-ryhmässä. Jornin taide hyödynsi samaan aikaan surrealismin, dadan ja abstraktin taiteen tekniikoita. Andersenin huomioi, että uransa alkuvaiheella Jom aloitti ekspressionistisella tyyllillä ja maalasi muun muassa maisemia mukailen Paul Cezannea, Vincent van Goghia ja Edvard Munchia.^[14]

Jorn opiskeli Fernand Légerin oppilaina Pariisissa vuonna 1935 ja alkoi maalata abstraktilla sekä surrealistisella tyyllillä. Légerin akatemiassa korostettiin kuvan sommitelutaitoa.^[15] Jom on todennut, että akatemian itsenäinen kynälaisuus oli vastoin Tanskan taidekouluissa painotettua spontaanin vapautta. Vaikka Jornin töissä korostuu värikkyyttä, hän ei pitänyt itseään koloristina.^[16] Jom vastusti surrealistien työtökirjallista ilmaisua ja lyötyäytyi Kööpenhaminan, Brysselin ja Amsterdamin mukaan nimettyyn kansainväliseen Cobra-ryhmään, jonka tavoitteeksi Jom asetti – Andersenin mukaan – tanskalaisen spontaanin abstraktion sekoittamisen maalauskelliseen estetiikkaan.^[17]

Jorn toimi keskushenkilönä lukuisissa toisen maailmansodan aikana ja sen jälkeen muodostuneissa taiteilijakollektiiveissa, joita hän oli myös mukana perustamassa. Näitä olivat muun muassa tanskalainen Helhesten-ryhmä (1941-1944), Cobra (1948-1951), the International Movement for an Imaginist Bauhaus (IMIB, 1953-1956), the Situationist International (1957-1972) sekä Scandinavian Institute for Comparative Vandalism (SICV, 1961-1965).^[18] Ryhmät pyrkivät toteuttamaan ideologisia näkemyksiään taiteen ja elämän yhdistämisestä sekä harjoittamaan yhteiskunnallista kritiikkiä.

Taide ja elämä yhdistyivät muun muassa yhteisöllisissä muralimaalausprojekteissa sekä taiteellisissa yhteistyöproesseissa käsitteiden kanssa.^[19] Esimerkiksi Cobra-ryhmä maalasi Bregnerödin tanskalaisen taideakatemian arkkitehtuurioskeleiden rakentaman Frederiksholmmyhntien-talon seinät. Nämä taiteilijakollektioiden, ystävien ja heidän lastensa yhteiset spontaanit maalausviikot juhlistivat ryhmän utooppisia näkemyksiä. Seinien maalaaminen tapahtui leikkiin ja luovuuteen omistautuneen sosialistisen utopian yhteiskunnan ideaalini mukaisesti.^[20] Jornin kirjoitukset esteetikasta ja poliittisesta päivittäisessä elämässä esiintyvistä voimasuhteista ilmensivät lisäksi edellisiä näkemyksiä. Taiteen yhteiskunnalliset tavoitteet havainnollistuvat esimerkiksi Cobran kirjallissa julkaisuissa, kuten *Helhesten*-lehdestä.

Jornin maalaustuotantoon vaikuttivat esimerkiksi V. Bjerke-Petersenin julkaisu *Symbols in Abstract Art* (1933) sekä psykoanalyttikko Sigurd Næsgaardin kirjoitukset ja tutkielmat abstraktin taiteen symboleista. Tekemiensä viivapiirustustekniikoiden perusteella Jom päätteli, että taiteessa esitetyt symbolit ovat aina tulkinnanvaraisia.^[21] Taidehistorioitsija Guy Atkins toteaa, että Jornin keksimä, Cobran ja situationistien jäsenten töitä yhdistävä katotermi "tanskalainen kokeellinen ryhmä" kuvaa myös Jornin omia kokeellisia projekteja. Niissä hän tutki maalaustensa tulemistä maalauskäsitteistä ainoastaan laadullisista kysymyksistä, etenkin psykologisista tai symbolisista ongelmista ja pohtii niitä. Jom oli erityisen kiinnostunut vuodenaikateemasta sekä elämänpöytäaiheesta: elämän toistuvien jakojen kuvauksesta pohjoismaisessa kansantaiteessa.^[22] Ajallisuus, julkisten kollektiivisten muistojen ilmaisen mahdollisuuden ja maalausten tuleminen prosessi on havaittavissa esimerkiksi Jornin uran yhdessä viimeisimmistä, useiden vuosien ajan työstyössä, maalauksessa *Stalingrad* (1972).



Stalingrad, stedet som ikke er eller modets gale latter (Stalingrad, Ei-kenenkään maa tai rohkeuden hullu nauru), Asger Jom, 1957–60, 1967, 1972, öljy kankaalle, 296 x 492 cm. Kuva: ©Donation Jom, Silkeborg. Värillinen kuva: <http://www.museumjom.dk/da/samlinger/om-asger-jom/vaerker-af-jom/vising-af-joms-vaerker/?AjdCmntId=19>. Donation Jom, Silkeborg.

Prosessimainen taidekäsitys sekä taiteen vuorovaikutuksellisuus ovat keskiössä Jomin taiteellisessa ja teoreettisessa elämäntyössä. Jomin tuotannossa korostuvat utooppisen yhteisön ajatus sekä Blochin dialektiseen materialismiin^[23] vertautuva näkemys utooppisesta luovasta prosessista. Tarkastelen seuraavaksi tarkemmin Blochin sekä Jomin utooppisen prosessin ja kulttuurikritiikin välistä yhteyttä.

Blochin mukaan toivon käsite on osa "maailman prosessia" (*Weltbewegungen*) ja joksikin tuleminen on ominaista ihmisen maailmassa olemiselle.^[24] Blochin *Das Prinzip Hoffnung* -teoksen aiheena ovat toiveet ja unelmat paremmasta elämästä.^[25] Ihmistä liikuttaa kysymys alkuperästä.^[26] Bloch pyrki todistamaan teoksessa kulttuurihistorian esimerkein, että unelmat ja päiväunet voisivat filosofisessa mielessä ohjata ihmisen elämää. Blochin mukaan päiväuniin, unelmiin ja toiveikkaaseen ajatteluun sisältyvän ennakoivan tietoisuuden tutkiminen auttaa ymmärtämään maailmassa "toistaiseksi toteutumattoman" (*Noch-Nicht-Gewordene*) kategorioita.^[27] Bloch tarkastelee kulttuurissa ilmeneviä sekä pieniä että suuria utooppisia unelmia länsimaisen filosofian perspektiivistä. Blochin utopian filosofian perusteena on toivon kaiteena oleva toistaiseksi toteutumaton kotimaa (*Heimat*). Ihminen tuntee siellä maailman kodikseen.^[28] Blochin mukaan dialektinen materialismi kontrolloi ihmisen toimintaa maailman prosessissa.^[29]

On huomioitava, että Blochin näkemys utopiasta kiertelee sosiologi Karl Mannheimin määrittämän mystismin teillä, esimerkiksi viittauksillaan messianismiin. Mannheimin mukaan mystismissä oletetaan olevan olemassa ikuisia totuuksia, joiden edessä historialliset ykstyiskohdat ovat irrelevantteja ajan ja tilan ulkopuolella. Mystismin näkemykset ovat "illusoria". Kun ymmärretään historian sisäinen merkitys, ymmärretään, että mikään vaihe historiassa ei ole pysyvä. Historian muuttuva luonne asettaa ratkaisemattoman ongelman.^[30]

Bloch toteaa todellisen avoimen maailman olevan marxilaista dialektista materialismia, jossa materia toteutuu konkreettisesti. Todellisuuden materiaallinen taso on järjen dialektiikka. Prosessimaisuus on aiemmin toteutumattoman elementin toteutumista ja sisältää menneisyyden, nykyhetken ja tulevaisuuden.^[31] Blochin mukaan toteutumisen pulmat koostuvat "absoluutin"^[32] (*das Absolute*) ja aineen eli "substanssin"^[33] (*die Substanzen*) perusolemuksista. Jatkuvassa prosessissa tapahtuva utopia on *primum, ultimum, novum* ja *verbum bonum* -kategorioiden kiertoa.^[34] Utooppisen toivon todellinen ulottuvuus paljastuu vasta kun huomataan tämä jatkuva tulemisen liike ja muutoksen tila.^[35] Blochin näkemyksessä todellisuuden ennakoiminen, kuvittelemisen ja ajattelemisen ovat osa utooppista toimintaa ohjaavaa toimomista.^[36] Kuten Ernst Bloch -tutkija Peter Thompson toteaa, Blochin teoreettisessa maailman analyysissä painottuu näkemys nietscheläisestä dionyysisestä radikaalista maailman muuttamisesta.^[37]

Liikkuvainen taiteen toteutumisen prosessi on keskeinen myös Jomin taiteellisessa ajattelussa. Jom väittää, että taide ei ole yksinomaan objekti, vaan se elää myös tekemis- ja katsomisprosessissa vuorovaikutuksessa materia kanssa. Jomin taidekäsitksen keskiössä on materia, josta taide tehdään, esimerkiksi maalijäljen muodot kankaalla tai keramiikan volyymit reliefeissä. Taide tilallistuu taideprosessissa materiaalina ja havainto materiaaleista käynnistää katsojassa taiteen prosessin.^[38] Jom väittää, että katsoja kokee taiteen erityisesti maaliaineen muodoissa ja väreissä.^[39] Taiteen katsomisen tapahtuma on se tila, jossa taide toteutuu. Teoksen tulkinnan tapahtuman voidaan siten katsoa havainnollistavan myös Blochin utooppista ennakkointia.

Jomin maalaustuotanto on tulkittavissa yhteisöllisenä, osittain utopiasosialistena mukaillevana toimintana, jossa näkyy Blochin ajattelun tavoin marxilaista "Heimatin" tavoittelu. Marxilaiselle Jomille oli tärkeää huomioida taiteen yhteiskunnallinen vastuu. Jomin näkemyksessä yhteisö vapautuu taiteen kautta. Jom ajatteli, että ihmiselle olennainen itsemiksi yhdistää taiteen ja sosiaalisen tason. Taide materiaaleineen ja prosesseineen kehittyi suhteessa elämään. Taiteen aistillisuus lisää itsetietoisuutta ja siten mahdollisuuksia osata osaa sosiaaliseen elämään.^[40] Esimerkiksi modernismin aikana kuolleiksi julistetut maalaustaite ja keramiikka tarjosivat Jomin mukaan mahdollisuuden hetkelliseen luovuuteen potentiaalisessa kumouksellisessa taiteen tilassa.

AINUTLAATUINEN LUOMINEN

Blochin kuvaama utooppinen ennakoiva prosessi on havaittavissa myös Jomin kulttuurikritiikissä. Jom esimerkiksi nivoo omaa nykyhetkään, päiväunelmiaan ja tulevaisuuden kuvitelmiään "valmiiseen" ja korkeana arvostettuun taiteeseen sen päälle maalaamalla. Bloch ja Jom kritisoivat aikakautensa edistysuskoa sekä kapitalismia. Tietävästi ei ole olemassa todisteita siitä, että Jom ja Bloch olisivat tunteneet toistensa tuotantoa. Jom tunsikin kuitenkin Frankfurtin koulukunnan kirjallisuuden, joten on mahdollista, että Jom oli myös lukenut Blochin kirjoituksia.^[41] Vaikka suora kontaktia ajattelijoiden välillä ei olisi ollutkaan, yhdistää heitä silti modernismin ajan marxilaisuus ja kulttuurin monialainen ymmärtäminen. Molemmat huomioivat uusmarxilaisten käsitteet dialektisesta materialismista ja kritiikin massamedian vaikutuksesta visuaaliseen ympäristöön. Bloch (1986) kirjoitti mainosten utooppisesta ulottuvuudesta. Jom puolestaan kritisi mainosten kulttuurista ylivaltaa esimerkiksi maalaamalla teoksia mainoskuvaston pinnalle. Hänen politiikkaa ja maalaustaiteita yhdistävä, ihmisen yhteisöllistä ilmaisu korostava maalaustuotantonsa oli taideoteoreettista. Jom vastusti aikansa, eli 1920-1950-lukujen, individualistisena pitämänsä modernin, etenkin korkean modernismin, makutuomarin asemaa sekä kapitalistista massatuotantoa.

1930-luvulta lähtien Jom kuvasi maalaussissaan modernin taiteen ja kitschin, kuten populaarin postikorttimaisuuden, välistä ristiriitaa. 1900-luvun massamedian esittämällä kiseisillä kuvilla oli samanlainen johtosama kuin akateemisella maalauskella modernismia edeltävässä taiteessa.^[42] Jomin tuotannossa populaarinen "matalan" ja porvarillisen "korkean" taiteen käsitteet sekoittuvat. Esimerkiksi 1960-luvun modifikaatiomaalauksissaan^[43] Jom kritisi aikakauden massatuotantoa jäljentämällä jo kiseiseksi tullutta teollisesti tuotettua akateemiamaalauksua^[44] ja abstraktissa maalaustaiteessa neroutena pidettyä signatuuriyyliä.^[45] Hän vastusti *informel*-taiteen^[46] mystistä, puhtaan abstraktia ylevyyttä, gestuuria ja signatuuriyyliä. Jomin tyyli muuttuikin läpi hänen uransa. Luomisen ainutlaatuinen toiminta oli tärkeämpää kuin uniikki taiteilijuus. Tosin Jominkin maalauksista löytyy tunnistettava signatuuriyyli.

