TURUN YLIOPISTO

Ajan kysymyksiä taiteen historiaan viittaavissa nykytaideteoksissa

Polykronia, anakronia ja fragmentoituminen

Inka Kinnunen
Pro gradu -tutkielma
Median, musiikin ja taiteen tutkimus, Taidehistoria
Historian, kulttuurin ja taiteiden tutkimuksen laitos
Humanistinen tiedekunta
Turun yliopisto
Lokakuu 2025

Turun yliopiston laatujärjestelmän mukaisesti tämän julkaisun alkuperäisyys on tarkastettu
Turnitin OriginalityCheck -järjestelmällä.

Pro gradu -tutkielma

Median, musiikin ja taiteen tutkimus, Taidehistoria
Inka Kinnunen
Ajan kysymyksiä taiteen historiaan viittaavissa nykytaideteoksissa. Polykronia, anakronia ja fragmentoituminen
Sivumäärä: 70 sivua

Kuvataiteen ja ajan suhdetta tarkastelevan tutkielmani kohteena on kolme taiteen historian teoksista inspiraationsa saanutta nykytaideteosta. Aika ja ajallisuus ilmenevät näissä eri mediumeihin kuuluvissa teoksissa monin eri tavoin. Lähestyn aikaa erityisesti moniajallisuuden, muodonmuutosten sekä aikatasojen vuorovaikutuksen näkökulmasta, käyttäen nykytutkimuksen käsitteitä.

Tarkastelen Ola Kolehmaisen (s. 1964) *MVSEVM I* (*Nefertiti)*-valokuvateosta (2020) lähtökohtana aikakerrosten muodostama polyfonia ja avaan noita ajallisia kerroksia kuva-aiheen käsittelyn pohjalta. Pohdin, miten heterokronian ja polykronian käsitteet avaavat ajallisten kerrostumien moninaisuutta. Pohdin myös pysähtyneisyyden illuusiota ja siihen vaikuttavia tekijöitä.

Sara Masügerin (s. 1978) veistos *Nimetön* (2019) pohjautuu *Laokoon-ryhmään*, ja tutkielma tarkastelee teosta ja sen suhdetta esikuvaansa fragmentoitumisen ja muodonmuutosten näkökulmasta. Aika näkyy teoksessa sen materiaalisina muutoksina, esimerkiksi lohkeamisina tai väripinnan haalistumisena tai häipymisenä. Taiteilija käyttää materiaaliin ja aiheeseen liittyvää hajoamista uuden luomisen pohjana, ottaen fragmentaarisuuden osaksi teostaan. Artefaktit voivat saada uutta kiinnostavuutta ja uusia merkityksiä fragmentoituessaan. Myös teoksen idea tai sen affektiiviset piirteet voivat fragmentoitua.

Heikki Marilan (s. 1966) kukkamaalauksissa taiteilija on inspiroitunut taidehistorian kukka-aiheista, erityisesti 1600–1700-lukujen alankomaalaisesta maalaustaiteesta. Nykytaiteessa maalauksen ajallisuuden vaikutelma syntyy aikaisemmin ilmenevän kuvallisen symboliikan ja merkityksien lisäksi materiaalin käsittelyssä ja maalausprosessissa. Inspiroituminen menneistä teoksista luo taideteoksille anakronisia merkityksiä eri aikakausien teosten kommunikoidessa keskenään. Viittaaminen menneeseen aktualisoi aikaisemman teoksen herättäen sen unohduksen tilasta. Taiteilijan oma sarjallinen työskentely aktualisoi myös hänen aikaisempia teoksiaan keskustelussa uudempien, samaa lajityyppiä kommentoivien teosten kanssa.

Transhistoriallinen näytteillepano asettaa eri aikakausina syntyneet teokset keskusteluun toistensa kanssa. Epäkronologinen asettelu haastaa katsojaa ajattelemaan uudella tavalla. Artefaktit sisältävät transhistoriallisuutta myös itsessään ominaisuutena, jolla on kyky siirtyä ajassa. Sen sijaan, että teokset olisivat ”väärässä ajassa”, ne ovat historian läpäiseviä eivätkä sidottuja pelkästään aikalaiskontekstiinsa.

Avainsanat: nykytaide, fragmentoituminen, aika, anakronia, polyfonia, heterokronia, polykronia, aktualisoituminen, transhistoriallisuus, Ola Kolehmainen, Heikki Marila, Sara Masüger

Sisällysluettelo

1 Johdanto 5

1.1 Aikaisempi tutkimus 9

2 Nefertiti ja ajan moninaisuus 11

2.1 Ola Kolehmaisen *MVSEVM I (Nefertiti)* 12

2.2 Ajallisten kerrostumien polyfonia 14

2.2.1 Nefertiti, aikamatkustaja 15

2.2.2 Neues Museum, raunioituminen ja uudelleen rakentaminen 16

2.2.3 Valokuvaushetki ja nykyhetki 19

2.2.4 Tulevaisuus 22

2.3 Pysähtyneisyyden illuusio 23

2.4 Heterokronia ja polykronia 25

3 Laokoon, muodonmuutokset ja aika 28

3.1 *Laokoon-ryhmä* ja ajoittamisen haaste 31

3.2 Sara Masügerin *Nimetön* 34

3.3 Fragmentaarisuus uuden luomisessa 38

4 Kukkamaalaukset ja aikojen dialogi 41

***4.1* Heikki Marilan *Kukat* 43**

4.1.1 Maalausprosessin ajallisuus 50

4.2 Inspiroituminen menneisyyden taideteoksista 53

4.2.1 Kronologia ja anakronia 54

4.2.2 Aktualisoituminen 56

4.3 Transhistoriallisuus teoksissa ja näytteillepanossa 57

5 Lopuksi 61

Lähteet 64

1 Johdanto

Nykytaiteessa viitataan eri tavoin taidehistorian klassikkoteoksiin kuitenkin sitoen samalla teokset vahvasti nykyaikaan esimerkiksi tekniikan, materiaalin tai aiheen käsittelyn kautta. Jotkut tunnetut teokset ovat saaneet ajan myötä ikonisen aseman nimenomaan kopioimisen ja siteeraamisen myötä. Kanonisoitu teos muuttuu ikoniseksi aikaa myöten, ja sillä on kyky ylittää aikakautensa (Karlholm 2020, 93–94). Teosten jäljentäminen on ollut vahvasti osa taiteilijoiden koulutusta, ja monet tunnetut taiteilijat ovat jäljentäneet vanhojen mestareiden teoksia harjoittelutöinä ja kunnianosoituksina taiteilijoille (Putnam 2020, 129). Klassisista veistoksista tehtiin kipsivaloksia, joita jäljennettiin ja piirrettiin (mt. 130). Esimerkkinä tällaisista veistoksista on *Laokoon -ryhmästä* 1800-luvulla tehty kipsivalos, joka hankittiin Helsingin yliopistoon 1840-luvulla osana laajempaa valoskokoelmaa (Luhtala et al. 2022. ”Helsingin yliopiston taidehistorian veistokuvakokoelma”. Helsingin yliopiston www-sivu).

Tutkielmani kohdeteokset ovat esimerkkejä tällaisista taidehistorian enemmän tai vähemmän tunnetuista teoksista inspiraationsa saaneista töistä: Ola Kolehmaisen (s. 1964) valokuvateos *MVSEVM I (Nefertiti)* (2020), Sara Masügerin (s. 1978) veistos *Nimetön* (2019) sekä Heikki Marilan (s. 1966) kukka-aiheisista teoksista maalaus *Kukat LXXXI* (2021) ja neljän maalauksen kokonaisuus *Kukat CCXI, Kukat CCXIII, Kukat CCVIII* ja *Kukat CCXIV* (2024). Ola Kolehmaisen valokuvateos on kolmesta osasta koostuva valokuvateos, triptyykki. Teoksen keskellä on kuvattuna 3000 vuotta vanha *Nefertiti*-veistos, joka on sijoitettu raunioista uudelleen rakennettuun Neues Museumiin Berliinissä. Sara Masügerin veistos *Nimetön* pohjautuu ikoniseen *Laokoon-ryhmään* (40–30 eKr.). Taiteilija on muuttanut henkilöhahmot naispuolisiksi, ja on käyttänyt työskentelyssään marmorin sijaan akryylihartsia. Heikki Marilan monet työt pohjautuvat historiallisiin teoksiin. Alankomaiden kultakauden taidemaalari Rachel Ruyschin kukkamaalauksiin ja muihin saman lajityypin teoksiin pohjautuvissa maalauksissa aihe toistuu uusin materiaalisin keinoin, keskustellen samalla sekä historiallisten asetelmamaalausten että taiteilijan muun tuotannon kanssa.

Tutkimus käsittelee ajan ja ajallisuuden kysymyksiä kuvataiteessa näitä kolmea klassikkoteokseen viittaavaa nykytaideteosta tai teoskokonaisuutta tarkastelemalla. Pohdin, miten aika ilmenee teoksissa, niiden materiallisissa muutoksissa, teosten välisessä vuorovaikutuksessa ja niiden kyvyssä läpäistä aikaa. Taidehistoriasta alkunsa saaneet ja sitä myöten eri aikakerroksia sisällään kantavat teokset tarjoavat mielenkiintoisen lähtökohdan

ajan kysymysten pohdintaan. Teosten vuoropuhelu inspiraation lähteenä olleiden teosten kanssa yli aikakausien avaa myös erityisellä tavalla aikaan liittyviä tutkimuskysymyksiä. Tutkimukseni tarkastelee aineistoa aikaan liittyvien käsitteiden avulla. Ne on työstetty viime vuosien taiteen aikasuhdetta käsittelevästä tutkimuksesta. Lähestymistapani on hermeneuttinen eli tutkimuskysymykset muovautuvat tutkimuksen edetessä. Hermeneuttisen filosofian uranuurtaja Hans-Georg Gadamerin mukaan oman kulttuuripiirimme kysymykset ohjaavat yritystämme ymmärtää oman ajan ulkopuolella olevaa taideteosta (Kuusamo et al. 2020, 91). Oma tulkintahistoriamme siis ohjaa teosten tulkintaa, ja tulkinta on luonteeltaan uudelleen tuottavaa (Gadamer 2004, 58).