Jom oli samoilla linjoilla Frankfurtin koulukunnan Theodor W. Adomon kanssa 1950-luvun massakulttuurin ja -median kritiikissään.^[47] Jom katsoi, että visuaaliset teknologiat vahvistavat keskityseirien ajan sokeaa massaefektiä. Ajattelijoiden yhdistää myös näkemys taiteesta kritiikin ilmaisuna, joka kehittyi monimutkaisessa dialektisessa suhteessa sosiaaliseen kontekstiin. Yhtymäkohta Adomon esteettiselle teorialle^[48] näkyy myös Jomin koko tuotannossaan korostamassa yksittäisessä käsittehdysä materiaalisessa eleessä (*gesture*) ja fyysisessä materiaalisuudessa.^[49] Jom jakaa Adomon kanssa näkemyksen siitä, että taideteoksilla on oma erikoisuutensa ja esteettisellä kokemuksella pelkistymättömyytensä.^[50] Jom väitti, että abstrakti maalaustaite koskettaa mielikuvitusta suuremmin kuin valokuvat. Muodot ja värit ovat katsojan voimakkaimmin vaikuttavia visuaalisia efektejä.

Jom on Adomoa idealisempi, koska hän huomioi subjektiivisen itseilmaisun merkityksen yhteiskuntakritiikissä sekä tunnistaa taiteen sosiaalisen vuorovaikutuksen mahdollisuuden. Hän katsoi taiteen merkityksen kehittyvän kokeellisesti, dialogissa sosiaalisten virtausten kanssa, ennemmin kuin Adomon määrittämässä taiteen autonomiassa. Jom osoitti tuotannossaan uusmarxilaista kiinnostusta taiteen yhteiskunnallista tehtävää kohtaan ja arvosti taiteen potentiaalia vallitsevan ideologian haastamisessa.

Jomin taidetta tutkivan position vuoksi maalauksiin muodostuu usein kriittinen vuoropuhelu kiseisen kuvaston ja Jomin oman taiteellisen tulkinnan välille. Jom katsoi "suuren taiteen" sisältävän sekä yleisiä "juhlistamista" että dynaamisesti jännittyntä kritiikkiä. Jomin taide asennoituu kumoamaan tavan, jolla taideinstituutit kontrolloivat henkilökohtaisia ilmaisuja makukriteerinsä perusteella.^[51]

Jom kritisoi taiteen institutionaalista arvottomista esimerkiksi 1960-luvun *Luxury Paintings* -sarjassaan, jossa hän tuotti kankaalle narun avulla toistuvaa maaliläikkäjätkä pastisina Jackson Pollockin 1940-1950-lukujen "korkeana" arvostetulle roiskemaali-signatuuriyyliille. Kurczynski tulkitsee Jomin maalauksellisen materialismin, parodian, metaforan ja pastisnin strategioiden kritisoivan 1950-luvun taiteessa kasvanutta "epäpoliittista transsendenssin retoriikkaa". Esimerkiksi ajatus Mark Rothkon maalausten abstraktiin kuvapintaan sisältyvästä transsendenssin eli aistikkokokemuksen tai jonkin rajan ylittävästä tasosta. Jom taasen näki maalauksen arkisena esineenä, joka herättää katsojan mielikuvituksen ja kriittisen reflektion aistillisen puhuttelun avulla. Keskeistä on teoksen vaikutus katsojaan, eikä taiteilijan rooli sisäisten tuntemusten ilmaisijana.^[52]

MODIFIKAATIOMAALAUKSEN MAISEMA

Vuodesta 1959 eteenpäin tekemissään kokeiluissa – modifikaatiomaalauksissa – Jom maalasi muun muassa kirpputoreilta löytämiensä vanhojen maalausten päälle, esimerkiksi mielikuvituksellisia olioita maisemiin. Maalaukset, joiden päälle Jom maalasi modifikaatioita, olivat muun muassa kirpputoreilta hankittuja ranskalaisia maaseutunäkymiä, brittiläisiä pittoreskeja ja impressionistisia maisemia.^[53] Taustalla oli kansainvälisten situationistien käytäntö, jossa muunnettiin ja lainattiin jo olemassa olevaa mediaa ”kriittisten tarkoitusten” (*détournement*) mukaisesti. Maalaukset olivat vastalause korkean modernismin, kuten abstraktin ekspressionismin valta-asemalle. Modifikaatiomaalauksissa näky situationistien tulkinta taidemaailman instituutioiden syvästä kytköksestä taloudelliseen ja poliittiseen valtaan.

Modifikaatiomaalaukset hylkäävät modernismin ajan väitteet esimerkiksi mainosteollisuuden sekä kansallisten taiteen instituutioiden riippumattomuudesta ja omalaatuisuudesta. Modifikaatiomaalaus kritisi massakulttuurin asemaa esittämällä sen vastakkain kuvakielen kanssa. Guy Debordin, kansainvälisten situationistien johtohahmon kanssa Jom maalasi teoksiaan esimerkiksi kitschmaisten lehtikuvitusten päälle. Hän hyödynsi kuvastoa luovana uudelleenjärjestelyn tilana ja toi esiin kypseiden kriittisiä mahdollisuuksia.^[54] Jom kuitenkin vastusti tätä situationistien tapaa korostaa ryhmän avantgardistisen edistyksellistä asemaa, jonka takia hän erosi ryhmästä vuonna 1961. Situationistit korvasivat taide-sanan esimerkiksi termillä ”spektaakkelin hävittämisen elementti”, ja katsoivat taiteen olevan instituutiensa kompuotoima.^[55]

Taidekriitikko ja taidehistorioitsija Ole Bak Jakobsen tunnistaa modifikaatiomaalauksissa banaalin tarpeen, joka on kuitenkin toteutettu vuoropuhelussa vanhojen maalausten kanssa. Modifikaatiomaalaukset ovat taideteoreettisia pohdintoja siitä, minkälainen on lattea, perinteinen, avantgardistinen tai vallankumouksellinen maalaus. Jakobsenin mukaan Jom käyttää toritaiteen kitschejä maalauksia ironisesti ja haastavasti. Kuten Jakobsen vihjaa, Jomin taideteoreettinen pohdinta ilmenee nimenomaan maalauksen tasolla.^[56] Troels Andersen osoittaa, että muistikirjassaan Jom kutsui modifikaatiomaalauksiaan kitschiksi.^[57] Jomin tuotannosta voi tulkita hänen ajattelleen, että pastoraaliset maisemamaalaukset idealisoivat ja esineellistävät todellisuutta. Jomin modifikaatiomaalaukset muuntavat ja ironisoivat pastoraalia osana maisemamaalauksen kypseistä kuvastoa.^[58] Maalauksissa huonompina pidetty toritaide yhdistyy korkeana taiteena arvostettuun abstraktin ekspressionismin tyyliin, kuten sen alalajiin tachismiin.^[59]

Andersen näkee Jomin maalausten yhtenä ominaispiirteinä väri-intensiteetin sekä paksun maalitekstuurin, joka oli Légeriltä opittu tapa hahmotella koko maalauksen idea suoraan kankaalle: maalauksen oli oltava selkeänä mielessä ennen kuin se toteutettiin kankaalle. Jomin modifikaatiomaalaus *Den foruroligende ælling* (Huolestuttava ankanpoikanen, 1959) sijoittuu Andersenin sanoin Jomin laadukkaimman tuotannon vaiheeseen.^[60] Se on myös esimerkki Jomin spontaanista luovuudesta ja tachismiin viittaavan siveltimenjäljen soveltamisesta toritaiteeseen.



Asger Jom 1959. Den foruroligende ælling (Huolestuttava ankanpoikanen). Öljy kankaalle. 53 x 64,5cm. Kuva: ©Donation Jom, Silkeborg. Donation Jom, Silkeborg.

Den foruroligende ælling -maalauksessa Jom tuo humoristisesti esteettiseen keskusteluun kitschin käsitteen osana maisemamaalauksia. Teoksessa toritaiteen naturalismina mukailevaan maisemaan – kenties tanskalaiseen maisema-aiheeseen, jollaisia Jom kotikylälläänkin maalasi naturalistisen maisemamaalauksen perinteessä – on lisätty hirviömäinen anka. Se viittaa Blochin utooppiseen satu-elementtiin, tanskalaisen kansallisrunoilija H.C. Andersenin satuun *Ruma ankanpoikanen*.^[61] Bloch katsoo satujen toiveiden täytymyksen olevan yksi utooppisen, toiveikkaan ajattelun muoto. Rumasta ankanpojasta kasvaa kaunis ja arvostettu joutsen. Saduissa vähäarvoisista tulee menestyksekkäitä yksilöitä. Tämä satujen tyypillinen narratiivinen asetelma sisältää Blochin mukaan parempaa elämää tavoittelevan utooppisen prosessin.

Jom muuntaa utooppista ajatusta ruman ankanpoijan kehityksestä tekemällä ankasta jättimäisen.^[62] Maalauksessa luonto on esitetty ylivoimaisena; katsoja jää rannalle massiivisen ankan vallatessa kuvan pinta-alan. Ankanpoikanen uhkaa toritaidetieteen maisemaa. Taistelun tila ja jännite ovat läsnä teoksessa, jossa esimerkiksi norjalaisen Edvard Munchin expressionismin tyypillinen demoninen yhdisty humoristiseen. Kurczynski tulkitsee, että kuvan muodostuu esteettisesti vastakkain asetettujen elementtien dialektinen vuoropuhelu, joka ilottelee epäyhtenäisen modernin kulttuurin kuvatulvan luovilla mahdollisuuksilla.^[63]

Anka ja maalaistalo ovat sommiteltuina maalauksessa dialektisesti vastakkain. Aikakauden realistisen ja abstraktin taiteen välinen kiista näkyy toteutuksessa: korkea taide kyseenalaistuu toritaiteen käsitteen kautta. Maalauksessa on käytetty pohjana massatuotettua maisemaa, jolle on tyypillistä akatemiamaalauksista mukaileva maalauksellisesti taidokas esittäminen, uskottava tila ja esteettinen kuva-aihe, joka viehättää kuvan urbaaneja kuluttajia eskapismillaan. Kaupallinen kuva toistaa kypsesti utooppista pastoraalia. Myyvän maalauksellisuuden Jom kuitenkin kumoaa huolettomien elein pensselöidyllä ankalla.

Kuvan pastoraali on lisäksi ironinen kommentti korkeassa arvossa pidetyn klassisen tai naturalistisen maisemamaalauksitaiteen perintöön. Teoksen maisemakuvan luonnollista maailmaa esineellistävää ominaisuutta nousee esiin: ankan taustamaisema ei enää olekaan maisemaobjekti vaan prosessissa muodostunut ajatus. Maiseman päälle maalatun vaistonomaisen siveltimenjäljen esiin tuoma maalin materiaalisuus lisää oman kerroksensa kuvan maisematilaan. Siveltimenjäljet laajentavat maisemakuvan topografiaa ja pitävät näkyvän jännittyneenä. Teoksessa Jom purkaa maisemamaalauksen perinteeseen liittyvää valmiin kuvan oletusta, kuten pittoreskia käsitteistä luonnon katsomisesta esineellistettyä kuvasommitelmana.

Huolestuttava ankanpoikanen -maalauksessa pittoreskin käsite on yksi keino, jolla Jom osallistuu keskusteluun hyvästä taiteesta. Käsitteellä Jom yhdistää teoksen utooppisen maisemamaalauksen traditioon. Pittoreski levittäytyi maalauksellisuuden huippuunsa Jomin kuvapainoilla, joihin väri on riemukkaasti applikoitu ja maalin on annettu muovata oma abstrakti maisemansa.

TAITEEN UTOPIAN MAISEMAMETAFORA

Blochin esteettinen kauniin pintakeskeisen illuusion vastustaminen on luettavissa Jomin tavoitteessa luoda ”rumaa” ja spontaanista maalaustaidetta, joka on utooppisen tulemisen prosessissa. Kitschin käsitteen kautta Jom esittää modifikaatiomaalauksissaan Blochin taidehistoriassa tunnistamia utooppisia topoksia, kuten Arkadian laakson vehreänä, idyllisenä pastoraalina sekä myyttisenä topoksena. Bloch tulkitsee maisemamaalauksen kauneuden ja ylevän yhtenä utopian muotona: ”[-] wishful landscape of beauty, of sublimity [-]”.^[64]

Blochin tulkinnassa utooppinen taide yhdistyy usein pittoreskin tai ylevän maisemametaforaan. Molemmissa maisematyypeissä katsojalle avautuu usein horisontaalinen etäisyys. Horisontin etäisyyden luoma tilan tuntu ja sen sisältämä mahdollisuuden metafora toistuvat Blochin maisemallisessa ajattelussa. Blochin utopian ajatuksen arkkityypiseen maisemallisuuteen ja metaforisiin maisemaelementteihin lukeutuvat muun muassa horisonttiviiva, korkealta avautuva laaja maisemanäkymä, vuorten mieltä kohottava vertikaalinen utooppisuus, Arkadian laakso, pastoraali, etäinen mantere sekä gotiikan käsite elämänpuusta ja Kristuksesta, jota esimerkiksi kuusi tai Strasbourgin, Kölnin ja Regensburgin arkkitehtuuri symboloivat.^[65] Nämä Blochin luokittelemat maisemalliset elementit ovat tunnistettavia länsimaisen utooppisena katsottavan maisemamaalauksen historiasta, esimerkiksi ranskalaisen ja englantilaisen maalaustaitteen ylevistä tai pittoreskeista näkymistä sekä Arkadian ja idyllin topoksista.

Maisemalliset elementit ovat osa Blochin utooppisen toivon argumentaatiota. Bloch esimerkiksi käyttää termiä ”horisontti” metaforisesti esteettisissä arvioissaan:

Kaikella todellisella on horisonttinsa, ja juuri siksi että se on elämää, prosessia, se voi olla objektiivisen fantasian korrelaatti. Se voi olla sisäinen, ikään kuin kohtisuoraan itseyden pimeydestä kohoava horisontti tai ulkoinen, maailman valossa laajalle levinnyt horisontti. Molemmat horisontit ovat perimmältään saman utopian täyttämiä, niin muodin ultimimissa identiteettiä.^[66]

Blochin metafora horisontista soveltuu Jomin taiteen utooppisuuden tulkintaan. Blochin näkemyksen ”reaalinen”, ”lavea”, ”ulkoinen” ja kuvitteellinen ”sisäinen” käsittyvät Jomin tavassa aloittaa maalaus sisäisenä vapaana luovana kuvitteluna. Kuvitelmat laajentuvat materiaalin laveaan perspektiiviin maalauksen tulkinnassa katsojan aistihavainnon kautta. Jomin kuvitteellisen todellisuuden utopia kohtaa sosiaalisen todellisuuden maalauksen avulla, kun katsojat pääsevät osaksi maalauksen tuottamaa maisemallista utooppista tilaa sekä siihen sisältyvää kaiseeseen maisemakuvaan kohdistuvaa kulttuurikritiikkiä (esim. teoksessa Huolestuttava ankanpoikanen).

TAIDE, ILLUUSIO, TODELLISUUS

”Taiteellinen ilmentymä näkyvänä esi-ilmentymänä”-kirjoituksessa Bloch esittää esteettisiä näkemyksiään.^[67] Tekstissä ”fantasia”, ”kauneus”, ”totuudellisuus” ja ”täydellisyys” ovat toistuvia käsitteitä.^[68] Teksti välittää Blochin aikakauden modemin ja postmodemin jännitettä sekä Blochin utopia-ajattelun esteetiikkaa. Siinä Bloch määrittää ns. esi-ilmentymän taiteen esteettisenä havainnekuvana ja katsojassa heräävänä ymmäryksenä ihmisen kokemusmaailman mahdollisuuksista. Esi-ilmentymä on elämänmakuinen esteettisesti aistittava vaikutelma tai realistinen kuva, jonka jokainen katsoja saa tulkita oman kokemushorisonttinsa pohjalta, mutta jota saattaa olla vaikea sanallistaa.^[69] Blochin koukeroisessa estetiikassa taide voi täydellistää todellisuutta. Taide on illuusiota todellisempaa.^[70]

Blochian utopian filosofiaan sisältyy olennaisesti taiteen tason utopia. Kuten filosofi Gianni Vattimo toteaa, Bloch käsitti 1900-luvun alun avantgardetaiteen utooppisena *Geist der Utopia* (1918, 1923) -teoksessaan.^[71] Blochin ajattelussa taiteen fragmentaarisuus on yksi esteettinen, ”suurelle taiteelle” kuuluva utooppinen piire.^[72] Blochin voi nähdä viittaavan tässä avantgardetaiteeseen.

Taiteen utooppisuus määrittyy Blochin ajattelussa sekä avantgardistisena että konservatiivisena. Bloch analysoi esimerkiksi modernia taidetta avantgardistisesti taideteoksen muodon ja kauneuden rikkonaisuutena. Hän kuitenkin korostaa läsnäoloa ja hiottua muotoa utooppisen taiteen analyyseissään. Taiteelle ominainen täydellistämisen tapahtuu ajatusasolla ja ilmaisee kauniina koettua muotoa esimerkiksi konservatiivisesti ylevissä ja piittoreskeissa maisemanäkymissä. Kun ”kass[nen]” taide purjehtii ”olemassa olevan rannikoilla”, on realistinen taide avointa eikä ”sioteltua”.^[73]

Tulkitsen Blochin oletavan, että erityisyys mahdollistaa maailman ja sen utooppisen kuvauksen saavuttamisen realistisena taiteena. Esimerkiksi teoksen aihe rajataan havaittavaan todellisuuteen perustuvan yksityiskohtien avulla. Tällaisena voi käsittää Huolestuttava ankanpoikanen -maalauksen taustan maalaistalon veden äärellä, joka rajaa näkymän yleisesti tunnettuun pastoraalin utooppiseen topokseen. Bloch toteaa: ”Tätä täydellistymistä taide etsii vain yksittäisistä ja konkreettisista havainnoistaan samoin kuin se etsii totaalisuutta vain tarkoin havainnoidusta erityisyydestä.” Näkemys herättää kysymyksen siitä mikä on taideteoksessa erityistä? Liittääkö Bloch erityisyyden juuri kaiseisiin maisemametaforiin, kuten vinosti lakeavan valon muodost maisemassa tai dramaattinen auringonlaskun värjäämätäiväs?

Blochian näkemys realistisesta taideteoksesta asettuu vastakkain formalistisen taiteen kaavamaisen todellisuuden kanssa. Realistinen hyvä taide huomioi maailman keskeneräisyyden ja materiaalin jatkuvan liikkeen. Taideteos ei tuolloin esitä eristettyä kokonaisuutta vaan prosessin liittyvän, vielä tendenssimäisen ja piilevän asian kokonaisuuden. Taide saa vaikutteita materiaalista, havainnosta, elämästä ja sen prosesseista, joissa häilyy se ”todellinen”, johon on sisällyttävä ”todellista mahdollisuutta”. Taide ei esitä vaan tulkitsen maailmaa, jonka tulevaisuus on ”laveana avautuvaa”. Tuolloin mahdollisuudet tulevat osaksi avointa dialektista asennetta kohti maailmaa.^[74]

Todellisuus sisältää mahdollisuuksia, kun tulevaisuus eli ”horisontti” otetaan huomioon. Bloch pitää naturalisteja ja empiristejä kuolleina, koska heiltä puuttuu ”horisontti”. Havaittavan maailman lukuisat todellisuudet saavat taideteoksensa oman todellisuutensa.^[75] Taiteen totuuden voisi ymmärtää taideteoksissa juuri näiden useiden todellisuuksien, kuten maailmankuvien ja ideologioiden, välillä käytävänä vuoropuheluna ja vastakkainasetteluna.

Kauneuden ja yleveyden tehokeinoja käyttävän massamedian leviämisen aikakaudella Blochin näkemys taiteen täydellistämisestä ja realismista^[76] on osuva Jomin teosten funktion kuvaamiseen. Jom pyrki kumoamaan maalauksillaan vallitsevia esteettisiä käsityksiä taiteesta ja laajentaa modernismin ajan taiteen totuuden käsitystä. Jom on kitsch-kuvien ja viehättävän todellisuuden illuusiomaisia esittämisistä kohtaan kriittinen. Hän tavoittelee materiaalisien aistimusten todellisuutta, joka on ilmaisultaan suora. Huolestuttava ankanpoikanen -maalauksessa pastoraalin todellisuus on kyseenalaistettu sen päälle maalatulla maalarin kokemuksellisella maalimateriaalin todellisuudella.

EKSPRESSIONISTINEN MATERIAALIN ILMAISU

Frankfurtin koulukunnan esteettisiä väittäjiä käsittelevän teoksen toimittajat Rodney Livingstone, Pery Anderson ja Francis Mulhern kuvaavat vuosina 1906-1920 toiminutta ekspresionistista liikeettä saksalaisen taiteen modernismin historiassa merkittäväksi. He katsovat, että Bloch puolusti ekspresionismin taiteellista arvoa keskeisissä teoksissaan.^[77] Bloch väittää, että omassa uusklassismissaan ekspresionistien työt koostuivat dialektisesti ”arkaaisista kuvista” ja ”vallankumouksellisista fantasiaista”.^[78]

Ekspresionistien tavoin Jom oli kiinnostunut muinaisuudesta, kuten primitiiviseksi käsitetyistä taiteista. Jom kuitenkin kumosi primitiiviselle aikakaudelle asetettua negatiivista asemaa, esimerkiksi tutkimalla pohjoismaista muinaista kansantaidetta. Kiinnostus primitiivisyyteen näky muun muassa raakana eläin- ja ihmishahmojen veistona muovilla akryylimaalilla kankaalle.

Jomin johtama Helhesten-ryhmä katsoi, että kuvataiteen ekspresionismi käy dialogia materiaalin, mielikuvituksen, yhteiskunnallisen kontekstin ja sosiaalisesti muodostuneiden merkitysten kanssa. Jom näki taide-esineen julkisena työnä, joka ei enää muodostu taiteilijan sisäisestä kokemuksesta, vaan se on asemaltaan ensisijaisesti katsojan projisoinnin tila. Taideteos on tuolloin esteettisesti monitulkintainen taso, jolla on dialektinen todellisuutta rakentava tehtävä.

Helhestenin maalausten tarkoitus oli tuottaa katsojalle oikeita fyysisiä aistimuksia, jotka perustuivat maalauksen materiaalisuuden todellisuuteen. Maalaus oli materiaalisuutta enemmän kuin ekspresionistien autenttista sisäistä ilmaisuja psyykkisenä realismina.^[79] Kurczynski lainaa Helhestenin Légerin uuden realismin käsitteeseen pohjaavaa manifestia, jossa taiteilijat toteavat: ”[-] Our art is a new realism based not on an ideal structure as in Renaissance painting, but on materials' natural possibilities of elaboration, and on free human development.”^[80] Légerille väri oli kaikista todellisista todellisuuden kuvaaja.

Myyttiin osallistuminen maisemassa

Ekspresionistisen taiteen tavoin Bloch hyödynsi Saksan kansallissosialistien uusklassistisen kuvakielen kritiikkiä töissään. Näin teki myös Jom: kansallissosialistien mukaisesti Helhesten-ryhmän taiteilijat perustivat näkemyksiään pohjoismaiseen myyttiin.^[81] Tosin Helhesten-ryhmä käytti näitä samoja pohjoismaisten myyttien symboleita vastaiskuna kansallissosialisteille.^[82]

Helhesten-ryhmä katsoi natsismin olevan voimakkaasti kiinnostunut myytistä, koska kansallissosialistien poliittika dramatisoi irrationaalisia, tunteellisia siteitä ja perustui 1800-luvun saksalaiseen, rodullistettuun identiteettiin.^[83] Helhesten-ryhmä käsitti abstraktin ja mielikuvituksen pohjaavan myytinluomisen luovan työn perustana. Tavoitteena oli vapautua esittävän taiteen asettamista rajoituksista, varsinkin niistä, jotka ovat yhteyksissä kansallissosialistien propagandaan.

Myyttisten kuvien kautta Helhestenin taiteilijat katsoivat voivansa ymmärtää subjektivistista mielikuvitusta sosiaalisen identiteetin perustana ja kriittisenä näkökulmana päivittäiseen todellisuuteen. He väittivät, että myytit kehittivät luonnollisesti päivittäisestä elämästä, sillä luovuus on myytinluomista eikä uskomista myyttiin. Helhestenin linjasta Jom toteaa: ”For me all art is an infinite multitude of mythic creations, and [-] I oppose free creativity to a return to the belief in a single imposed myth, or system of myths.”^[84] Myyttejä luodaan ja kehitetään siten Blochin ajattelun omaisesti utooppisessa prosessissa. Jomin maalausten myyttinen sisältö, joka esiintyy usein kuvitteellisen maiseman muodossa, symboloi taiteilijan ja teoksen välistä avointa dialogia.

Jomin taiteellisessa tuotannossa on havaittavissa kansantaitteen myyttinen taso taiteellisesti kuviteltuna ja kollektiivisena utooppisena *Heimatina*. Blochin mukaan myyttiset kertomukset antavat utopialle muodon. Esimerkiksi kirjallisuudessa juonen kaaren ”lumo” muuntelee tosiasioita myytin avulla kuten Danten *Paratiisissa* ja Goethen *Faustin* lopussa.^[85] Jom tutki skandinaavista taidetta yhtenä populaarin luovuuden ilmentymistä.^[86] Hän toi kansan mytologioiden kuvastoa omiin maalauksiinsa, jotka välittävät esimerkiksi skandinaavisten kuva-aiheiden ihmisyyttä ja esteetiikkaa. Jom keskittyi mytologioiden sijasta – ”sisäisestä horisontistaan” ponnistaen – mielikuvitukselliseen uusien myyttien luomiseen.

Jom katsoi myytin luomisen olevan mielikuvituksen ymmärtämisen kautta tapahtuvaa aktiivista yhteiskunnallista osallistumista.^[87] Jom vaikutti tanskalaisen filosofi N.F.S. Grundtvigin (1783-1872) näkemyksestä, jonka mukaan jokainen sukupolvi muuttaa myyttisiä kertomuksia ja niiden kulttuurista sisältöä kertomalla niitä uudelleen omalla aikakaudellaan.

Peikko ja linnut -teoksen (1944) kaltaisten *Opus 2* (1952) ja *Opus 7* (1953) maalausten ”kosminen maisema”, osoittaa Jomin kiinnostusta myytin tekemiseen prosessina, jossa luodaan ”[-] uusia olentoja, ikonografioita, ja myyttisiä symboleita vastustamalla yliveritaisia narratiiveja.” Esimerkiksi Kurczynski mainitsee *Opus 2* maalauksen oranssin, groteskin olion, joka on osa kosmista maisemaa.^[88] Esittämiensä myyttisten hahmojen avulla Jom rakentaa maalauksiinsa utooppisen topoksen, jossa myyttiset hahmot asettuvat fantasiamaailmassaan metaforiksi elämismaailmasta.^[89]

Jomin johtaman Helhesten-kollektiivin maisemat poikkeavat ihmisparjouden täyttämällä sosiaalisen elämän kuvauksillaan ekspresionistien eristyksen näkymistä.^[90] Helhestenin töiden mielikuvituksellinen maisemallisuus eroittaa ne myös surrealistien hahmokekseistä teoksista. Helhestenin maalauksissa esiintyvä mielikuvituksellinen identiteetti pyrki tarjoamaan katsojille symbolisen mahdollisuuden oman identiteettinsä määrittelemiseen. Esitetty identiteetti ei pohjautu johonkin määrättyyn kulttuuriin assosioituviin myytteihin. Helhesten-ryhmän tuotannon keskiössä oli psykologisen kehityksen ja tiedostamattoman retoriikan sijasta sosiaalisen maailman kokeminen.