Aika on käsitteenä ongelmallinen. Lähestyn sitä suhteessa visuaalisuuteen, liittyen taideteosten mahdollisuuteen luoda omaa ajallisuutta ja siihen, miten koemme ajallisuuden tarkastelun kohteena olevissa taideteoksissa, niiden lähtökohtina olevissa teoksissa sekä näiden vuorovaikutuksessa. Aikaa ei voi kuvata, se ei näy kuvassa, mutta se tulee näkyviin kuvissa olevien vihjeiden ja katsojan luomien merkitysten avulla (Kuusamo 2022, 19–20). Aika on fyysikko Carlo Rovellin mukaan mahdollisesti suurin jäljellä oleva arvoitus (Rovelli 2018, 10). Se on hänen mukaansa meille ”ehkä juuri ajan tunne” (mt. 195). Hän tuo esille kaksi päinvastaista ajan määritystä, Aristoteleen ajatuksen ajasta muutoksen mittana ja Newtonin päätelmän ajasta, joka kuluu, vaikka mikään ei muuttuisi (Aristoteles 1992, 86–89; Rovelli 2018, 66–67). Taidehistoriassa oli pitkään vallalla hegeliläinen ajatus taiteen kronologisesta, jopa teleologisesta kehityksestä, ja tutkielmani pyrkii tuomaan esille myös muuta kuin perinteistä kronologista ajan katsomisen tapaa, jota voisi kutsua anakronistiseksi asennoitumiseksi. Länsimainen tapa mitata aikaa lineaarisesti on vain ajan yksi muoto. Taideteoreetikot ja historioitsijat Dan Karlholm ja Keith Moxey toteavat teoksessaan *Time in the History of Art. Temporality, Chronology and Anachrony* (2018), että vasta äskettäin taidehistorian tutkijat ovat kyseenalaistaneet kronologian auktoriteetin (Karlholm & Moxey 2018, 2). Kronologinen ajan kulun suunta ja sen mittaaminen vaikuttavat myös taiteen luomiseen ja sen arvottamiseen.

Ajan ja kuvataiteen suhdetta tutkinut Keith Moxey kirjoittaa, miten kokemus kuvasta on erillään siitä ajasta, joka ympäröi sitä (Moxey 2013, 5). Ajan ilmeneminen teoksessa siis muuttuu sen vastaanoton myötä, sen vastaanottajien ja ympäristön muuttuessa ajan kuluessa, mutta myös teoksen itsessään fragmentoituessa ja muuttaessa muotoaan. Aika ilmenee teoksen aiheessa ja sisällössä, mutta myös sen materiassa ja tekoprosessissa. Nagelin ja

Woodin (2010, 10) mukaan taideteokset voivat ottaa aktiivisen roolin temporaalisten eli ajallisten mallien luomisessa. Eva Kernbauer kirjoittaa, miten taideteokset voivat tuottaa ajallista epäyhtenäisyyttä ja ristiriitoja (Kernbauer 2017, 9). Taideteos voi sisältää useita ajallisuuksia ja kuulua samaan aikaan useampaan aikaan (mt. 10). Tutkielmani pyrkii löytämään näitä vaihtoehtoisia ajallisuuksia tähän tarkoitukseen valittua aineistoa analysoimalla.

Ensimmäisen teoksen, *MVSEVM I (Nefertiti)*, analysoinnin lähtökohtana on polyfonian käsite. Se pyrkii kuvaamaan aikakerrosten tuottamaa moniäänisyyttä yksittäisessä teoksessa. Otan sen rinnalle myös taidehistorian tutkimuksessa melko tuoreen heterokronian eli eriaikaisuuden käsitteen (mm. Moxey 2013, 1; Kuusamo 2021, 59), joka kuvastaa ajallisuuden moninaisuutta ja joka auttaa eri aikakausien ja kulttuurialueiden taiteen tarkastelun yhteen sovittamisessa hierarkkisuutta hälventäen. Päädyn näiden myötä Dan Karlholmin ehdottamaan polykronian eli moniajallisuuden käsitteeseen (Karlholm 2023, 5), joka mielestäni yhdistää polyfonian ja heterokronian käsitteiden merkityksiä ja kuvaa hyvin taideteoksen sisäistä moniaikaisuutta.

Fragmentoituminen ja muodonmuutokset kuuluvat taide-esineiden elinkaareen ja ovat siis osa niiden ajallisuutta. Tämän ilmiön avulla lähestyn ajallisuutta kolmannessa luvussa, jossa analysoin Sara Masügerin *Nimetön*-veistosta, tiedostaen fragmentaation tai fragmentoitumisen monimerkityksisyyden ja laajuuden käsitteinä. Muodonmuutokset voivat olla tahattomia ja ajan myötä syntyneitä, esimerkiksi maalipinnan halkeilua, värien haalistumista tai rikkoutumisia. Tarkastelemissani teoksissa muodonmuutokset liittyvät myös menneen teoksen idean hajottamiseen ja sitä kautta uuden luomiseen. Aika muuttaa asioita sekä konkreettisesti että sisällöllisesti. Fragmentoituminen muuttaa myös sitä, miten katsomme taide-esinettä. Se voi tuoda sille uusia tulkinnanmahdollisuuksia. Rakennuksen kuluminen tai raunioituminen voidaan jättää rakennusta restauroitaessa näkyville näyttäen sen elinkaaren ja ajalliset kerrokset, kuten seuraavassa luvussa esillä olevassa Neues Museumin uudelleen rakentamisessa on tehty.

Anakroniaan (suom. aikaa vastaan) kuuluu vaeltaminen ajan kerrosten halki. Se voi saada katsomaan vanhaa teosta nykyajan tulkinnallisin silmin, ikään kuin siirtäen teoksen eri aikakauteen. Myös historiallisesta työstä inspiroitunut teos voi muuttaa aiemman teoksen katsomista ja nostaa sen esiin oman aikakautensa teosten seasta. Pitkäksi aikaa unohdettu teos

voi siteeraamisen kautta saavuttaa uuden aseman. Teos voi siis aktualisoitua eli tulla ajankohtaiseksi oltuaan aikaisemmin unohdettuna tai näkymättömissä.
Taiteen ja visuaalisen kulttuurin tutkija Mieke Bal kirjoittaa teoksessaan *Quoting Caravaggio* (1999) miten Caravaggion teosten siteeraaminen muuttaa taiteilijan töitä ja auttaa ymmärtämään niitä paremmin (Bal 1999, 1). Historiaa ikään kuin tuotetaan nykyteosten avulla. Taidehistorioitsija Georges Didi-Hubermanin mukaan ”taideteos luo omaa aikaansa vieriessään aikakausien halki”, kuten Karlholm ja Moxey tiivistävät hänen kirjoituksistaan *Time in the History of Art* -teoksen johdannossa (2018, 2). Varhaisen uuden ajan taiteen tutkijat Alexander Nagel ja Christopher S. Wood kirjoittavat *Anachronic Renaissance* -kirjassaan, miten anakronistinen taideteos ”ajelehtii vieraassa historiallisessa kontekstissa” (Nagel & Wood 2010, 13). Viimeisessä luvussa tarkastelen tutkimuskohteita muun muassa anakronian ja aktualisaation käsitteiden kautta ja pohdin, tuovatko ne uusia näkökulmia nykytaiteen ymmärtämiseen.

Transhistoriallisuudesta puhutaan erityisesti näyttelytoiminnassa, jolloin eri aikakausina syntyneet teokset esitetään toistensa rinnalla (Wittocx et al. 2023, 13). Se on myös taideteoksessa itsessään oleva ominaisuus, joka vie sen halki historian (Setari 2023, 32). Päätän tutkielmani pohtimalla lyhyesti transhistoriallisuutta ja sen suhdetta muihin ajan moninaisuutta tai läpäisevyyttä kuvaaviin käsitteisiin.

Tarkastelun kohteinani olevat taideteokset edustavat eri mediumeita: valokuvateos, veistos ja maalaus. Näin eri materiaalit ja työskentelytavat tuovat esille erilaisia ajallisuuden muotoja. Vuoropuhelu historian ja nykyisyyden välillä kiehtoo minua kaikessa taiteessa, ja erilaisilla menetelmillä ja materiaaleilla tehtyjen teosten valitseminen tutkielmani kohteeksi tuntui luontevalta. Tutkimuksen päämääränä on tuoda visuaalisen ajan kysymyksiä tuoreista näkökulmista nykykeskusteluun ja analysoida aktiivisesti toimivien, kansainvälisesti tunnettujen nykytaiteilijoiden taidehistoriaa kommentoivia ja siitä idean ammentavia taideteoksia. Ajallisuus tulee esille monella eri tasolla, ja ajan ratkaisematon luonne tekee analyysistä paitsi uusia kerroksia avaavaa, myös paljon kysymyksiä herättävää ja ratkaisematonta. Ajan luonteeseen kuuluvan määrittelyn monitahoisuuden vuoksi sen koettu olemus myös muovautuu tutkimuksen kuluessa, tehden siitä ongelmana vaikeasti tavoitettavan, mutta myös äärimmäisen kiehtovan. Kuvataiteen konkreettiset esimerkit valottavat ajan olemusta ja nostavat esiin kysymyksiä, joilla voidaan lähestyä myös muita visuaalisen taiteen teoksia.