Jomin ilmaisu on verrattavissa myös Blochin utooppiseksi määrittämään päiväunelmaan ja luovaan prosessiin.^[91] Blochin (1959) näkemyksessä päiväunelmia symboloivat aamunkoitto, uuden odotus ja pyrkiminen sitä kohden. Myyttien luominen on usein nostalgisen menneeseen viittaamisen lisäksi tulevaisuuteen kohdistuvaa utooppista kuvittelua. Blochin ajattelussa korostuu *Noch-Nicht* (ei-vielä) –käsite, jossa tiedostamaton tuodaan tiedostetuksi.^[92] Jom on myös todennut avoimuuden uutta kohtaan olevan keskeistä taiteessaan: uusi ja tuntematon

ovat kaiken esteettisen toiminnan alussa. Jomin spontaaneja luovuuden purkauksia sisältävän maalaamisen prosessin voi nähdä uuden odotuksena ja todellisuutta rakentavana. Lisäksi maisemallinen tila saa Jomin maalauksessaan utooppisen topoksen funktion. Jomin maalausten väritilojen hahmoineen voi nähdä osoittavan Blochin utooppista maisemametaforaa, esimerkiksi sisäisenä horisonttina pastoraalissa.

Bloch osoitti kansansatujen ja populaarikulttuurin sisältämiä utooppisia funktioita, Jom taas käytti ilmaisuineen populaarin taiteen lajeja, kuten runoutta, musiikkia ja kuvataidetta sekä tutkimusta kansantaiteesta sekä visuaalisista kieseistä. Jom todensi Blochin tavoin populaarin ja kansantaiteen sekä kitschin ilmaisullisia ja utooppisia mahdollisuuksia. Hän puolusti erityisesti yhteisöllisyyttä sekä populaarin ja kansantaiteen ihmisläheisyyttä. *Guldhorn og lykkehjul* -kirjassaan (1948) Jom toteaa, että kansan- ja populaarin taiteen myyttinen kuvasto sisältää kaikille yhteisiä symboleja, jotka jatkavat menneisyydestä osaksi nykyajan kulttuuria. Yhteiset symbolit liittyvät esimerkiksi vuodenaikojen vaihteluun. Tässä Jomin ja Helhestenin näkemyksessä symbolit ovat ensisijaisesti sosiaalisia.^[93] Esimerkiksi Helhesten-ryhmän taiteilijoiden joulukuussa 1944 maalaamissa Hjortøgaden lastentarhan omentaalissa seinämaalauksissa kuva-aiheina olivat pohjoismaista kansansaduista ja historiallisesta kuvastosta tutut elementit, kuten kuusipuut ja hirvet. Kuva-aiheiden spontaanin kuvauksen oli tarkoitus kannustaa lasten luovuutta ja toimia rationalismin kritiikkinä.^[94]

ORNAMENTTIKKA – YHTENÄISTÄMINEN

Frankfurtin koulukunnan tavoin Jom ja Bloch olivat kiinnostuneita ornamenttikasta.^[95] Vattimo ja myös Bloch tunnustavat ornamenttiikan yhtenä kitschin ja avantgarde-taiteen saumakohdista, mikä myös on osa utooppisena tulkittua taidetta. Vattimon mukaan ornamenttiikka on tosin jo siirtymä heterotopiaan eli modernismin yksittäisen totuuden ja estetiikan utopian hajoamista todellisuuden moniin maailmoihin, modernin yhteiskunnan tuottamiin hetkittäisiin toisuuden tiloihin.^[96] Sodanjälkeinen periodi ilmensi Vattimon sanoin tätä tilannetta taiteessa ennen kaikkea marxilaisuutena, mutta myös porvarillisena *design*-ideologiana.^[97] Vattimo yhdistää situationistien – joihin Jom myös lukeutua – taiteen 1960-luvun utopian käsitteeseen, vuoden 1968 poliittiseen liikehdintään ja tavoitteeseen pelastaa olemassaolon esteettisyys.^[98] Myös situationistit olivat Frankfurtin koulukunnan tavoin kynäisiä ivatessaan massakulttuuria ja Bloch puolestaan kriittinen rationalismia kohtaan.

Jomin toimittaman *Cobra*-lehden julkaisuissa manifestoidaan materiaalsen puolesta, vastustetaan dialektisen materialismin tavoin maalaustaiteen abstraktia metafysiikkaa sekä osoitetaan kiinnostusta marxilaisuutta ja materialismia kohtaan. Cobran tavoitteena olivat esineiden luomisen sijasta esteettinen kokemus ja kokeellinen toiminta.^[99] Jom väitti myös massiivisen *Magi og skønne kunster* (Taika ja kuvataide, 1971) -opuksen "Apollo vai Dionysos" -artikkelissaan, että vallitsevan luokan kauneuskäsityksiin on vastattava dialektisesti synteesillä, joka "ottaa huomioon irrationaalisen ja spontaanin ilmaisen ja integroi ornamentin arkkitehtuuriin muotoon."^[100]

Jom taisteli maalaussissaan formalismin rationalistista kaavamaisuutta vastaan ja viittasi työssä jäljellä usein ornamenttiikkaan esimerkiksi Bregnerødin arkkitehtuuriopiskelijoiden rakentaman Fredriksholmhytten-talon seinien koristelussa Cobra-ryhmän kanssa.^[101] Fredriksholmhytten seinämaalauksissa ilmenee situationistien taiteen tavoin Vattimon määrittämä heterotooppinen "kaikille avoin" mutta vain hetkellinen kokemus yhteisöstä. Yhteisöllisen toteutustapansa myötä maalaus heijastelee sekä situationistien vallankumouksellista utopiaa että modernistien *design*-utopian esteettistä kokemusta.^[102] Bregnerødin seinämaalauksissa Jom hyödynsi arabeskimaisia viivaa, jonka katsoi edustavan puhtia, välittömyyttä ja sopusuhtaisuutta. Arabeskin kautta Jom yhdisti pohjoismaisen kansantaiteen sekä viikinkiajan muotoiluun – ja osoitti niiden aikaisempia yhteyksiä – islamilaiseen taiteeseen. Seinämaalauksissaan Jom pyrki liittämään organisen muodon laajemmin osaksi arkkitehtuuria, ottaen vaikutteita muun muassa Jugend-tyylistä. Jom käsitte arabeskin hyvin laaja-alaisesti ja yhdisti sen dynaamiseen ornamenttien liikkeeseen, joka näkyy hänen maalaustensa kaarevassa viivassa.^[103]

Jomin Århusin seinämaalauksessa näkyvä idea mielikuvituksellisesta Bauhausista oli puolestaan "[...] fuusio Cobran materialismia ja mielikuvituksen ensisijaisuutta". Työllään Jom viittasi materialisti tieteenfilosofi Gaston Bachelardin käsitteeseen "materiaalinen mielikuvitus". Kurczynskin sanoin edellinen tarkoittaa "taiteellisten muotojen luomista mielikuvituksen provosoimiseksi". Jomin hieman vulgaari maalauskieli on vastine funktionalistisen designin avoimuuden ja eleganssin käsitteille.^[104] Jom esimerkiksi vastusti suunnittelija Max Billin toisen maailmansodan jälkeistä design-kulttuuria.^[105] Hän katsoi, että funktionalismin ja modernin utopian virhe oli sen käyttäytyminen omaksua vapaasti luovan taiteen idea osaksi yhtenäistämisen ideologiaa ja teknologiaa.^[106]



Asger Jorn 1944 Trolde og fuglene (Peikko ja linnut), öljy Insulite-levylle, 122 x 260cm. ©Donation Jom, Silkeborg.

Jomin uran varhaisempi teos *Trolde og fuglene* (Peikko ja linnut, 1944) kuvaa maisemallista näkymää, jossa linnut muodostavat toistuvan ornamentin. Teos kuuluu Jomin *Helhesten*-ryhmän aikaiseen tuotantoon, jolle oli tyypillistä mielikuvituksellisen maiseman kuvaaminen. Tämä konkretisoituu myös *Røde syner* (Punaisia näkyjä, 1944) maalauksessa.^[107] Peikko ja linnut -teos todistaa Jomin kiinnostuksesta pohjoismaiseen mytologiaan. Jom katsoi kansantaiteen laitteiden muotojen sekä välittömyyden ilmaisevan luonnollista sopusointuisuutta ja dynaamista liikettä. Jomin maalauksissa kuvatus luontotilan voi nähdä Blochin utopian prosessin kuvallisena vastineena, joka muodostaa utooppisen maiseman vastauksena modernismin rationaalisuudelle. Maalauksessa on läsnä irrationaalisen ja rationaalisen ilmaisen dialogi, joka piirtyy esiin esimerkiksi myyttien luomisprosessina.

Peikko ja linnut -teoksessa näkyvät Cobran jäsenen maalarin Ejler Billen sommittelutavat sekä Jomin aikaisemmat psykoanalyttiset kokeilut, esimerkiksi tanskalaisen psykoanalytikon Sigurd Næsgaardin teoria. Jom oli kiinnostunut siitä, kuinka kuva muodostuu automaattipiirustuksessa ja miten jokainen katsoja tekee omanlaisensa tulkinnan abstrakteista viivoista. Kuvalla ei ole siten yhtä merkitystä. Lisäksi maalaus jatkaa Jomin vuonna 1944 työstämää *Didaska*-sarjan sommitteluperiaatteita. Pelkistetyt kasvat, kädet ja linnun päät nousevat esiin riemunkirjavasta lyidisestä ornamenttimaalauksesta, jota hallitsevat teräväkulmaiset muodot, vihreän, orkan ja punaisen sävyt. Kirkkaan vihreät väripinnat ehdottavat idyllistä maisemaa. Ornamenttimainen muoto johdattaa katsetta ympäri maalauksia, luoden illuusiota jatkuvuudesta toistuvan lintumotiivin kautta. Teokseen käteytyvät silmät, muun muassa vasemman alulman mäkimmäisessä kaarevassa muodossa, viittaavat sekä katsomiseen että dialogiin ihmisen ja luonnon suhteesta. Myyttiset peikko-oliot pohjoismaisessa folkloressa, esimerkiksi H.C. Andersenin saduissa, heijastavat usein tätä dialogia.

Myyttisten olioiden sulautuminen osaksi maalausten maisemaa on Jomin tuotannossa toistuva ilmiö. Esimerkiksi *Titania II* (1940-1941) maalauksen kuvatila on siinä esiintyvien hahmojen ja viitteellisen maiseman fuusio. Kuvattu tila tai oliot eivät ole tunnistettavia.^[108] Festivaali-kohtausta esittävä *Titania II*-maalauksella ehdottaa William Shakespearen *Kesäyön unelma* -näytöksen fantastisten olioiden metsä tai Jomin suosiman ruotsalaisen symbolistirunoilijan Gustav Frödringin (1860-1911) teoksen "*Titania*" arkadiamaisia öisiä metsiä ja niittyjä.^[109] Katson, että Jomin maalausten maisemiin sulautuvat oliot osoittavat Jomin ajattelussa korostuvaa määrittämää maalauksesta spontaanin vapauden ilmaisuna.^[110] Kuten Peikko ja linnut -teos heterotooppisena ornamenttina.

Monenkirjvat maisemametaforat

Olen pyrkinyt artikkelissani todentamaan, että Asger Jomin taiteellinen ajattelu on paitsi ajallisesti paralleelista, myös tavoitteiltaan hyvinkin paljon synkroniassa Blochin utooppista prosessia koskevien käsitusten kanssa. Jomin ajatteluun sisältyvä vastakkainasettelu "vapaa ilmaisuus" ja taiteen hallitsevien ideologioiden välillä sisältää Blochin maailmaa taiteen muodossa muokkaavan utooppisen dialektisen prosessin. Jom ja Bloch asettavat osaksi utopia-käsitystään materiaalsen ja sosiaalisen tason vuoropuhelun ammentaan yhteisestä marxilaisesta maailmankatsomuksesta. Molemmat ajattelijat katsovat utooppisuuden olevan prosessi maista ja osallistuvaa toimintaa yhteiskunnassa. He edistivät yksilön asemaa yhteiskunnassa. Tietoisina utopian toteutumisen mahdollisuudesta he korostivat luovan potentiaalisen tason utooppista oluttuvuutta esimerkiksi unelmassa ja taiteen tekemisessä sekä estetiikassa. Taide tarvitsee unelmia toimiakseen.

Olen yrittänyt lisäksi avata lukijalle muutamia Blochin maisemametaforia näkökulmana maalaustaiteen maisemakuvauksen utooppisuuteen. Blochin ajattelun soveltaminen maalaustaiteellisten utopioiden tulkintaan tuo maisemamaalauksen utooppisuudesta esiin tunnistettavien kuvatyypin jatkumon. Jomin maisemissa toistuvat jo antiikin aikana esiintyneet utooppiset pastoraalin sekä Arkadian kuvatyypit ja topokset. Jomin tuotannossa esimerkiksi pastoraalin utooppinen maisemametafora on ymmärrettävissä kulttuurikritiikkinä. Maalauksissa esiintyy utooppisia fragmentteja havaituista todellisuuksista ja ne kommentoivat utooppisten maisemakuvatyypin, kuten pastoraalin ja Arkadian, historiallista jatkumoa.