1.1 Aikaisempi tutkimus

Altti Kuusamo esittää *Kuvan aika* -teoksessa (2022), että taiteen ja ajan suhdetta ei ole vielä tutkittu paljon. Siinäkin mielessä tutkielman aihe on perusteltu, vaikka näyttää siltä, että viime vuosina tutkimusta aiheeseen liittyen on tullut lisää. Ajan kysymyksiä kuvataiteessa Kuusamo on pohtinut etenkin artikkelissaan ”Uusien aikaorientaatioiden ongelma taidehistoriassa – anakronismi, kronotopia ja heterokronia” (2021) sekä teoksessaan *Kuvan aika. Ajan ongelma kuvataiteessa* (2022). Kuusamon artikkeli on ollut yhtenä lähtökohtana lähestyessäni visuaalisen ajan ongelmaa. Se on myös johdattanut varhaisempien filosofien ja taidehistorioitsijoiden tekstien äärelle.

Keith Moxeyn *Visual Time: The Image in History* (2013) lähestyy ajan kysymyksiä taiteessa esimerkiksi pohtimalla, onko aika universaalin sijaan moninainen, ja pitäisikö taiteen tutkimuksessa ottaa huomioon länsimaisen aikakäsityksen ja muiden kulttuurien aikakäsitysten erot. Hän pohtii myös voiko aikakäsityksiä ”kääntää” (*translate*) ymmärrettäviksi tai miten taideteos sen synnyttäessä erilaista vastaanottoa eri aikoina voidaan sisällyttää historialliseen narratiiviin.

Dan Karlholm on pohtinut ajan kysymyksiä artikkelissa ”The 'Now' and the 'Then': Temporal Implications of Anarchronic Art History and Presentism” (2023). Hän analysoi erityisesti ”nyt”-hetken ja ”silloin”-hetken merkityksiä. Karlholm pohtii ajan kysymyksiä yhdessä Keith Moxeyn kanssa teoksessa *Time in the History of Art: Temporality, Chronology and Anachron*y (2018). Artikkelikokoelmasta viittaan erityisesti Hannele Grootenboerin ja Giovanni Carerin artikkeleihin, joissa he analysoivat Caravaggion ja Jacob Vrelin maalauksia aikaan liittyvien kysymysten kautta.

Susanna Petterssonin toimittama *Inspiraatio. Nykytaide & klassikot* (2020) on samannimiseen näyttelyyn koottu näyttelykirja, jossa on useiden tutkijoiden kirjoituksia liittyen ikonisiin teoksiin ja inspiraatioon sekä muun muassa Ola Kolehmaisen ja Sara Masügerin taiteilijahaastattelut. Teos on tutkielmani kannalta tärkeä myös siinä mielessä, että kyseisessä näyttelyssä oli esillä kaksi analysoimaani teosta.

Patrik Nyberg sivuaa väitöskirjassaan *Maalatut kasvot. Helene Schjerfbeckin omakuvat, modernismi ja esittäminen* (2019) myös ajan problematiikkaa luvussa 7, jossa hän pohtii tilan ja ajan poetiikkaa. Hänelle ajallisuus ei ilmene vain omakuvien keskinäisessä vertailussa, niiden lineaarisuudessa, vaan temporaalisuus luonnehtii omakuvia myös yksittäin,

muodonmuutosten paikantuessa yksittäisten kuvien tasolle (Nyberg 2019, 199). Esimerkkinä ”intratemporaalisesta” rakenteesta on Schjerfbeckin *Omakuva*, joka on valmistunut vuosien 1913–26 aikana, ja jossa on menneisyyden, nykyhetken ja tulevaisuuden kerroksellisuutta (Nyberg 2019, 199).

Transhistoriallisuudesta ja myös anakroniasta on kirjoituksia kokoelmassa *The Transhistorical Museum: Mapping the Field* (2018/2023), jossa ilmiötä lähestytään ennen kaikkea kuratoinnin kautta, mutta myös teoreettisessa mielessä. Päädyn näiden kirjoitusten pohjalta pohtimaan tutkielmani lopussa taideteoksia transhistoriallisina, aikaa läpäisevinä toimijoina.

Fragmentoituminen on vahvasti esillä *Suomen Museo* -vuosikirjan vuoden 2022 numerossa. Elina Räsäsen johdantosanojen inspiroimana olen pyrkinyt soveltamaan keskiaikaisen esineistön tutkimukseen liittyvää muodonmuutosten ja fragmentoitumisen kysymystä myös muun kuvataiteen tutkimuksessa. Ville Lukkarisen kirjoituksissa taiteesta ja arkkitehtuurissa on fragmentaarisuus myös esillä, esimerkiksi hänen artikkeleistaan kootussa valikoimassa *Fragmentti, muisto, maisema. Ville Lukkarisen kirjoituksia taiteesta ja arkkitehtuurista* (2017). Viimeaikaisista tutkimuksista Anna Sörmanin, Astrid A. Notermanin ja Markus Fjellströmin toimittama kirja *Broken Bodies, Places and Objects: New Perspectives on Fragmentation in Archaelogy* (2024), joka kehittelee edelleen John Chapmanin parinkymmenenvuoden takaista fragmentaatioteoriaa, antaa arkeologian lisäksi eväitä myös taidehistorian tutkimukseen.

2 Nefertiti ja ajan moninaisuus

Kuva 1. Ola Kolehmainen, *MVSEVM I (Nefertiti),* triptyykki, 2020. Arkistokelpoinen mustesuihkuvedos mattapaperille, taiteilijakehys, 105 x 240 cm. Editio 4. Kuva: Ola Kolehmainen.

Polyfonisuus eli kerronnallinen moniäänisyys näkyy erityisellä tavalla Ola Kolehmaisen valokuvateoksessa, jossa on kuvattuna eri vaiheita kokeneen, raunioista uudelleen rakennetun museorakennuksen näyttelytila sekä siellä esillä oleva yli 3000 vuotta vanha veistos. Vuosina 1843–1855 rakennettu Neues Museum tuhoutui suurelta osaltaan toisen maailmansodan pommituksissa, ja se pysyi raunioituneena noin kuudenkymmenen vuoden ajan, kunnes se rakennettiin uudelleen vanhat raunioituneet osat säilyttäen. *MVSEVM I (Nefertiti)* (kuva 1) on kolmesta osasta, fragmentista, koostuva valokuvateos. Fragmenttien yhdistäminen tuo katsojalle mahdollisuuden nähdä kuvattu kokonaisuus siten, miten sitä ei voi paljailla silmillä nähdä. Osat tekevät siitä kokemusmaailman ylittävän, kuten Kolehmainen sitä itse kuvaa (Fritze 2020, 173). Sovellan tässä tapauksessa polyfonian käsitettä kuvakokonaisuuden itseensä sisällyttämiin aikakerroksiin, joissa jokainen ajan kerros edustaa omaa ääntään. Paikallaan oleva veistos sekä sen sijoituspaikkana oleva museotila tekevät kuvan tunnelmasta pysähtyneen. Pysähtyneisyys onkin yksi ajan kokemiseen liittyvä käsite, jonka liitän tämän

teoksen tarkasteluun. Ovatko aikakerrokset kuitenkaan selvästi eroteltavissa ja onko teoksessa pysähtyneisyyden vaikutelmasta huolimatta liikettä ja suuntaa? Tämän teoksen tulkinnalla haluan tarkemmin analysoida ja eksplikoida polyfonian ja heterokronian käsitteiden eroa sekä polykronian käsitteen käyttökelpoisuutta ajan ja kuvataiteen suhteessa.

2.1 Ola Kolehmaisen *MVSEVM I (Nefertiti)*

Ola Kolehmaisen (s. 1964) valokuvateos *MVSEVM 1 (Nefertiti)* on triptyykki, joka muodostuu kolmesta valokuvasta, yhteensä kooltaan 200 x 450 cm. Teos on tilattu Inspiraatio – Nykytaide & klassikot -näyttelyyn, joka oli esillä Tukholman Nationalmuseumissa kesällä 2020 ja Ateneumin taidemuseossa saman vuoden syksyllä. Hallitsevana värinä valokuvateoksessa on museotilan seinän vaaleanpunainen eri sävyineen. Sen alla on vaaleansininen leveä raita ja vaalean hiekanvärinen kapeampi raita (lattialista) seinän alaosassa. Uusklassistisen rakennuksen tummanvihreä seinä on valokuvaajan käsittelyssä saanut antiikin Rooman värimaailmaan viittaavan vaaleanpunaisen värin. Keskilattia näyttää kuvassa olevan ruskeaa kivimosaiikkia. Lattian reunaosat näyttävät vaalean hiekan sävyisiltä muodostaen yhdessä lattialistojen kanssa vaalean horisontaalisen raidan kuvaan. Seinän ja katon välisessä, selkeästi seinästä ulospäin kohoavassa listassa on ornamentteja. Se muodostaa vaalean lattialistan tapaan horisontaalisen raidan kuvaan. Katossa näkyy kullanruskeita kaaria, joiden sisälle muodostuneissa luneteissa on maalauksia. Niistä voi erottaa ihmishahmoja sekä peuraeläimen ja lohikäärmettä muistuttavan hahmon, vaikka kuvat vaikuttavat kuluneilta ja fragmentoituneilta. Seinä- ja kattopintojen laikukkuus tulee kuvankäsittelyn lisäksi siitä, että rakennukseen on restaurointivaiheessa jätetty kulumisen jälkiä. Koska Kolehmaisen teos koostuu kolmesta valokuvasta, niiden väleihin jäävä tila katkaisee kuvan horisontaalisuuden tehden etenkin valkoista taustaa vasten pilasterimaisen vaikutelman ja luoden niin ikään vaikutelman antiikin maailmasta.

Valokuvaa hallitsee keskellä oleva, suhteessa kokonaisuuteen pienikokoinen, Nefertitiä kuvaava veistos, joka on asetettu lasivitriiniin. Rintakuva on yksi maailman tunnetuimmista taide-esineistä. Kuvassa Nefertitiä esittävän veistoksen ihon väri on sinisävyinen ja päähine ruskeansävyinen, kun alkuperäisessä veistoksessa väritys on päinvastainen. Veistoksen jalusta on korkeudeltaan sellainen, että museotilassa ohikulkevan keskipituisen länsimaalaisen on helppo katsoa rintakuvaa. Kolehmaisen teoksessa jalustan ja veistoksen raja on samassa kohdassa seinän vaaleanpunaisen ja vaaleansinisen osan rajan kanssa rintakuvan asettuessa

vaaleanpunaista taustaa vasten. Tämä asettelu näyttää harkitulta: asetelma korostaa horisontaalista linjaa. Lasivitriinin kehikko näkyy kuvassa valkoisina viivoina. Valkoisen kehikon sisäpuolelle kuvassa osuu myös seinämaalaus, jossa näkyy kuvan käsittelyn takia hieman epäselvästi peuraeläimen metsästystilanne. Kuvassa lihaksikas mieshahmo pitelee maassa makaavaa isoa peuraa viitta liehuen. Triptyykin oikeanpuoleisen kuvan oviaukon yläpuolella olevassa lunetissa on maalaus, jossa näkyy niin ikään epätarkasti mieshahmo ja lohikäärmettä muistuttava eläin. Viereiseen huoneeseen vievän oven takaa voi nähdä muun muassa lämpöpatterin sekä valvontakameraa muistuttavan esineen, joka paljastuu kohdevalaisimeksi. Myös keskimmäisen kuvan kattolistan yläpuolella Nefertitiä ympäröivän vitriinin vasemmalla puolella on kaksi mustana ja soikean muotoisena näkyvää kohdevalaisinta. Yksityiskohtiin ei aluksi kiinnitä huomiota, kun suurimman huomion ottaa suhteessa muuhun tilaan pienikokoinen Nefertiti, jolle museotilan muodot antavat taustan. Museorakennusta kuvaavan valokuvateoksen tekee erityisen intiimiksi sen keskellä oleva, ikonisoitu veistos, joka tuossa hiljaisessa, muutoin tyhjässä tilassa vangitsee karismaattisella tavalla katseen ja tuntuu tulevan lähelle katsojaa. Kuvassa on ensinäkemältä hyvin pysähtynyt tunnelma.

Kolehmainen tunnetaan suurikokoisista valokuvateoksistaan, joissa taustalla on arkkitehtuuri, tässä tapauksessa museorakennus. Vaikka teokset ovat esittäviä, ne muistuttavat abstraktia taidetta keskittyen muun muassa muotoihin, perspektiiviin ja valoon (Videohaastattelu. Nationalmuseum Sweden www-sivu). Abstrahoinnin vuoksi kuvat luovat siis uudenlaisia maailmoja ja elämyksiä, vaikka niissä on kuvattu rakennuksia ja tiloja. Pitkäaikainen nykyarkkitehtuurin kuvaaminen on laajentunut Kolehmaisella historiallisten rakennusten kuvaamiseen. Hän toteaa, miten häntä alkoi yhä enemmän kiinnostaa perinteiden kulkeutuminen ajassa ja yli aikakausien (Fritze 2020a, 169). Eri puolilla Eurooppaa sijaitsevien pyhien tilojen kuvaaminen monivuotisena projektina vaikutti siihen, miten ajan merkitys alkoi korostua Kolehmaisen töissä (mt. 170).

Tarkastelemani teos liittyy Kolehmaisen museoprojektiin, jossa hän on kuvannut museotiloja ilman ennakkosuunnitelmia, pyrkien altistumaan museon atmosfäärille (Fritze 2020a, 170). Ajan merkityksestä museoprojektissa Kolehmainen kertoo, miten aikajänne museoissa saattaa mennä pieneksi, lähes kadota (mt. 173). Eri aikakausien teokset kohtaavat ja lähentyvät toisiaan, aika menettää tarkkuutensa ja tietynlainen salaperäisuuden varjo katoaa, Kolehmaisen sanoin ”kokemus demystifioituu” (mt.). Museo toimii hänen mukaansa ikään

kuin aikakoneena, jossa paitsi voimme siirtyä menneisyyteen, menneisyys myös siirtyy meidän aikaamme (mt.). Tämä ajassa siirtyminen liittyy myös neljännen luvun anakronian ja transhistoriallisuuden pohdintaan.

2.2 Ajallisten kerrostumien polyfonia

Katsoessani ensimmäisiä kertoja Kolehmaisen valokuvateosta ja sen jäätyä verkkokalvolle kerroksellisena, eri aikakausia yhdistävänä kuvana mieleeni nousi käsite polyfonia. Alussa nuo kerrokset piirtyivät kolmeen osaan, Nefertitin aikaan, museorakennuksen aikaan ja kuvausaikaan. Tuntui kuin nuo osiot olisivat jokainen puhuneet omaa, erillistä tarinaansa. Tuli tarve selvittää tuota ajallista monikerroksisuutta tarkemmin.

Musiikissa polyfonia tarkoittaa moniäänisyyttä, jossa jokainen ääni muodostaa oman, itsenäisen melodian. Teos syntyy noiden itsenäisten äänten yhdessä soidessa ja muodostaessa sävellyksen, jossa ne sulautuvat yhteen. Lauletut tai soitetut stemmat käyvät siis keskustelua keskenään, muodostaen harmonioita ja dissonansseja. Paul Klee pyrki 1930-luvulla maalauksissaan käyttämään polyfoniaa musiikin tavoin ja kuvaamaan polyfonista rakennetta erilaisten kuvallisten elementtien keinoin (Klee 1957; Kuusamo 2022, 126). Myös muut kuvataiteilijat yrittivät 1930-luvulla ratkaista polyfonian kuvaamista, esimerkiksi Josef Albers teki sen kerroksellisilla kuvaelementeillä, mutta muotojen ajallisen muutosten ongelma jäi vaille ratkaisua (Vergo 2010, 248; Kuusamo 2022, 127). Mihail Bahtin on tuonut polyfonian käsitteen kirjallisuudentutkimukseen, jossa se kuvaa kerronnallista moniäänisyyttä, sekä kerronnallisessa että ideologisessa mielessä. Kerronnassa on siis useita ääniä ja perspektiivejä. Bahtinin mukaan polyfonisuus toimii parhaiten dialogisuudessa. (”Polyfonia”. Tieteen termipankki www-sivu.)

Kolehmainen puhuu ”dialogista yli vuosisatojen” sekä matkasta menneisyyteen ja menneisyyden matkasta nykyisyyteen (Fritze 2020a, 169–173). Tuo aikakausien välinen dialogi oli lähtökohtani tutkielman aiheen valintaan. Tästä dialogista ja eri aikatasojen moniäänisestä yhteydestä kuvan sisällä käytän polyfonian käsitettä. Sovellan sitä Mihail Bahtinin kirjallisuudentutkimuksessa käyttämällä tavalla kuvaamaan aikakerrosten moniäänisyyttä tarkastelemissani teoksissa. Aikakerrokset tuovat teoksiin sisäistä dialogia, keskustelua, mutta samaan aikaan teokset käyvät vuoropuhelua niitä ympäröivän todellisuuden ja erityisesti inspiraation lähteenä olevien teosten kanssa. Patrik Nyberg käytti

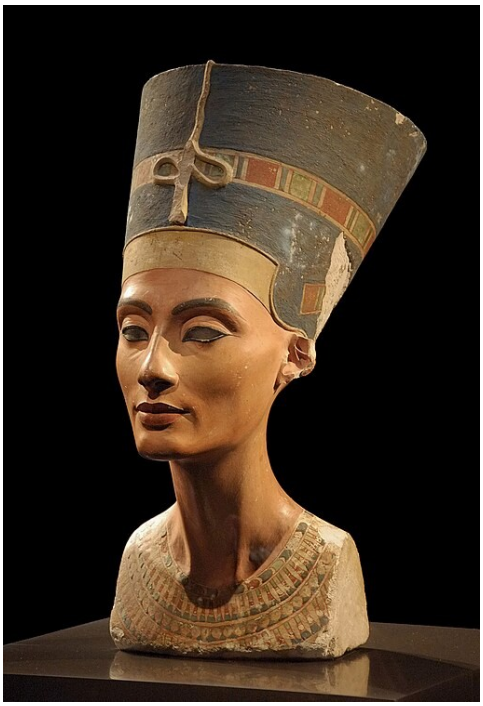
Schjerfbeckin omakuvien tutkimuksessa käsitettä ”intratemporaalisuus” kuvatessaan teoksen sisäisiä aikakerroksia (Nyberg 2019, 199). Avaan tässä luvussa intratemporaalisuutta mielestäni läheisesti vastaavaa heterokronian käsitettä ja päädyn ehdottamaan polykronian käsitettä kuvaamaan ajan moniulotteisuutta tarkastelemassani kuvassa. Seuraavaksi nostan esille teoksessa ilmeneviä ajan kerrostumia.