Myös Blochin taiteen realismisuuden määritelmä osoittautui tutkimuksessa soveltuvan hyvin Jomin kuvallisen ilmaisen ja maalausten selvittämisen jäljen realismin tulkintaan. Blochin arvostama keskenäisyyden todellisuus on läsnä Jomin maalauksissa; ne eivät ole siloteltuja, kauniita eivätkä pittoreskejä. Maalausten rosoisuus hahmotuu Blochin realismisena utooppisuutena. Jomin taide on dialektinen vastaus aikansa sosiaaliselle kontekstille, erityisesti marxilaisvaikutteisen avantgarde-liikehdinnän utopioille ja massakulttuurille. Modernismia ja akatemiamaalauksia vastaavan mediakuvaston täydellisyydenhakuisuutta vastustaessaan Jom haki maalaamisprosessissa tapahtuvaa liikkeen ja materiaalin todellisuutta.

Tutkimukseni perusteella olen Geogheganin^[111] kanssa samaa mieltä siitä, että Blochin utopian filosofiaan sisältyvät moniulotteiset filosofiset käsitteet ja metaforat ovat vaikeaselkoisia. Blochin maisemametaforien tutkimus vaatii pitkäjänteistä ja mittavaa Blochin kirjoitusten lähilukua, jotta metaforien täsmällinen merkitys avautuisi. Yleisluontoinen tutkimukseni on

kuitenkin vahvistanut oletukseni siitä, että Blochin utopian filosofiaa voidaan lukea maisemallisena. Hänen ajatteluunsa sisältyvät metaforat kytkettyvät utooppisen maisemataiteen esittämiin topoksiin ja kuvatyyppeihin, kuten Arkadia, pittoreski ja pastoraali.

Kuten olen artikkelissa verifoinut, Jomin tuotanto pohtii taidefilosofisesti utooppisten maisematoposten merkityksiä modernismin ajalla. Maalausten myyttiset maisemat huomioivat Blochin tavoin utooppisten maisemakuvatyypin vaellushistorian ja kyseenalaistavat myyttien esittämisen avulla aikakautensa yhteiskunnallisen kontekstin.

Haluan vielä lopuksi kiittää *Ennen ja Nyt* -lehden toimittajia mahdollisuudesta kirjoittaa lehden Utopia-teemanumeroon sekä vertaisarvioijia käsikirjoituksen huolellisesta ja rakentavasta kommentoinnista, jonka ansiosta artikkelin julkaiseminen on ollut mahdollista. Kiitän myös kaikkia Turun yliopiston Yleisen historian oppiaineen Utopiat, aatteet ja tulevaisuus-ryhmän jäseniä inspiroivista keskusteluista. Suuri kiitos TOP-säätiölle, Turun Yliopistosäätiölle, Oskar Öflunds Stiftelselle sekä Koneen Säätiölle väitöskirjatutkimuksen rahoituksesta, joka on tukenut tämän tekstin työstämistä.

Kirjoittaja on filosofian maisteri, joka valmistee Turun yliopiston taidehistorian oppiaineessa väitöskirjaa utooppisesta maisemamaalauksesta pohjoismaisessa 2000-luvun taiteessa.

Lähteet ja kirjallisuus

Alkuperäisaineisto

Alison, Jane & Brown, Carol (eds.). *Border Crossings, Fourteen Scandinavian artists*. Barbican Art Gallery, London 1992.

Andersen, Troels. Asger Jom. The Formative Years. Teoksessa The Solomon Guggenheim Foundation (ed.) *Asger Jom*. Pemild & Rosengreen, Copenhagen 1982.

Andersen, Troels. *Asger Jom. En biografi. Årene 1914-53*. Valby, Borgen 1994.

Andersen, Troels. *Asger Jom*. Peter Shield (trans.) Silkeborg Kunstmuseum, Silkeborg 1985, 25-31. [<http://www.museumjom.dk>] Haettu 11.4.2017.

Atkins, Guy. *Jom in Scandinavia 1930-1953*. Percy Lund, Humphries & Co., London 1968.

Atkins, Guy & Schmidt, Erik. *Bibliografi over Asger Joms skrifter til 1963*. Pemild & Rosengreen, København 1964.

Aubert, Nathalie. 'Cobra after Cobra' and the Alba Congress. From Revolutionary Avantgarde to Situationist Experiment. *Third Text* 20:2 (2006), 259-267.

Bjerkhof, Sven et al. *Asger Jom. Restless Rebel*. Statens Museum for Kunst, København 2014.

Bloch, Ernst & von Gekle, Hanna. Ennakoitu todellisuus – mitä on utooppinen ajattelu ja mitä se saa aikaan. Teoksessa Keijo Rahkonen & Esa Sironen (toim. & suom.) *Ernst Bloch. Utopia, Luonto, Uskonto. Johdatusta Ernst Blochin ajatteluun*. Kansan Sivistystöyön Liitto. Gummerus, Jyväskylä 1985, 22-33. Alkuteos: Ernst Bloch & Hanna von Gekle (Hrsg.). *Abschied von der Utopie?* Suhrkamp, Frankfurt am Main 1980.

Bloch, Ernst. Taiteellinen ilmentymä näkyvänä esi-ilmentymänä. Teoksessa Ilona Reiners, Anita Seppä & Jyri Vuorinen (toim.) *Estetiikan klassikot II Modernista postmoderniin*. Raija Sironen (suom.). Gaudeamus, Tallinna 2016, 75-86. Alkuteos: Ernst Bloch. *Das Prinzip Hoffnung*. Suhrkamp Verlag, Frankfurt am Main 1959.

Bloch, Ernst. *The Spirit of Utopia*. Anthony A. Nassar (trans.). Stanford University Press, Stanford 2000. Alkuteos: Ernst Bloch, *Geist der Utopie. Bearbeitete Neuaufgabe der zweiten Fassung von 1923*. Dieser Fassung Suhrkamp Verlag, Frankfurt am Main 1964.

Bloch, Ernst. *The Principle of Hope*. Neville Plaice, Stephen Plaice & Paul Knight (ed. & transl.). The MIT Press, Cambridge 1986. Alkuteos: Ernst Bloch, *Das Prinzip Hoffnung*. Suhrkamp Verlag, Frankfurt am Main 1959.

Bloch, Ernst. Discussing Expressionism. Teoksessa Rodney Livingstone, Pery Anderson & Francis Mulhern (eds.) *Aesthetics and politics. The Key Texts of the Classic Debate within German Marxism*. Rodney Livingstone (trans.). Verso, London 1977, 16-27. Alkuteos: Ernst Bloch. Diskussionen über Expressionismus. *Das Wort* 6 (1938).

Lehtonen, Silja (toim.). *COBRA 60*. Aboa Vetus & Ars Nova, Turku 2009.

Debord, G. E. Thèses sur la Révolution Culturelle. *Internationale Situationiste* 1: Juin (1958). Paris, 20-21.

Hudson, Wayne. *The Marxist Philosophy of Ernst Bloch*. The Macmillan Press, London 1982.

Itkonen-Kaila, Marja. *Thomas More ja hänen Utopiansa*. WSOY, Juva 1984.

Jakobsen, Ole Bak. *Jom og skovsøen*. Kunsten Nu, 24.10.2011. [<https://kunsten.nu/journal/jom-og-skovsøen/>]. Haettu 11.4.2017.

Jameson, Fredric. *The Cultural Turn*. Verso, London 2009.

Jespersen, Flemming (red.). *Kunstguide. Asger Jom. Rastløs Rebel*. KunstOnline.dk, Århus 2014. [<http://www.kunstonline.dk/indhold/asger-jom.php>] Haettu 10.4.2017.

Jespersen, Gunnar. *Ny Dansk Kunsthistorie Bind 8 Cobra*. Kunstbogklubben. Forlaget Palle Fogtdal A/S, København 1995.

Jom, Asger. *Alfa og Omega*. Borgens Forlag, København 1963-64.

Jom, Asger. *Skånes Stensulptur under 1100-tallet*. København 1965.

Jom, Asger. Postscript to 12th-Century Stone Sculptures of Scania. Niels Henriksen (trans.). *October* 141: Summer (2012), 73-79.

Jom, Asger et al. Den ny realisme. Høststudillingen. Copenhagen 1945. Teoksessa Anna Krogh & Holger Reenberg (ed. & transl.) *Cobra 50 År / Cobra 50 Years*. Arken Museum for Moderne Kunst, Ishøj 1998.

Jom, Asger. *Guldthom og Iykehjul*. Bogtrykkeriet Selandia A/S, København 1957.

Jom, Asger. La création ouverte et ses ennemis. *Internationale situationiste* 5: Décembre (1960), 29-50.

Jom, Asger. *Open Creation and Its Enemies. With Originality and Magnitude (On the System of Isou)*. Fabian Tompsett (trans.). Unpopular Books, London 1994.

Jom, Asger. Værdi og økonomi. Teoksessa Asger Jom & Peter Shield. *The Natural Order and Other Texts*. Peter Shield (trans.). Routledge, New York 2016.

Jom, Asger. Indlæg på kongress i Alba (julkaisematon käsikirjoitus). Museum Jom Archive, Silkeborg 1956, 3.

Krogh, Anna & Reenberg, Holger (red.). *COBRA 50 år*. Arken Museum for Moderne Kunst, Ishøj 1998.

More, Thomas. *Utopia*. Leuven, Seventeen Provinces 1516. Teoksessa Ligea Gallagher (ed.) *More's UTOPIA and its Critics*. Scott, Foresman and Company, Chicago 1964.

Stokvis, Willemijn & Fijen, Lieke (red.). *Carl-Henning Pedersen*. Cobra Museum of Modern Art, Amstelveen 1996.

Statens Museum for Kunst (red.). *Asger Jom – Rastløs Rebel*. Statens Museum for Kunst, Sølvgade København 28. februar-15. juni 2014. [www.smk.dk] Haettu 11.4.2017.

Vattimo, Gianni. Utopiasta heterotopiaan. Teoksessa Ilona Reiners, Anita Seppä & Jyri Vuorinen (toim.) *Estetiikan klassikot II Modernista postmoderniin*. Jussi Vähämäki (suom.). Gaudeamus, Tallinna 2016, 521-529. Alkuteos: Gianni Vattimo. Dall'Utopia all'Eterotopia. Teoksessa Gianni Vattimo. *La società trasparente*. Garzanti, Milano 1989, 84-100.

Tutkimuskirjallisuus

Adorno, Theodor W. Television and the Patterns of Mass Culture. Teoksessa Bernard Rosenberg & White Manning (eds.) *Mass Culture. The Popular Arts in America*. Free Press of Glencoe, Collier-Macmillan, London 1957, 475-476.

Adorno, Theodor W. *Ästhetische Theorie*. Suhrkamp Verlag, Frankfurt am Main 1970.

Amond, Kate. A Paper Paradise. Ernst Bloch and the Chrystal Chain. Teoksessa David Ayers et al. (eds.) *Utopia. The Avantgarde, Modernism and (Im)possible Life*. Walter de Gruyter, Berlin 2015.

Beltz, Hans. *Likeness and Presence. A History of the Image before the Era of Art*. University of Chicago Press, London 1994.

Bolt Rasmussen, Mikkel. The Situationist International. Surrealism, and the Difficult Fusion of Art and Politics. *Oxford Art Journal* 27:3 (2004), 367-387.

Comforth, Maurice. *Dialectical Materialism. An Introduction. Volume 1. Materialism and the Dialectical Method*. Lawrence & Wishart, London 1976.

Couvreux, Aurélie et al. *Asger Jom, un artiste libre*. La Bibliothèque des arts. Fondation de l'Hermitage, Lausanne 2012.

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

Choay, Françoise. Utopia and the Philosophical status of Constructed Space. Teoksessa Roland Schaer, Gregory Claeys & Lyman Tower Sargent (eds.) *Utopia. The Search for the Ideal*

Society in the Western World. New York Public Library, New York 2000.

Fracchia, Joseph. Dialectical Itineraries. *History and Theory* 38:2 (1999), 169-197.

Geoghegan, Vincent. *Ernst Bloch*. Routledge, Florence (USA) 2008.

Gombrich, Ernst. *Art and Illusion. A Study in the Psychology of Pictorial Representation*. Phaidon, London 2002.

Gombrich, E. H.. Renaissance Artistic Theory and the Development of Landscape Painting. *Gazette Des Beaux-Arts* (1953), 335-360.

Greaves, Kery. Hell-Horse. Radical Art and Resistance in Nazi-Occupied Denmark. *Oxford Art Journal* 37:1 (2014), 47-63.

Hesk, Jon. "Despisers of the Commonplace": Meta-topoi and Para-topoi in Attic Oratory. *Rhetorica: A Journal of the History of Rhetoric* 25:4 (Autumn 2007), 361-384.

Kellner, Douglas. Ernst Bloch, Utopia and Ideology Critique. Teoksessa Patricia Vieira & Michael Marder (eds.) *Existential Utopia. New Perspectives on Utopian Thought*. Continuum, London 2012.

Kurczynski, Karen. *The Art and Politics of Asger Jom. The Avantgarde Won't Give Up*. Ashgate, London 2014.

Lahtinen, Mikko (toim.). *Matkoja Utopiaan*. Vastapaino, Tampere 2002.