2.2.1 Nefertiti, aikamatkustaja

Arkeologi Ludwig Borchart, yksi Nefertitiä kuvaavan veistoksen (kuva 2) löytäneistä, kirjoitti päiväkirjaansa silloin vielä identifioimattoman ”värikkään kuningattaren” olevan sellainen, jota ”ei voi mitenkään kuvailla, se pitää nähdä” (Savoy 2024, 34). Myös Kolehmainen kertoo Nefertitiä kuvaavan veistoksen sisältävän käsittämätöntä voimaa (Kartastenpää 2020). Nefertitistä on tullutkin tunnettu, ikoninen kuva, jota on kopioitu suunnattoman paljon taiteessa ja populaarikulttuurissa. Rintakuvassa hän näyttää kannattelevan itseään esimerkillisen ylväästi ja vahvasti. Valokuva näyttää Nefertitin sivuprofiilin: katse on aktiivisesti suunnattu eteenpäin pään kannatellessa näyttävää päähinettä, joka valokuvassa näyttää vaaleanruskealta sinisine raitoineen. Kuvattavan kasvot näyttävät valokuvassa sinisävyisiltä, mutta veistos on silti täysin tunnistettavissa. Se sisältää ne elementit, jotka tuon tunnetun teoksen tunnistamiseen tarvitaan. Vaikka valokuvateos kuvaa Nefertitistä tehtyä kuvaa ja tulkintaa, se luo vaikutelman, että itse henkilöhahmo nousee esiin monen kerroksen alta. Nefertiti vaikuttaa olevan valokuvan selvä päähenkilö ja kaiken muun läpäisevä elementti.

Nefertiti oli Egyptin kuningatar ja kuningas Akhenatenin vaimo, joka eli noin 1350 vuotta ennen ajanlaskumme alkua. Monet Nefertitiä kuvaavat reliefit osoittavat hänen olleen hyvin merkittävä henkilö. Hänet tunnetaan parhaiten Amarnan raunioista, Kairosta 245 kilometriä etelään, vuonna 1912 löytyneestä rintakuvasta, joka eri vaiheiden jälkeen on päätynyt Berliinin Neues Museumiin. Kalkkikivestä tehdyssä, maalatussa veistoksessa hänellä on korkea, sininen päähine, jota ei tiedetä olleen kenelläkään muulla kuningattarella. (Sweeney 2008.) Rintakuva on valmistettu kuvanveistäjä Thutmosen ateljeessa noin 1340 vuotta ennen ajanlaskumme alkua. Raunioista löytymisen jälkeen veistos päätyi kaivauksissa mukana olleen saksalaisen ryhmän kautta James Simonin huvilaan Berliinin Tiergartenstrassella. Simon lahjoitti veistoksen Nationalmuseumille vuonna 1920, ja se sai näyttelypaikan Neues Museumin Amarna-huoneesta. Toisen maailmansodan aikana veistos siirrettiin turvaan

Thüringeniin, josta se siirtyi Frankfurtiin ja Wiesbadeniin ennen palautumista Berliiniin. Siellä veistos ehti saada useamman esilläolopaikan, muun muassa Altes Museumissa toisen egyptiläisen ”suurnaisen”, Kleopatran rinnalla, kunnes se sai oman tilan Neues Museumin Pohjoisesta kupolihallista. (Scholl et al. 2012, 25.)



Kuva 2. *Nefertitin rintakuva*, 1345 eKr. Kalkkikivi ja stukko, 48 cm. Neues Museum, Berliini. Kuva: Wikimedia Commons / Arkadiy Etumyan.

Bénédicte Savoy pohtii kirjassaan *À qui apartient la beauté ?* (2024, suom. Kenelle kauneus kuuluu?) kenelle Nefertitin rintakuva kuuluu. Hän kysyy, pitäisikö se palauttaa Egyptiin, kuuluuko se erottamattomasti Berliinin historiaan vai kuuluuko se koko ihmiskunnalle (Savoy 2024, 32). Erityisesti egyptiläinen arkeologi Zahi Hawass on vaatinut veistoksen palauttamista Egyptiin. Kysymyksiä on herättänyt etenkin, onko toiselta maaperältä viedyn esineen itsellä pitäminen laillista ja onko kolonialismin aikana löydettyjen aarteiden pitäminen moraalisesti hyväksyttävää. (Savoy 2015, 1.) Tässä tutkielmassa ei mennä tämän kysymyksen äärelle syvemmin, mutta veistoksen monivaiheisuuden ja siihen liittyvien ristiriitojen tiedostaminen vaikuttaa olennaiselta tarkastelussa olevan valokuvan ajallisuuden kokemiseen tuoden siihen uusia kerroksia ja merkityksiä. Tässä tapauksessa minua erityisesti kiinnostaa se, miten veistos on olemassaolonsa aikana ollut erilaisten ajallisuuksien ja aikakäsitysten piirissä: muinaisessa Egyptissä tai raunioihin hautatutuneena tai sodan aikana suojassa tuhoutumiselta, odottamassa esillepääsyä ja aktualisointia. Nuo kysymykset liittävät tarkasteluun menneisyyden ajankohtien lisäksi myös Nefertitin tulevaisuuden vielä arvoituksena olevat vaiheet.

2.2.2 Neues Museum, raunioituminen ja uudelleen rakentaminen

Kolehmaisen teoksessa kuvatun Neues Museum -museon tekee kiinnostavaksi ajallisen polyfonian kannalta erityisesti se, että aikakerrokset näkyvät rakennuksessa itsessään voimakkaasti. Nuo kerrokset keskustelevat näytteillä olevien esineiden kanssa. Valokuvaaja toimii dialogissa 1800-luvun museomaailman kanssa, mutta myös 2000-luvun restaurointiin liittyvien arkkitehtuuristen valintojen kanssa. Uusklassistinen Neues Museum on alun perin

rakennettu vuosina 1843–1855, suunnittelijanaan Friedrich August Stüler (1800–1865), toisena museona Museuminsel-saarelle Altes Museumin jälkeen. Rakentamisessa olivat käytössä uusimmat teräsrakennustekniikat, ja teräsrakenteet jätettiin ajankohtaan nähden erittäin moderniin tapaan joissakin huoneissa näkyville. Museon koristelu oli ainutlaatuisesti linjassa siellä esillä olevien esineiden kanssa. Vuonna 1920 museossa tehtiin korjaustöitä, joiden aikana esimerkiksi jotkut koristelut peitettiin. Museo sulkeutui vuonna 1939, ja se raunioitui toisen maailmansodan pommituksissa. Muut museosaaren rakennukset rakennettiin uudelleen, mutta Neues Museum jätettiin vuosikymmeniksi raunioituneeseen tilaan. Vasta Berliinin muurin murtumisen jälkeen sen uudelleenrakennusta alettiin aktiivisesti edistää. Uudelleenrakentaminen suunnitteluineen ajoittui vuosille 1997–2009. (Plevoets & Van Cleempoel 2019, 162.) David Chipperfield Architects suunnitteli museon uudelleenrakentamisen, pyrkien säilyttämään raunioituneet osat ja struktuurin, mutta rakentaen uudella tavalla puuttuvat osat. Rakennus sisältää uutta ja vanhaa rinnakkain ja se keskustelee näytteillä olevien esineiden kanssa. (Plevoets & Van Cleempoel 2019, 163.) Aikatasojen vuoropuhelu on siis koettavissa jo yksistään tuossa rakennuksessa, jossa historian kerrokset on jätetty näkyville tarkoituksellisesti. Rakennuksen fragmentoituminen on haluttu jättää näkyville uusien osien rinnalla. Ympäristöestetiikassa puhutaan esteettisestä kestävyydestä (*aesthetic sustainability*) (mm. Lehtinen 2023; Korpelainen & Lehtinen 2024). Esteettisesti kestävä rakennus on yleensä myös ekologisesti kestävä. Fragmentoitumisen hyväksyminen osana elinkaarta tarkoittaa sitä, että rakennus säilyy esteettisesti kiinnostavana ajassa.

Valokuvassa näkyvä Neues Museumin tila on pohjoinen kupolisali (Nordkuppelsaal), jonne *Nefertiti* siirrettiin museon uudelleenrakentamisen jälkeen. Alun perin sali rakennettiin kreikkalaisten veistosten näyttelytilaksi, mistä ovat perua seinämaalausten antiikin Kreikan sankarihahmot. Nyt nuo hahmot keskustelevat egyptiläisestä kulttuurista lähtöisin olevan artefaktin kanssa luoden vuoropuhelua eri kulttuurialueiden välille. *Nefertitin* yläpuolella olevan lunetin maalauksessa (kuva 3) oleva peuraeläin kuvaa kultasarvista Keryneian kaurista, antiikin mytologian eläinhahmoa, jonka Herakles (Herkules) kukistaa (Bähr & Blauert 2012, 312). Tarinan mukaan sankari jahtasi kaurista kokonaisen vuoden ajan ennen kuin sai sen kiinni. Kyseessä on siis pitkällisen taistelun tulos, Herakleelle eräänlainen huipennus, kauriille taas tappio. Oikeanpuoleisen kuvan oven yläpuolisen maalauksen

Kuva 3. Adolf Schmidt (1804–1865). *Herakles ottaa kiinni Keryneian kauriin.* Seinämaalaus, Neues Museum, Berliini. Kuva: Wikimedia Commons / ONAR.

eläinhahmo kuvaa meripeto Ketosta, jonka kynsistä niin ikään mytologian hahmo Perseus pelastaa pedolle uhriksi annetun Andromedan surmaamalla sen (Bähr & Blauert 2012, 312). Triptyykin vasemmanpuoleisen osan lunettimaalausta ei näy, koska kuvakulma on siinä toinen. Siitä erottuu kuitenkin pieni osa Khimairaa, eläinhahmoa, jolla on leijonan pää, vuohen ruumis ja skorpionin häntä ja joka kyseisessä kuvassa joutuu Pegasoksen selässä ratsastavan Bellerofonin tappamaksi (mt. 312). Maalausten tekijät ovat tarkemmin erittelemättä Adolf Schmidt, historiamaalari Eduard Daege, Eduard Steinbrück ja muotokuva- ja genremaalari August Hopfgarten, jotka osallistuivat myös museon muiden huoneiden seinä- ja kattomaalausten luomiseen (mt. 312). Antiikin mytologian voimakkaat mieshahmot ovat tarunomaisuutensa vuoksi erityisen ajattomia, ja niitä on mahdotonta sijoittaa tiettyyn ajankohtaan.

Kuvien dynaamiset kohtaukset tuovat pysähtyneeseen museotilaan taustalla olevat jännitysnäytelmät, kuin pysäytetyn toimintaelokuvan kohtaukset. Ne tuovat myös feminiinisen Nefertitin rinnalle paitsi saalistuksen kohteena olevat eläinhahmot ja kuoleman uhan, myös mytologian hahmojen korostuneen maskuliinisuuden. Herakleen ja kultasarvisen Keryneian kauriin kiinniottotaistelun kuvauksen sijoittuminen teoksen keskiosaan Nefertitin yläpuolelle tuo vakaana ja ylväänä poseeraavan naishahmon taustalle monien taideteosten inspiraation lähteenä olevan myyttisen mieshahmon sankaritekonsa äärellä. Tämä korostaa hahmojen toiminnallista vastakohtaisuutta, Nefertitin pysähtyneisyyttä ja Herakleen aktiivisuutta. Kohtaus liittyy yhteen Herakleen kahdestatoista sankariteosta, jossa tämä vangitsee kauriin, jonka Eurystheus on määrännyt tuomaan hänelle elävänä (Kallela &

Oikarinen 2023, 18). Koska kyseessä on tarina, sitä ei voida sijoittaa aikajanalle historiallisten henkilöiden tavoin. Toisaalta Herakles ei ollut pelkästään taruolento, vaan suosittu ja vakavasti palvottu jumala, jolle omistettuja temppeleitä oli antiikin maailmassa kaikkialla (Henrikson 2004, 290). Hänen palvontansa oli mahdollisesti ensimmäinen vierasmaalainen kultti Roomassa (”Herculēs” 2007). Varhaisimmat todisteet Herakleen kultista löytyvät viidenneltä vuosisadalta ennen ajanlaskun alkua (”Hēraclēs” 2007). Herakleella oli siis paitsi kuolevaisen sankarin, myös kuolemattoman jumalan piirteet (mt.), mikä antaa hahmolle ajallisuuden kannalta monilukuisia mahdollisuuksia.

Nefertiti näyttää teoksessa katsovan oikeanpuoleisessa kuvassa olevan oviaukon suuntaan. Oviaukko tuo kuvaan näyttelytilan ulkopuolisen alueen, emmekä näe valokuvateosta katsellessa mitä siellä sijaitsee ja tapahtuu, emmekä tiedä mitä Nefertiti näkee – jos veistos voi nähdä. Se avaa samalla museon seinien ulkopuolella olevan maailman osaksi kuvaa. Oviaukon ulkopuolella silmiin osuvat lämpöpatteri ja kohdevalo viittaavat rakennuksen nykyaikaisiin teknisiin ominaisuuksiin ja kertovat museon elinkaaressa tapahtuneista uudistuksista. Ne tuovat kerrontaan arkisuuden ja käytännöllisyyden lisäksi uudelleen rakennetun museon tekniset ominaisuudet ja sitä myöten viittaavat modernisoidun museon aikaan. Oviaukko on myös tässä sommitelmassa kulkuväylä huoneeseen ja sieltä pois. Asetelma houkuttelee kiertämään mielessään veistoksen, mikä on staattisessa kuvassa yksi liikkeen ja ajan ulottuvuus. Se luo kuvaan oman kerronnallisen rakenteensa. Valokuvan ”punctum” (pistävä tai lävistävä asia), Roland Barthesin termiä lainaten, tuntuu olevan Nefertitin sijaan oviaukko ja sen avaama näkymätön tila ja ”poispääsytie” (Barthes 1985, 33). Tämä luo mielenkiintoisen tulevaisuuteen suuntautuvan kerroksen teoksen kokemiseen.

2.2.3 Valokuvaushetki ja nykyhetki

Ola Kolehmainen kertoo haastattelussaan (Fritze 2020a, 170), miten hän totuttelee kuvaamaansa tilaan hitaasti tarkkailemalla, viettäen siellä tunti- ja päiväkausia, samalla ottaen mahdollisimman nopeasti ja intuitiivisesti paljon kuvia. Nefertitiä esittelevässä museotilassa hän sai viettää yksin aamun varhaisia tunteja. Hän kuvaa veistoksen voimaa ja energiaa ”käsittämättömäksi” (Kartastenpää 2020). Saman voiman havaitsin vierailtuani museossa. Kolehmainen kertoo pitävänsä ensimmäisten luonnoskuvien jälkeen taukoa, mitä kauemmin sen parempi, ja vasta tauon jälkeen alkavansa työstää varsinaisia näyttelykuvia (Fritze 2020a, 170). Tämä työskentelytapa kertoo siitä, että valokuvaushetki ei ole vain tietty ajallinen hetki

vaan pikemminkin kokoelma hetkiä, joista lopullinen teos syntyy. Valokuvan syntyprosessi voi vaihdella ajallisesti lyhyestä hetkestä kestämään jopa vuosia.

Valokuvan kuvanottoaikaan liittyy valotusaika, joka voi vaihdella. Kyseessä ei ole siis vain lyhyt hetki vaan aikaväli. Taidefilosofi Emmanuel Alloa puhuu ”mediumin ajasta”, joka valokuvan ollessa kyseessä on juuri valotusaika. Hänen artikkelissaan pitkää valotusaikaa käyttäneet esimerkkiteokset kumoavat sen, että valokuvassa olisi aina kyse yksittäisestä hetkestä. (Alloa 2018, 227.) Jokainen hetki on itsessään jo laajentuma, johon liittyy tietty kesto. Valotusaika ei voi koskaan olla täysin siirrettävissä esitysajaksi (mt. 235). Valokuvaan mediumina liittyy Siegfried Kracauerin kuvaus siitä, että valokuvalla on taipumus näyttää sellaista, mikä jäisi muuten huomaamatta (mt. 229) tai mitä laiminlyötäisiin. Tällaisista elementeistä voisi nostaa esille aiemmin mainitun lämpöpatterin. Museokävijä ei Nefertitin lumossa myöskään välttämättä kiinnitä huomiota katseen tasoa korkeammalle sijoittuvaan kauriin kimpussa olevaan Herakleeseen, mutta valokuva näyttää senkin, puhumattakaan Kolehmaisen fragmenteista muodostaman kokonaisuuden tuottamasta tilan laajenemisen vaikutelmasta.

Nykyhetki on haastava käsite. Nyt-hetki on poissa saman tien, kun se koetaan. Karlholm puhuukin nyt-hetken kahdesta eri karakteerista, hetkellisestä ja laajennetusta (Karlholm 2023, 1). Laajennettu nyt-hetki, nykyisyys, voi olla kestoltaan hyvinkin pitkä, jopa vuosia kestävä. Karlholm tuo esille Preston Kingin ajatuksen, jonka mukaan emme nykyisyydestä puhuttaessa puhu tuosta heti katoavasta hetkestä vaan laajennetusta merkityksestä. (Preston Kingistä Karlholm 2023,1). Kyse on siis episodista, joka jatkaa olemassaoloaan. Myös menneisyys voi olla häipynyt tai edelleen läsnä oleva, osa nykyhetkeä. Jokainen laajennettu nyt-hetki, nykyisyys, sisältää siis suunnattoman määrän pieniä nyt-hetkiä, mutta myös valtavasti silloin-hetkiä, menneisyyttä. (Mt. 1). Tämän pohjalta nykyhetken kuvaaminen taideteoksessa on haastavaa, ja siitä on sen ohikiitävässä muodossa mahdotonta saada kiinni. Menneisyys on aina läsnä, ja nykyhetki muuttuu saman tien menneisyydeksi (mt. 3). Filosofi Gilles Deleuzen sanoin nykyisyydestä voi sanoa joka hetki, että se ”oli”, ja menneisyydestä voi sanoa, että se ”on” ikuisesti (Deleuze 1988, 55).