Levitas, Ruth. For Utopia. The (Limits of the) Utopian Function in Late Capitalist Society. *Critical Review of International Social and Political Philosophy* 3:2-3 (2000), 25-43.

Levitas, Ruth. *The concept of Utopia*. Philip Allan, Hemel Hempstead 1990.

Livingstone, Rodney, Anderson, Perry & Mulhem, Francis. Presentation I. Teoksessa Rodney Livingstone, Perry Anderson & Francis Mulhem (eds.) *Aesthetics and politics. The Key Texts of the Classic Debate within German Marxism*. Verso, London 1977, 9-15.

Mannheim, Karl. *Ideology and Utopia*. Routledge, London 1936.

McDonough, Tom. *Guy Debord and the Situationist International. Texts and Documents*. MIT Press, London 2002.

Palmgren, Raoul. *Toivon ja pelon utopiat*. Kansankulttuuri Oy, Helsinki 1963.

Sadler, Simon. *The Situationist City*. The MIT Press, Cambridge 1998.

Thompson, Peter. Religion, Utopia, and the Metaphysics of Contingency. Teoksessa Peter Thompson & Slavoj iek, (eds.) *The Privatization of Hope*. Duke University Press, Durham and London, 2013.

Webb, Darren. *Marx, Marxism and Utopia*. Ashgate, London 2000.

Sanakirjat ja yleistekokset

Meriman, John & Winter, Jay (eds.). *Europe Since 1914. Encyclopedia of the Age of War and Reconstruction*. Vol. 3. John Charles Scribner's Sons, Detroit 2006. Gale Virtual Reference Library. [<http://go.galegroup.com/ps/>] Haettu 10.4.2017.

Tieteen temipankki. *Filosofia. Substanssi*. [<http://www.tieteentemipankki.fi/wiki/Filosofia:substanssi>]. Haettu 10.4.2017.

Tieteen temipankki. *Filosofia. Absoluuttinen henki*. [http://www.tieteentemipankki.fi/wiki/Filosofia:absoluuttinen_henki]. Haettu 10.4.2017.

- Bloch 1986 (1959, 336) katsoo, että todellinen avoin maailma on marxilaisuudesta periytyvää konkreettisen materiaalin toteutumisen tasolla tapahtuvaa dialektista materialismia. Blochin 1986 (1959, 312-316) mukaan kaikki (das Alles), joka on yleensä käsitetty taivaaksi, paratiisiksi tai absoluutiksi, ei ole muuta kuin itsensä löytäneen ihmisen identiteetti, joka on tullut sinuiksi onnistuneesti saavuttamansa maailman kanssa. Utopia katsoo "prosessi-maailmassa" (der Prozeßwelt) eteenpäin yksilön tahdossa. Kaikki identiteettinä elää tulevissa ja unissa ja se koetaan kotimaana (die Heimat), jossa yksilö on kotonaan. Blochin 1986 (1959, 316) sanoin, kaikki kotimaana on "[...] vielä löytämätön, jokaisessa sitä ennen tapahtuneessa kokemuksessa koettu vielä kokematon kokemus [Noch-Nicht-Erfahrung]". [Takaisin]
- Utopia käsitteenä ilmestyi ensimmäisen kerran Thomas Moren (1516) romaanissa *Utopia*. Sanaleikki utopia sisältää yhdistelmän kreikan kielen termeistä *eu-topos* (hyvä paikka) ja *ou-topos* (ei-paikka). [Takaisin]
- Bloch 1986 (1959), Vols.1-3. Viittaan artikkelissa englanninkieliseen käännökseen *The Principle of Hope* (1986). [Takaisin]
- Geoghegan 2008, 7-8. [Takaisin]
- Bloch 1986 (1959), 77. Bloch katsoo, että päiväunessa voidaan havaita uuden kategorian ja "vielä tiedostamaton" (*Noch-Nicht-Bewusste*) "aamunkoitto" (*dämmerung*). Uuden (*novum*) kategorian metaforana Bloch käyttää toistuvasti ilmaisua "sarastus" (*dämmerung*). Bloch 1986 (1959), 77. [Takaisin]
- Kurczynski 2014, 1-276. [Takaisin]
- Greaves 2014, 47-63. Greaves toteaa (alaviite 5, s.50), että Kurczynskin tutkimus on tähän mennessä laajin katsaus Cobra-ryhmästä ja Jomin tuotannosta. [Takaisin]
- McDonough 2002, 17, 91, 255, 281, 294, 297 ja 303. Taidehistorioitsija Tom McDonoughin mukaan situationistit esittivät kritiikkiä kapitalistisista kaupunkitiloista, joiden rakennetun ympäristön he katsoivat vieraanuttavan yksilöä ympäristöstään. Situationistien liikehen johtohahmon Constantin mukaan situationistien luomat tilanteet vastustavat ajatusta taideobjektista. Tilanteiden tarkoitus on säilyttää nykyhetki ja sen esteettinen arvo. Situationistit pyrkivät järjestämään ympäristöään siten, että se vaikutti ryhmän toimintaan; esimerkiksi he rakensivat labyrintteja, jotka palvelivat liikettä ja kadun haltuunottamista. He käyttivät apunaan muun muassa jalankulkijoiden jokapäiväisiä kaupunkitilan kokemuksia ja havaintoja. [Takaisin]
- Sadler 1998, 118, 6, 11, 41-45 ja 73. Suunnittelun ja arkkitehtuurin historian tutkija Simon Sadler toteaa, että situationistien näkemys yhtenäisestä urbanismista on lähellä Fourierin utopiaan sisältyvää ajatusta yhtenäisestä arkkitehtuurista. Situationistit olivat nostalgikkoja ja yhdistivät toimintaansa *Arts and Crafts*-liikettä, kubismia, futurismia, konstruktivismia, De Stijlin ja Bauhausin tyyliä, dadaismia sekä surrealismin. Sadlerin (42) mukaan situationistit huomasivat ensimmäisten joukossa, että utopia ei liity mihinkään tiettyyn tilaan vaan on täysin kuvitteellinen. Sadler (44) tulkitsee situationistisen tilan olevan olemassa taideteoksissa, Alaban, Pariisin, Amsterdamin, Lontoon ja Münchenin lisäksi metaforisesti kulttuurisissa tuotteissa, kuten vanhoissa kirjoissa. Tulkitsemalla uudelleen vanhojen traditioiden fragmentteja, situationistit uskoivat voivansa muuttaa materialisoitunutta kaupallista kulttuuria. Sadlerin (45) mukaan situationistit ajattelivat, että luokkayhteiskunnan tiloja on mahdollista tulkita dialektisen materialismin kautta. [Takaisin]
- Jameson 2009, 19-20. Marxilainen kirjallisuuden- ja kulttuurintutkija Fredric Jameson toteaa, että postmodernismin lukeutuvat yleisesti katsottuna toisen maailmansodan jälkeinen mediayhteiskunta, globaali kapitalismi, kulutusyhteiskunta ja tämän aiheuttava jatkuva kulutuksen kasvu sekä universaali kulttuurin yhtenäistämisen. Jameson väittää, että postmodernismi liittyy läheisesti erityisesti kansainvälisen kapitalismin uuteen liikkeeseen, jonka muodolliset ominaisuudet ilmaisevat uuden yhteiskuntajärjestelmän syvämpää logiikkaa, joka näkyy erityisesti historiantajun katoamisessa. Yhteiskunnan perustuminen kasvavissa määrin nykyhetkessä elämiseen on johtanut yhteiskunnan kyyrytömyyteen säilyttää oma menneisyytensä. Yksi syy tähän on se, että uutimedia siirtää nopealla toiminnallaan viimeaikaiset historialliset kokemukset menneisyyteen. Tuolloin media auttaa ihmiskuntaa unohtamaan menneisyytensä: media on historiallisen muistimurteen mekanismi ja toimija. Jamesonin mukaan tähän postmodernismin liittyy kaksi keskeistä ominaisuutta: todellisuuden muuttuminen kuviksi sekä ajan fragmentoituminen sarjaksi jatkuvia nykyhetkiä. Edelliset ovat Jamesonin mukaan yhdenmukaisesti osa postmodernin prosessia. Jameson kysyy: onko postmodernin aikakauden taiteella enää kriittistä arvoa, kun se toistaa, kopioi ja vahvistaa kulutuskapitalismin logiikkaa? Tai onko edes olemassa tapaa, jolla postmoderni taide lykenisi sitä vastustamaan? [Takaisin]
- Flemming (red.) 2014. Elektroninen aineisto. [Takaisin]
- Hesk 2007, 362. Termi topos tarkoittaa yleisesti "yhteistä (jaettava) paikkaa" ja tulee kreikkalaisesta sanasta *topos* (monikossa *topoi*), joka tarkoittaa paikkaa tai sijaintia. Kirjallisuudessa ja retorikassa termi viittaa yleisesti ymmärettävään tapaan. Termi voi merkitä myös vakintuneita tapoja esittää elinympäristöä (Curtius 2013, xvii, 242). Artikkelissa tarkoitetaan topoksella taidehistoriassa ja ikonografiassa puhuttua taideteos tavallista toistuvaa tunnistettavaa maisemakuvaa-aihetta ja -tyyppiä, sekä myös paikkaa, johon se viittaa. Utopoppisen maiseman topoksina määritän klassisia kuva-aiheita, kuten Arkadian, Eedenin, paratiisin, pastoralin, piittoreskin maiseman ja utopian saaren, sekä niihin liittyvät vuoriston, laakson sekä niityt, jotka kaikki sijaitsevat syrjässä tai etäisyydessä. Katson, että nämä topokset ovat tunnistettavissa niihin sisältyvien tyyppillisten maisemaelementtien kautta, joita ovat esimerkiksi metsä-aukio, puutarha, puisto, vehreä tai kukkiva kasvillisuus, siniset vuoret etäisyydessä, horisontaalinen näkymä merelle sekä auringon kirkastama taivas. [Takaisin]
- Das Prinzip Hoffnung* –teoksen englanninkielisen version kääntäjät Neville Plaice, Stephen Plaice ja Paul Knight (1986, xxxii) toteavat esipuheessaan, että Bloch määrittelee maailmaa metaforien avulla: "[...] he believes the world contains in metaphorical form the secret signatures of the world mystery that is to be revealed [...] it is in the 'The Principle of Hope' that this aspect of his theory is developed into a fully fledged aesthetics, synthesized with the concept of the possible utopian All that, if progressive forces prevail, may finally be attained. Art is thus fundamentally concerned not with the *imitation* but with the *revelation* of the world, the process by which the images of the Not-Yet-Conscious are brought into consciousness. But for Bloch the successful achievement of this utopian final state is by no means an inevitability." Blochin metaforia he (1986, xxxi) kuvaavat esimerkiksi maisemakuvallisuudessaan uponneina ja historiallisia ideoita uudistavina: "Alongside the metaphor of the high mountains is that of the ship venturing beyond the Pillars of Hercules, an image inherited from Francis Bacon, whom Bloch greatly admired. These images become sunken metaphors, often just below the text, apparently lost, then surfacing again with new significance, perfectly mirroring in metaphorical terms Bloch's theory of the continuing legacy of utopian content. Forward dawning is also an aspect of Bloch's style. An image will be filtered into the argument before it emerges in its full metaphorical plumage, as real cipher." [Takaisin]
- Andersen 1982, 25. [Takaisin]
- Atkins 1968, 21, 29, 33. [Takaisin]
- Jom 1994, 71. Jom toteaa: "I don't really feel that I'm a colourist, unlike Egill Jacobsen. Of course it's all a matter of where one places the emphasis [...] I have never made any but anti-abstract paintings following the current of Hans Arp and Max Ernst, followed by Mondrian and Marcel Duchamp [...] But if you arrange things once again at a distance, the color is divided into little splashes, which only make points. This is exactly like elements in perspective. They start as masses and disappear over the horizon as points. Kandinsky started at the horizon, in the abstract to arrive where? Me, I started in the immediate present, to arrive where?" [Takaisin]
- Andersen 1982, 25. [Takaisin]
- Kurczynski 2014, 2. [Takaisin]