Valokuvateoksen vastaanoton hetki on myös monikerroksinen. Taidekokemuksen kesto vaihtelee. Teosta voidaan vilkaista ohi kulkiessa tai sen äärellä viivytään useita minuutteja. Katsoja voi palata kuvan ääreen yhä uudelleen. The Metropolitan Museum of Art -museossa

vuonna 2001 tehdyssä tutkimuksessa havaittiin, että museovierailijat eivät vietä paljon aikaa yhden taideteoksen edessä. Suurten mestariteostenkaan edessä on harvinaista viettää edes minuuttia. Kyseisen tutkimuksen mediaani oli 17 sekuntia teosta kohti. (Smith & Smith 2001, 229–230.) Nykypäivän katsomisaika saattaisi olla vieläkin lyhyempi. Kuva voi jäädä mieleen ja muuttaa muotoaan katsojan mielessä. Nähtyäni Kolehmaisen valokuvateoksen se muodosti polyfonisen, horisontaalisen kerroksellisuuden visuaalisesti mielessäni. Kuva voi näyttäytyä eri tavalla eri vaiheissa elämää. Taideteoksesta otettu kuva ottaa vielä askeleen poispäin teoksesta, ja kuvan kuvaa katsova haluaisi ehkä päästä alkuperäisen kuvan äärelle, lähemmäksi todellista teosta. Koin myös katsojana voimakasta tarvetta päästä katsomaan Kolehmaisen teoksessa kuvattua tilaa ja veistosta paikan päälle Neues Museumiin. Kuva antaa vihjeen siitä, millainen kokemus museossa käynti voisi olla.

Toisella tai kolmannella katsomiskerralla valokuvateos näyttäytyy eri tavalla. Ensimmäisellä kerralla teos näkyy suurpiirteisemmin, horisontaalisina muotoina, kuin maisemana, jossa lepää rauhallisesti ylväs ja kaunis tunnetun naishahmon rintakuva. Nefertiti luo teokseen maagisen, vangitsevan tunnelman. Rintakuvaa ei voi olla huomaamatta, ja se tuntuu kantavan itsevarmana hartioillaan vuosisatojen historiaa. Seuraavalla kerralla katsoessa kuvasta erottuu enemmän yksityiskohtia. Veistoksen ympärillä olevassa museotilassa alkaa paljastua kerroksia. Myöhemmin kuvan äärelle uudelleen palatessa rauhaa huokuva pysähtyneisyys muuttuu tunteeksi siitä, että Nefertitin pitäisi päästä pois tilasta ja vitriinistä, vastaavasti kuin museossa kävijänä joskus tulee välttämätön tarve katsoa ulos ikkunasta, sinne missä nykyhetki tapahtuu. Rauhan häiritsijöiksi nousevat myös lunettien maalauksissa olevat taistelutilanteet. Katsoja kokee teoksen omaan sen hetkiseen kokemusmaailmaansa peilaten. Katsoja luo uusia aikakerroksia teokseen omasta kokemusmaailmastaan käsin, ja nuo kerrokset limittyvät toisiinsa luoden vaikutelman kuin ajalla ei olisi enää merkitystä. Altti Kuusamo kirjoittaa, miten ”etsivä katse laventaa aikaa, ja merkitysoivallukset tuntuvat sen takia olevan pitkän hetken ajattomuudessa” (Kuusamo 2022, 153).

Emmanuel Alloa asettaa artikkelissaan kysymyksen ”milloin taide on?” kysymyksen ”missä taide on?” sijaan, käyttäen myös näyttelyn suhteen käsitteitä *khronos* ja *topos.* Hän pohtii valokuvateosten valotusajan lisäksi niiden näytteilläoloaikaa. Hän käyttää teoksessa olevasta aikajaksosta nimityksiä näytetty aika (*the shown time*) ja aika, jonka taideteos tarvitsee tullakseen nähdyksi (*the time of showing*) (narratologiassa näistä käytetään nimitystä kerrottu aika ja kertomisen aika). (Alloa 2018, 223–224.) Hän ottaa esimerkiksi kestoltaan pitkiä

videoteoksia, mutta voisiko valokuvateoksesta kysyä samaa? Tämä jätti minut miettimään Kolehmaisen teoksen osalta sen koon vaatimaa teoksen katsomisaikaa. Pienen teoksen katsomiseen voi riittää lyhyempi aika kuin suuremman teoksen. Kun kyseessä on useammasta fragmentista koostuva kokonaisuus, voi sekin vaatia pidemmän katseluajan. Nefertitin rintakuvan katsomiseen on Neues Museumissa annettu monia muita teoksia enemmän katsomisaikaa siten, että se on sijoitettu yksittäisenä teoksena omaan huoneeseensa, jonka läpi museovieraat kävelevät. Katsojilta on kielletty itse huoneessa valokuvaaminen, joskin oviaukkojen ulkopuolella olevan, määritellyn etäisyyden päästä kuvaaminen on sallittua. Vierailijat ikään kuin pakotetaan kohtaamaan teoksen sellaisenaan, ilman välissä olevaa hetken ikuistavaa laitetta. Koska huoneessa ei ole muita esineitä, antaa tila myös tavallista isomman roolin ja ajan sen tarkasteluun. Kertomisen tai nähdyksi tulemisen ajasta tulee tämän vuoksi pidempi kuin monien pienten, vitriineihin ryppäinä sijoitettujen esineiden nähdyksi tulemisen ajasta.

2.2.4 Tulevaisuus

Yksi taideteoksen aikakerroksista on tulevaisuus, joka on mielikuvituksen ja arvailujen varassa. Georges Didi-Huberman toteaa, että edessämme oleva kuva edustaa meille tulevaisuutta ja pysyvyyttä eli se elää ikään kuin meidän edellämme: ”kuvalla on yleensä enemmän muistia ja enemmän tulevaisuutta kuin sillä, joka mietiskelee sen edessä.” (Didi-Huberman 2003, 33.) Oviaukko jonnekin kuvassa näkymättömään voi symboloida tulevaisuutta, etenkin, kun tiedostaa Nefertitin rintakuvan historian ja kiistan sen nykyisestä näyttelypaikasta. Dan Karlholm pohtii nykyhetken, menneisyyden ja tulevaisuuden suhdetta ”nyt”- ja ”silloin”-hetkien kautta, jolloin ”silloin” viittaa sekä menneisyyteen että tulevaan (then - now - then). Nykyhetkeä ei ole ilman silloin-hetkeä ja päinvastoin. (Karlholm 2023, 2). Tulevaisuuden kerroksiin teoksessa voi liittyä valokuvaan vangitussa hetkessä näkyvien artefaktien muuttuminen, samalla tavoin kuin se liittyy kuvan menneisyyden kerroksiin. Museo voi rakennuksena säilyä pitkään, mutta rakennustekniikka muuttuu, mikä saattaa näkyä tilassa. Museo muuttuu myös instituutiona, joten museota kuvaavaa teosta katsotaan uudella tavalla. Rakennus voi raunioitua uudelleen ja valokuva voi tuhoutua tai haalistua. Paitsi valokuva tai sen esittämät artefaktit esineinä myös sen sisältämät tarinat saavat uusia merkityksiä ja katsantokantoja. Tulevaisuus tuntemattomana ja salaperäisenä asiana luo uusia aikakerroksia teokseen.

Menneisyys, nykyhetki ja tulevaisuus eivät italialaisen fyysikko Carlo Rovellin mukaan ole objektiivisesti olemassa, vaan ihmisen kokemus ajasta perustuu muistiin ja odotuksiin. Fysiikan näkökulmasta menneisyys ja tulevaisuus eivät ole fundamentaalisesti erilaisia. Hänen mukaansa aika sellaisena kuin sen koemme, virtaavana, menneisyyteen, nykyisyyteen ja tulevaisuuteen jaettuna, on eräänlainen ihmismielen harha. Aika on siis meille ehkä ajan tunne, kuten Rovelli ilmaisee. (Rovelli 2018, 191–195.) Taideteoksen tarkastelussa aika siis syntyisi kokijan mielessä, joten erilaisten aikakokemusten mahdollisuus Kolehmaisen valokuvateoksen äärellä on lukematon.

MVSEVM I (Nefertiti) on yksi Ola Kolehmaisen museoissa kuvaamista töistä. Otsikon mukaan pääosassa on museo, ja teos kuuluukin museoaiheiseen sarjaan, mutta ottaako kuvan keskellä pienenä hahmona näkyvä Nefertiti kuitenkin pääroolin? Rintakuva kuuluu taidehistorian ikonisiin teoksiin, joka tuntuu ylittävän kaikki kulttuuriset ja ajalliset rajat, välittämättä ajan lineaarisesta mittaamisesta tai kronologisesta kehityksestä. Eri aikakerrokset, joita on mahdotonta erottaa selvästi toisistaan, luovat ajattomuuden kokemuksen, johon liittyy myös tunne ajan pysähtymisestä.

2.3 Pysähtyneisyyden illuusio

Kolehmaisen valokuvateos *MVSEVM I (Nefertiti)* sisältää voimakkaan pysähtyneisyyden illuusion. Teos myös kutsuu viipymään ja saa aikaan ajan pysähtymisen tai hidastumisen, hiljentymisenkin tunteen. Kokemus on rauhoittava, ja ajan kulku menettää hetkeksi merkityksensä. Pysähtyneisyyteen liittyy myös hiljaisuuden vaikutelma, mihin voi osittain vaikuttaa se, että kuva on otettu perusolemukseltaan hiljaisessa museoympäristössä. Nefertitin hahmo näyttää olevan hiljaa, suu suljettuna ja pysähtyneenä, vaikkakin aktiivisen ryhdikkyyden tilassa. Kuva sisältää artefakteja ja elementtejä useamman tuhannen vuoden ajalta niiden yhdistyessä samassa tilassa ja siitä otetusta valokuvassa tämän päivän katsojan kokemukseksi. Siihen liittyy vääjäämättä kokemus ajan pysähtymisestä tai ainakin ajan merkitysten muuttumisesta. Ehkä pysähtyneisyyden illuusio syntyy osittain polykroniasta, moniaikaisuudesta, jossa tuhansien vuosien päässä toisistaan olevat aikakerrokset yhtyvät toisiinsa ja muodostavat heti katoavan nykyhetken. Nopeasti etenevässä ajassa ja ympäristössä ajan pysähtymisen kokeminen voi olla tavoiteltavaa ja puhdistavaa.