19. Kurczynski 2014, 77, 204, 211. [Takaisin]
20. Kurczynski 2014, 77, 92. [Takaisin]
21. Kurczynski 2014, 40. [Takaisin]
22. Atkins 1968, 75. [Takaisin]
23. Marxilainen filosofi Maurice Comforth korostaa, että prosessimainen käsitys maailmasta on dialektisen materialismin perusta. Materiaaliset prosessit ovat tärkeämpiä kuin idealistiset kuvitelmat. Materiaaliset prosessit tapahtuvat yksilön vuorovaikutuksessa yhteiskunnan sekä luonnollisen ja rakennetun maailman kanssa: "Dialectical materialism considers the universe, not as static, not as unchanging, but as continual process of development, not as smooth, continuous and unbroken process, but as a process in which phases of gradual evolutionary change are interrupted by breaks in continuity, by the sudden leap from one state to another. And it seeks for the explanation, the driving force, of this universal movement, not in inventions of idealist fantasy, but within material processes themselves – in the inner contradictions, the opposite conflicting tendencies, which are in operation in every process of nature and society." Comforth 1976, 53. [Takaisin]
24. Bloch 1986 (1959), 194, 7. [Takaisin]
25. Bloch 1986 (1959), 11. "[...] the theme of the five parts of this work (written between 1938 and 1947, revised in 1953 and 1959) is the dreams of better life." Bloch asettaa kirjan tavoitteeksi päivänuonien ominaisuuksien testaamisen ja tutkimisen: "Their unmediated, but principally their mediatable features and contents are broadly taken up, explored and tested." Blochin mukaan päivänuonia, unelmia tai haaveita ei ole riittävästi tutkittu ja päivänuonien tutkimuksessa pitäisi kiinnittää enemmän huomiota nykyhetkeen: "From Leibniz's discovery of the subconscious via the Romantic psychology of night and primeval past to the psychoanalysis of Freud, essentially only 'backward dawning' has previously been described and investigated." Bloch 1986 (1959), 11. [Takaisin]
26. Bloch 1986 (1959), 307. "[...] the world as process is the experiment towards the resolution of the always and everywhere driving question of the origin." [Takaisin]
27. Bloch 1986 (1959), 13. "[...] but it is that real secret which the world-matter is to itself and towards the solution of which it is in fact in process and on the way. Thus the Not-Yet-Conscious [Noch-Nicht-Bewußte] in man belongs completely to the Not-Yet-Become [Noch-Nicht-Gewordene], Not-Yet-Brought-Out, Manifested-Out in the world. Not-Yet-Conscious interacts and reciprocates with Not-Yet-Become, more specifically with what is approaching in history and in the world [-] And the examination of anticipatory consciousness must fundamentally serve to make comprehensible the actual reflections which now follow, in fact depictions of the wished-for, the anticipated better life, in psychological and material terms. From the anticipatory, therefore, knowledge is to be gained on the basis of an ontology of the Not-Yet [Noch-Nicht]." [Takaisin]
28. Bloch 1986 (1959), 197, 9. [Takaisin]
29. Bloch 1986 (1959), 267, 206, 306. Blochin 1986 (1959, 127) mukaan vielä tiedostamaton (Noch-Nicht-Bewußte) on ilmenevän maailman edessä oleva "ei-vielä-tullut" (Noch-Nicht-Gewordene). Bloch 1986 (1959, 205, 206, 246) määrittää dialektisen materialismin prosessimuokemyksen mukaisesti "ei-vielä-olevana" (Noch-Nicht-Sein) muun muassa luonnon inhimillistämisen, juutalaisten joukkosirtolaisuuden (Exodus) sekä marxilaisen sosiaalisen muodossa toteutuvan vapauden valtakunnan. [Takaisin]
30. Mannheim 1939, 81. [Takaisin]
31. Bloch 1986 (1959, 293) toteaa, että elämän tarkoitus on läsnäolo ja maailma on täynnä joksikin tulemista. Toivon todellinen ulottuvuus paljastuu vasta kun huomataan tämä jatkuva liike. Tuleminen (ankommen) on siten maailmassa olemisen keskeinen ominaisuus ja se sijaitsee jatkuvasti edessäpäin. Bloch 1986 (1959), 127, 200. Blochin 1986 (1959, 16) määritelmässä utopialle keskeistä on hetkessä eläminen. [Takaisin]
32. Tieteen tempipankki 10.4.2017. "Yleisesti absoluuttisesti merkittävät ääretöntä ja riippumatonta olevaa tai substanssia. Sellaiseksi voidaan katsoa esimerkiksi Spinozan substanssi, joka on causa sui, oman itsensä syy ja siten ymmärrettävissä vain itsensä kautta. Absoluuttinen henki on keskeinen myös G. W. F. Hegelin (1770-1831) metafysiikassa, jossa se edustaa hengen itsekehityksen korkeinta tasoa ja päämäärää." Elektroninen aineisto. [Takaisin]
33. Tieteen tempipankki 10.4.2017. "Substanssi-termin käyttöä vaihtelee eri filosofeilla, mutta yleensä sillä tarkoitetaan muista asioista tai olioista riippumatonta todellisuuden perusyksikköä. Substanssit voivat koskea eri asioita, esimerkiksi Aristoteles mainitsee substansseina Kategoriat-teoksessa yksittäisen ihmisen tai yksittäisen hevosen, Descartesille substansseja on kahdenlaista tyyppiä, ei-ulotteisia ja ulotteisia, Locke substanssi on yksittäisen asian se osa, jossa sen ominaisuudet sijaitsevat, Spinozalla substanssi on Jumala eli luonto ja Leibnizillä substanssi on yksinkertainen, yksiosainen ja henkinen monadi. Humeen mukaan substansseja ei ole olemassa, vaan yksittäiset asiat ovat ominaisuuksien kimppejä." Elektroninen lähde. [Takaisin]
34. Bloch 1986 (1959), 54, 201, 202. Blochin mukaan novumissa sijaitsee "ihmisen olemisen kaiken todellisen mahdollisuus". Novum-kategoria on jatkuvasti edessä ja siihen sisältyy tyypillisesti toistona etenevä historian uusutumien. Novumliittyy filosofi Henri Bergsonin käsitteeseen élan vitalista energettisenä motivaationa ja elämän voimana. Tämä näkemys on omaksuttu esimerkiksi Art Nouveau -liikkeessä. Élan vitalin voi ymmärtää myös luovana energiana ja Aristoteleen entelechy-käsitteen kautta, joka tarkoittaa itseään toteuttavaa muotoa. Ultimum-kategoria puolestaan viittaa dialektiseen täydellisen elementin ilmenemiseen, jossa novumtasolla tapahtuva toisto häviää. Kiertävään primum-kategoriaan noustessa kadotettu ensimmäinen muoto täydentyä uudestaan. Blochin käyttämä latinankielinen termi Verum bonum puolestaan viittaa todellisen hyvän käsitteeseen. [Takaisin]
35. Bloch 1986 (1959), xxvii. Blochin ajattelu kumpuaa muun muassa Marxin ja Engelsin materialismista, Hegelistä ja Kantista. Marxin tavoin Bloch 1986 (1959, 246) katsoo, että filosofian tulee muuttaa maailmaa, eikä tuottaa pelkästään tulkintoja. Bloch väittää, että toivo on tunnetilan lisäksi käyttäytymistä ohjaava "kognitiivinen toimi". Bloch 1986 (1959, 12-15) kuvaa esimerkiksi utopiisena toivona ennakoivuuksia (Das Antizipierende), kuvittelua ja oletelmia tulevaisuudesta sekä "esin tulevaa" (Vor-Schein). Bloch 1986 (1959, 11-12) viittaa mm. 1930-1950-lukujen populaarikulttuuriin, satuihin, vanhempana teidistämiseen ja myytteihin esimerkiksi utopisista toiveikkaasta ajattelusta. [Takaisin]
36. Bloch 1986 (1959), 12. "And so the category of the Utopian, besides the usual, justifiably pejorative sense, much more centrally turned towards the world: of overtaking the natural course of events." Bloch 1986 (1959, 12) toteaa, että Das Prinzip Hoffnung –teoksen johdannon yhtenä teemana on utopiisena tehtävän suhde muun muassa ideologiaan ja symboleihin: "The exposition examines the relationship of this function to ideology, to archetypes, to ideals, to symbols, to the categories Front and Novum, Nothing [Nichts] and Homeland [Heimat], to the fundamental problem of the Here [Jetzt] and Now [heir]." [Takaisin]
37. Thompson 2009, 91. [Takaisin]
38. Kurczynski 2014, 204. [Takaisin]
39. Kurczynski 2014, 170. [Takaisin]
40. Kurczynski 2014, 3-8. [Takaisin]
41. Kurczynski 2014, 5, 198. [Takaisin]
42. Kurczynski 2014, 4, 197-199. [Takaisin]
43. Kurczynski 2014, 199-200. Modifiikaatiomaalaukset ovat Jomin kehittämä taiteen tekemisen tapa ja ne pyrkivät murtamaan avantgarde-taiteen sekä kitschin välisen ristiriidan kehittämällä uudenlaista taidetta. Jom halusi luhistaa vallitsevan taiteen instituution, jonka johtosessa edustivat esimerkiksi abstrakti ekspresionismi tai kiiseiset kuvat massamediaassa. Jom muunsu modifiikaatioissaan toisten taiteilijoiden tuottamia kuvia maalaamalla teoksensa niiden päälle. [Takaisin]
44. Akatemiamaalauksia edustavat muun muassa 1600-1800-lukujen eurooppalaisissa taideakatemioidessa valmistuneiden taiteilijoiden maalaukset, joille on tyypillistä esimerkiksi pikkuarkki maalauksiksi, piirustuksellinen viiva ja realististen näköisten yksityiskohtien esittäminen. [Takaisin]
45. Signatuuriytyyliksi kutsutaan maalarin tunnistettavaa kuvallista sanastoa, kuten Jackson Pollockin maalauksille tyypillistä maaliäikkien ripottelua kankaalle tai esimerkiksi maalarin tapaa käyttää värejä ja sommitella maalaus tunnistettavalla tavalla. [Takaisin]
46. Informel-tyyli kehittyi toisen maailmansodan jälkeen Keski-Euroopassa vastineena 1900-luvun ensimmäisten vuosikymmenten geometriselle abstraktille maalaustaiteelle. Art Informel on myös toinen nimitys Un Art Autre-nimellä kutsutulle taiteelle, jota myös Cobrassa toimineen Karel Appelin (1921-2006) katsotaan edustavan. Informel-tyylille ominaista on esimerkiksi improvisaatiota ja ilmaisullista gestuuria korostava tapa maalaata. Meriman & Winter (Eds.) 2006, 1787. [Takaisin]
47. Jeffries 2016, 36. Ernst Bloch vaikutti Frankfurtin koulukunnan ja siinä toimineen Adomon ajatteluun. Bloch ja Adomo kävivät myös keskenään keskustelua utopian käsitteen määritelmästä (ks. esim. Bloch 1987). Katso myös marxilaisista esteettisistä väittelyistä Livingstone, Anderson & Mulhem (eds.) 1977. [Takaisin]
48. Adomo 1957. Adomo vastusti esimerkiksi modernismin ajan teollista massatuotantoa. Ks. Adomo 1970. [Takaisin]
49. Jom 2016, 190-191. [Takaisin]
50. Kurczynski 2014, 197. [Takaisin]
51. Kurczynski 2014, 192. [Takaisin]
52. Kurczynski 2014, 16, 193-198, 217. [Takaisin]
53. Kurczynski 2014, 176. [Takaisin]
54. Kurczynski 2014, 149-150, 154, 175. Jom oli itse asiassa kantava voima kansainvälisten situationistien liikkeessä, sillä hän rahoitti ja suunnitteli liikkeen toimintaa. Jomin projektit situationistien kanssa pyrkivät esimerkiksi kritisoimaan toisen maailmansodan jälkeisen spektakkelikulttuurin nopeasti muuttuvia olosuhteita. Esimerkiksi Fin de Copenhagen –projektissa Jom yhdisti maalauksiansa mediakuvaan, kuten kansainväliseen paikatoma näyminä esitettyjä matkailumainoksia Kööpenhaminan maisemasta. Mainosten pohjalta Jom loi merkitykseltään mainonnan kiiseisiin ja kitsch-elementteihin perustuva kuvasto. Jom vertasi myös Kööpenhaminan arkkitehtuurisuunnitelmia esimerkiksi Corbusierin Ville radieuseen, ideaaliseen rationaalisesti suunniteltuun kaupunkiin. Kööpenhaminan kuvasto hän muokasi esimerkiksi Jackson Pollockilta kaappaamallaan musteläikkillä. Pollockin läikkämaalauksia on töissä uudelleen jäljennetty jo kuluneena kiiseinä. Toinen esimerkki détournement -maalauksista ovat Life-lehden ja muiden valtaviran aikakausjulkaisujen mainoskuvien jälleen käsittely. Mainokset edustivat situationisteille ideologista pinnallisuuden ja banaaliuden spektakkeliparaattia. Jom näki mainokset toisten ihmisten yksityisten halujen hyväksikäyttönä, joiden päämääränä on kihiyttää ja yllyttää katsojaa. Modifiikaation tarkoitus on puolestaan herättää katsojissa niin aktiivista sympatiaa kuin vastenmielisyyttäkin. [Takaisin]
55. Kurczynski 2014, 175, 176. [Takaisin]
56. Jakobsen 2011. Elektroninen aineisto. [Takaisin]
57. Andersen 1982, 25, 27, 29. Osassa modifiikaatiomaalauksista Jomin keräämiä porvariston muotokuvia on muokattu groteskeiksi pedoiksi (ks. Jakobsen 2011). Jom esimerkiksi maalasi muotokuvia epäselvillä, ikään kuin tuhoten niitä. Jom asennoitui maalaamiseen muutenkin spontaanisti ja kokeilevasti. Andersenin mukaan Jom liikkui dynaamisella jännitteellä, etenkin 1960-luvun maalauksissaan, sujuvasti figuratiivista, automatismin, myyttien kuvauksen ja improvisation väliillä. Jom väittää (provosoivasti ja kulttuurihistoriallisia oletuksia toistaen) Alfa og Omega-tekstissään (Alpha ja Omega, København 1963-64), että pohjoismainen ekspresionismi omaa psykisen vaateen, jossa näkyy raakojen tunteiden kirjo. [Takaisin]
58. Kurczynski 2014, 176. [Takaisin]
59. Kurczynski 2014, 16, 193-198, 217. Myös infomel ja art autre –termeillä Michel Tapién kuvaama pariislainen maalausliike tachismi nosti tyypillisesti keskiköön maalausten transsendentin eli jonkin rajan toisen puolelle yltävän toiminnan ja asetti maalatuun eleen eli gestuuriin kunniaa. Taiteilija nähtiin erikoisena ja lahjakkaana luojana, joka kuvasi kankaalle autenttisen persoonansa. Näkemystä tuki Euroopassa modernismin puhe taiteilijan autonomiasta, joka perustui ajatukseen siitä, että maalaustaide elää erityisissä päivittäisessä elämästä. Kurczynski 2014, 8, 193. [Takaisin]
60. Andersen 1982, 25, 27, 29. [Takaisin]
61. Jespersen 1995, 78. [Takaisin]
62. Bloch 1986 (1959), 352-368. [Takaisin]
63. Kurczynski 2014, 175. [Takaisin]
64. Bloch 1986 (1959), 837. [Takaisin]
65. Bloch 1986 (1959), 823. Katso myös vuoristokaupungin ajatus Bruno Tautin Alpine architektur-kirjassa (Alpine architecture, 1919) sekä Erich Heckelin maalauksissa vuodelta 1913 esimerkkeinä vuoriston ja vertikaalisen modernin arkkitehtuurin utopiisuudesta. [Takaisin]
66. Bloch 2016 (1959), 86. [Takaisin]
67. Bloch 1986 (1959), 210-216. Bloch 2016 (1959), 75-86. [Takaisin]
68. Bloch 2016 (1959), 75-86. [Takaisin]
69. Bloch 2016 (1959), 79. Bloch: "Tämä esi-ilmentymä saavutetaan siten, että taide työstää aineistonsa hahmoiksi, tilanteiksi, tapahtumiksi ja maisemiksi kaikkine suruineen, iloineen ja muine merkityksineen. Esi-ilmentymä muodostuu työstettävästä aineksesta niin, että viimeistely tapahtuu dialektisesti avoimessa tilassa, jossa kaikki aiheet ovat esteettisesti

- esitettävissä. Esteettinen esitettävyyks tarkoittaa, että aiheesta tulee immanentisti, omista lähtökohdistaan muokattuna todellisempi kuin sen välittömästi aistittavissa oleva tai historiallinen esiintymä. Tämä hahmottuminen jää esi-ilmentymänakin ilmentymäksi, mutta se ei silti jää illuusioksi. Pikemminkin kaikki taidekuvassa näytettyvä on viimeiseen asti siottua ja tiivistettyä, mikä vain harvoin toteutuu koetussa todellisuudessa, vaikka onkin siinä jo täysmittaisesti läsnä [-] Tämä esi-ilmentymä, toisin kuin uskonnollinen ilmentymä, pysyy transsendenssistaan huolimatta immanenttina." Bloch 2016 (1959), 79. [Takaisin]
70. Bloch 1986 (1959), 215. [Takaisin]
71. Vattimo 2016 (1989), 522. [Takaisin]
72. Bloch 2016 (1959), 79. Bloch: "[-] ulkoisen muodon tuottama aisti-ilo [-] [ja] [-] asioiden harmonisen häiriintymätön ykseys [-] Siitä avautuu [-] näkymä, jolle on ominaista slottelamatonta immanenssiä. Juuri siinä kauniin, jopa ylevän, esteettis-utooppiset merkitykset tulevat ilmi. Vain rikottu kohta tynnytytyssä, gallerian sävyihin sovitussa taidekohteessa, josta on tullut pelkkä objet d'art, tai pikemminkin suuressa taiteessa avoimeksi muovattu, antaa materiaalin ja muodon autenttisuuden salakirjoitukselle [-] Ei koskaan suljettu: tämä pätee nimenomaan ylen kauniiseen, jonka lakka halkeilee tai jonka pinta haalistuu tai tummuu, kuten illalla, kun valo lankeaa vinoasi ja vuoret piirtyvät esiin. Pinnan, samoin kuin teosten pelkän kulttuuris-ideologisen yhteyden, murtuminen vapauttaa syvyyteen, missä sitä ikinä vain on löydettävissä [-] Näin taidekohteesta avautuu se utooppinen perusta, johon se alun perin kiinnittyi." Bloch 2016 (1959), 79. [Takaisin]
73. Bloch 2016 (1959), 80, 84. [Takaisin]
74. Bloch 2016 (1959), 75-86. [Takaisin]
75. Bloch 2016 (1959), 79. "Toisin sanoen: taiteen totuuskymsymyksestä tulee filosofisesti tarkasteltuna kysymys kulloinkin esillä olevan kauniin lumeen kuvattavuudesta, sen todellisuuden asteesta suhteessa kaikkea muuta kuin yksinkertaiseen maailmantodellisuuteen ja sen objektiokorrelaatiin. Näin kohteen määrittymisen reaallinen utopia kohtaa häilyvässä taideilmiössä erityisen vaativan toteen näyttämisen ongelman [-] Vastaus esteettiseen totuuskymsymykseen kuuluu: taiteellinen ilmentymä ei ole pelkkää lumetta vaan sisältöä, joka on verhoitu kuviin ja voidaan ilmaista vain kuvin. Siinä liioittelu ja kuvittelu tuottavat alati liikehtivän, omassa itsessään toimivan ja merkittävän esi-ilmentymän todellisuudesta, joka on nimenomaan esteettisesti esitettävissä." Bloch 2016 (1959), 79. [Takaisin]
76. Bloch: "Taiteellisen kyvykkyyden lähde on taito ymmärtää asia ja halu viedä se loppuun [-] otettava huomioon myös sellaisen taidokkuuden uhka [...] kiinnostuksesta pelkkään ilmentymään, joka jo sisältää esi-ilmentymään. Pelkkään ilmentymään näyttää mielihyvähypitoisen havainnon ja sen esittämisen tuottama viehäty, olipa esitetty asia kuinka kuvitteellinen tahansa [-] Pelkkä ilmentymä sallii kuvien elää rinnatusten erityisen keveällä ja epätodellisella tavalla, ja juuri siksi se takaa miellyttävän pinnallisen yhteyden, joka ei herätä minkäänlaista kiinnostusta ja kiinnittymistä itse asiaan kauniin illuusion tuolla puolen." Bloch 2016 (1959), 82-83. [Takaisin]
77. Livingstone, Anderson & Mulhern 1977, 12. [Takaisin]
78. Bloch 1977, 20. [Takaisin]
79. Kurczynski 2014, 36, 38. [Takaisin]
80. Kurczynski 2014, 38. [Takaisin]
81. Kurczynski 2014, 50. Muinaisuuden ajatus muodostaa Jomin taiteeseen utooppisen esteettisen tason. Jom viittasi muun muassa *Helhesten* -julkaisun artikkeleissaan N.F.S. Grundtvigin (1783-1872) julkaisemiin pohjoismaisen mytologian tutkimuksiin. Jom loi myyttejä maalauksina, joihin vaikuttivat toisen maailmansodan jälkeen Bleue Reiter -ryhmän sekä kubistien yleinen kiinnostus kansansatuja sekä länsimaiden ulkopuolista taidetta kohtaan. Pohjoismaiseen myyttiin viittaaminen oli Jomilta lisäksi provosoitunut ja strateginen veto saksalaismiehityksen ajan jälkeisessä kulttuurissa. Jom kirjoitti aiheesta vastineensa yleiselle tavalle verrata pohjoismaisen taiteen mentaliteettia eteläeurooppalaiseen, sekä aikakaudella kasvaneelle EU:ta edeltäneelle eurooppalaisen yhteisön -idealle (EC). Jom muun muassa esitteli itseään pohjoismaisena ekspressionistina ja kirjoitti 1960-luvulla lukuisia teoreettisia pohdintoja pohjoismaisesta kulttuurihistoriasta, identiteetistä ja taiteesta. Kuitenkin Kurczynskin (2014, 50) sanoin, "Jom useimmiten käsittelee identiteettiä kompleksisena ja tilannekohtaisena, joka kehittyi dialogisesti sosiaalisessa ympäristössä." [Takaisin]
82. Kurczynski 2014, 21. Esimerkiksi Jomin toimittama *Helhesten*-ryhmän lehti käytti etukannessaan viikinkien symbolia kolmijalkaisesta kuoleman hevosesta. Myyttinen symboli oli vastalause Saksan kansallissosialisteille, jotka olivat omaksuneet rasistiseen ideologiaansa pohjoismaisen kuvaston symboleja tukeakseen väitteitään yhteisestä kulttuuriperinnöstä. [Takaisin]
83. Kurczynski 2014, 50-51. [Takaisin]
84. Jom 1994, 29. [Takaisin]
85. Bloch 2016 (1959), 78. [Takaisin]
86. Kurczynski 2014, 82. [Takaisin]
87. Kurczynski 2014, 19-20. [Takaisin]
88. Kurczynski 2014, 89. [Takaisin]
89. Kurczynski 2014, 86. Alison & Brown, 1992. [Takaisin]
90. Kurczynski 2014, 34, 35. [Takaisin]
91. Bloch 1986 (1959), 77. [Takaisin]
92. Bloch 1986 (1959), 142-147. [Takaisin]
93. Kurczynski 2014, 42, 43, 86, 87, 89. Kurczynski katsoo, että lisäksi Helhestenin taiteessa ekspressiivinen myyttisen kuvaston uudelleen kuvittelu oli yhteiskunnan symbolista muuttamista. Ryhmässä taiteilijat saattoivat epäsuorasti ehdotella ja kuvitella uusia merkityksiä sekä yhteisöjä, tosin "utooppisella ja visioonaarisella tasolla". Kurczynski 2014, 42. [Takaisin]
94. Kurczynski 2014, 129, 70-73. Lastentarhan muraalissa näkyvät Kurczynskin mukaan kaikki Cobran arviot lasten luovuudesta: viattomuus, spontaanisuus, festivaalimaiset kulttuuriset symbolit sekä leikin henki. "The utopian childlike creativity Helhesten supported was defined in deliberate opposition to the demands of rationalism or, as Horkheimer and Adorno described around the same time 'technological reason' that tends to abolish all spontaneous and useless activity in capitalist society. The artists considered children's art and children's play embody a critical challenge to the dominance of instrumental reason in adult life." Kurczynski 2014, 73. [Takaisin]
95. Bloch 2000 (1964), 10-33. [Takaisin]
96. Vattimo 2016 (1989), 526. [Takaisin]
97. Vattimo 2016 (1989), 521. "Marxism in eri muodoille on puolestaan yhteistä ajatus yhteiskunnallisen työn jaon tuottamasta taiteen erillisyydestä sekä esteettisen kokemuksen erityisyydestä, ja tämä työnjako täytyy eliminoida vallankumouksen avulla tai vähintäänkin muuttamalla yhteiskuntaa, jotta ihmisen sisäinen olemus kyettäisiin jälleen saavuttamaan. Lukácsilla pyrkimys toimii pääasiassa kriittisen metodologian tasolla (realismi ei ole vain asioiden heijastumista sellaisenaan, vaan aikakauden ja sen konfliktien esittämistä sisäisessä viittaussuhteessa vapautumiseen ja sisäisen olemuksen haltuun ottamiseen) [-] Vattimo 2016 (1989), 521. [Takaisin]
98. Vattimo 2016 (1989), 522. "[-] Marcuse 'syntetisoi' utopiassaan myös muita avantgarden merkittäviä puolia. Niitä olivat esimerkiksi surrealismin ja situationistien vaatimukset esteettisen kokemuksen ja jokapäiväisen elämän suhteiden yleisestä muodonmuutoksesta. Kaiken taustalla on joiakin kriittisen marxismia suuria mestareita – Adomon taustalla Benjamin, Marcusen taustalla Bloch, ja muita, kuten situationistien tapauksessa, Henri Lefebvre – jotka olivat hyvin suoraan mukana avantgarden kokemuksessa aina 1950-luvun alkuun saakka." Vattimo 2016 (1989), 522. [Takaisin]
99. Kurczynski 2014, 76. [Takaisin]
100. Kurczynski 2014, 77. [Takaisin]
101. Kurczynski 2014, 78. [Takaisin]
102. Vattimo 2016 (1989), 526. Vattimo tulkitsee Ernst Blochin tavoin, että 1900-luvun alun eksistentiaalisia ja esteettisiä avantgardetaiteen liikkeitä, vallankumouksellisia marxismeja ja design-ideologioita yhdistää utopian käsite. Vattimolle design-ideologia on "[-] kokemuksen eri puolien esteettisen yhdistämisen utopia" joka kytkeytyy olemassaolon esteettiseen utooppiseen elementtiin. Vattimo 2016 (1989), 522. [Takaisin]
103. Kurczynski 2014, 79, 80. [Takaisin]
104. Kurczynski 2014, 21, 79, 80. [Takaisin]
105. Kurczynski 2014, 120, 131. The First World Congress of Free Artists -tilaisuudessa Jom (1956) toteaa: "Ruskin and Morris knew that what transforms thought is transformation of life itself through 'an ideal and utopian sociability'." Kurczynski 2014, 131. [Takaisin]
106. Kurczynski 2014, 109. [Takaisin]
107. Jespersen 1995. Myös Kurczynski (2014, 34, 53, 89) kuvaa Jomin maalauksia "luonnollisena" tiloina, puu- ja aurinkoelementteineen, jossa maisema ja siinä olevat oliot muodostavat metamorfoosin. [Takaisin]
108. Kurczynski (2014, 45) tulkitsee: "This imaginary landscape format would occupy Jom throughout his career in numerous images of imaginary outdoor scenes featuring a sun overhead as in the round red form at the upper right of Titania II which doubles as the head of a small figure. He references the strong landscape tradition in Scandinavian art and the role of fantastic expression in Nordic modernism. The tradition of the landscape beneath the dominating sun had a strong lineage in Danish art, seen in expressionists like Jens Søndergaard and Olaf Rude [-]". [Takaisin]
109. Kurczynski 2014, 43. [Takaisin]
110. "Spontaneous painterly abstraction became a primary method of communicating ideas of freedom in a climate of repressive political polarization." Kurczynski 2014, 35. [Takaisin]
111. Geoghegan 2008, 27. [Takaisin]