Hannele Grootenboer on tutkinut hollantilaisen taiteilija Jacob Vrelin (1617–1662) pysähtynyttä tunnelmaa kuvaavia maalauksia, joissa on yksin esitetty naishahmo mietteliään odotuksen tilassa. Hän tulkitsee ne taukona arkisesta ajan kulusta, jolloin maalaus kutsuu myös pitämään taukoa, ajattelemaan ja pysähtymään. Mitään tekemättömyyttä kuvastava maalaus kertoo paitsi tällaisesta tauosta, myös kaikista menneistä ja tulevista, toistuvista välitilassa olemisen hetkistä. (Grootenboer 2018, 119.) Hän pohdiskelee, miten nuo maalaukset voivat viedä katsojan eräänlaiseen ajallisen ”keskeytymisen” tilaan, jossa ajattelu voi alkaa. Grootenboer puhuu taideteoksen kyvystä ajatella, mikä muistuttaa Didi-Hubermanin ajatusta taideteoksen kyvystä luoda omaa aikaansa. Maalaus voi siis viedä meitä eteenpäin taaksepäin (ajassa) siirtämällä. (Mt. 130.) Kuten Vrelin maalaukset, myös Kolehmaisen valokuvateos kutsuu katsojaa pohtimaan ajallisuutta. Senkin voi ajatella vievän meidät taaksepäin kohti taidehistorian perustuksia, ja niin se mitä ilmeisimmin tekeekin siinä vahvasti ilmenevien historiallisten kerrostumien myötä. Nefertitin voisi tulkita Grootenboerin tulkitsemien Vrelin maalausten naisten tavoin olevan mietteliään odotuksen tilassa, kutsuen ajattelemaan ja pitämään taukoa.

Kolehmaisen valokuvateoksen veistos on suljetussa tilassa, lasivitriinissä ja näyttelyhuoneessa, kuin ikuisesti siellä pysyen. Huomaan kuitenkin myöhemmillä katsomiskerroilla, dynaamisten, taistelua ja kuoleman uhkaa kuvaavien seinämaalausten luoman liikkeen lisäksi, että Nefertitin katseen suunta on kohti oikeanpuoleisessa kuvassa olevaa oviaukkoa, joka tuo teokseen sen ulkopuolella olevan, näkymättömän tilan. Tila ei ole kokonaan suljettu. Tämä muuttaa kokemukseni pysähtyneisyydestä. Länsimainen lineaarisuus kulkee vasemmalta oikealle kirjoitetun tekstin tavoin, ja oikealla avoinna oleva ovi voisi edustaa tulevaisuutta, suuntaa, mihin Nefertiti on matkalla. Voisiko se olla matka juurille Egyptiin tai siirto johonkin toiseen paikkaan maailman muuttuessa? Ovi avaa pysähtyneisyyteen illuusion tuon paikallaan olemisen ohimenevyydestä. Se ikään kuin lupaa, että Nefertiti jatkaa elämäänsä. Tarina mahdollisesti muuttuu jossakin vaiheessa. Kolmentuhannen vuoden mitattavalla aikajanalla satakin vuotta on lyhyt hetki. Egyptologi Joyce Tyldesley toteaa, miten Nefertitin aikaisessa Egyptissä ei käytetty lineaarista kalenteria tapahtumien ajankohtia merkitessä, vaan aika nähtiin loputtomasti toistuvana syklinä, jossa ajanlasku alkoi aina uudelleen uudesta kuninkaasta (Tyldesley 2019, 8). Tämä lisää historiallisten kerrostumien oheen kulttuurisen moninaisuuden ajallisuudessa.

Kun Tell el-Amarnan raunioista Egyptistä vuonna 1912 löytyneitä veistoksia asetettiin vuosina 1913–14 esille Berliinissä, Nefertitin vielä odottaessa näytteillepanoaan, vastaanotossa kuvastui ajallisen etäisyyden pyyhkiytyminen kokemuksesta (Savoy 2024, 41). Näyttelyn katsojat kokivat 3400 vuotta sitten tehtyjen ihmisiä kuvaavien veistosten olevan kuin peilejä, tämän päivän ihmisiä kuvaavia (mt. 41). Myös Kolehmaisen kuva tuo Nefertitin tähän hetkeen, kuin muuttaen hänen identiteettinsä tähän aikaan, moderniksi naiseksi. Tieto pitkästä historiasta tuo samalla veistoksen esittämälle hahmolle arvokkuutta ja rauhaa, jota vain ikä ja elämänkokemus voivat tuoda.

Antropologi Edward T. Hall erottaa toisistaan erilaisia aikarakenteita. Yksi näistä on pyhä aika, joka pysäyttää ajan mitattavan, arkisen, profaanin kulun. Aika siis tuntuu hidastuvan, eikä aikaa lasketa. (Hall 1984, 25–26.) Pyhä aika voi liittyä juhlahetkiin, esimerkiksi jouluun, mutta Kuusamo laajentaa sen myös taiteen kokemiseen tai esimerkiksi romaaniin uppoutumiseen (Kuusamo 2022, 25). Taide-elämyksen puhdistava vaikutus liittyy osittain ajattomuuden kokemiseen. Pysähtyneisyyden illuusio voi liittyä teoksen lisäksi taiteen kokemisen prosessiin, profaanin ajan pysäyttävään pyhään aikaan.

2.4 Heterokronia ja polykronia

Keith Moxeyn mukaan heterokronia ilmenee ajan kulkemisena erilaisilla nopeuksilla eri suuntiin eri kulttuureissa ja paikoissa (Moxey 2018, 27). Altti Kuusamon mukaan heterokronian merkitys on eri kulttuurien aikavyöhykkeiden huomioon ottamisessa. Käsite ”auttaa korostamaan eri kulttuurien ja aikakausien ajallista toiseutta ja erilaisuutta”. (Kuusamo 2021, 59–60.) Hänen näkemyksensä mukaan heterokronian käsite olisi lähellä Alexander Nagelin ja Christopher S. Woodin esittämää ajatusta pluraalisesta temporaalisuudesta (Nagel & Wood 2010, 7; Kuusamo 2021, 59). Kolehmaisen valokuvateoksessa eri ajallisuudet eivät ole pelkästään historian eri vaiheita vaan myös eri kulttuurialueiden ja aikakausien erilaista suhtautumista aikaan ja ajan kokemiseen. Mikä on ollut Nefertitin aikakauden aikakäsitys, ja muuttuiko ajan kokeminen esimerkiksi sodan aikana, jolloin Neues Museumia monen muun rakennuksen tavoin pommitettiin? Rakennus pysyi vuosikymmeniä raunioituneena, odottavassa, pysähtyneessä tilassa. Valokuvateoksen moniäänisessä polyfoniassa puhuvat myös historian eri vaiheet ja ajallisuudet, erilaiset tavat ymmärtää ja laskea aikaa, myös mytologian ja tarinoiden aika.

Tätä näkökulmaa sivuaa osittain Giovanni Careri artikkelissaan ”Heterochronies: The Gospel According to Caravaggio” (2018), jossa hän kuvaa aikatasojen moniulotteisuutta. Heterokronia merkitsee hänelle erilaisten ajallisuuksien yhtäaikaista ilmenemistä. Hän tarkastelee myös kuvassa, tässä tapauksessa Caravaggion (1571–1610) maalauksessa, olevaa eri aikatasojen vuoropuhelua. Hän kirjoittaa, miten katsojan osallistuminen kuvaan luo siltoja kuvassa ilmenevien eri aikatasojen välille. Maalauksessa *Pyhän Matteuksen kutsuminen* (1599–1600) on läsnä nykyhetki, kuvattu tapahtuman hetki ja kuvan luomisen hetki. Kuvan sisällä olevista hahmoista osa on pukeutunut ajanmukaisiin asuihin, osa antiikin asuihin, mikä myös lisää aikatasojen vuorovaikutusta. (Careri 2018, 149.) Myös taidehistorian eri aikoina ylös kirjoitettu esteettinen kokemus samasta teoksesta on osa taideteoksen ajallisuutta, yksi ajallisen vuorovaikutuksen muoto (Careri 2018, 151). Careri kuvailee, miten kuvassa näkyvät antiikin asut tuovat siihen heterokronisuutta eli eriaikaisuutta, ja hän esittää kysymyksen siitä, tulevatko antiikin asuissa olevat Jeesus ja Pietari toisesta ajasta (Careri 2008, 152, 154). Kuusamo taas kirjoittaa, miten *Sacra conversazione* -aiheisissa kuvissa eri aikakausilta ja eri kertomuksista yhteen tuodut pyhimykset asetetaan samaan, ajattomuutta kuvaavaan esitykseen, ja syntyy pyhä ajattomuus (Kuusamo 2022, 80–82).

Carerin tutkimuksen tavoin myös Kolehmaisen valokuvateosta voisi kutsua heterokroniseksi, sen sisältäessä hyvin ilmeisesti erilaisia ajallisuuksia. Ajallisuudet eivät ole pelkästään historiallisia, vaan myös kulttuurisia, koska artefaktit ja kuviin liittyvät tarinat kuuluvat alun perin eri kulttuurialueille. Kuvassa esiintyviin henkilöhahmoihin liittyy mytologisia ja jumalallisia piirteitä, joten ajallisuus ei ole määriteltävissä nykypäivän aikaa mittaavilla välineillä.

Polykronia

Dan Karlholm ehdottaa kuvataiteen tarkasteluun heterokronian rinnalle käsitettä polykronia (Karlholm 2023, 5). Käsitteenä se voisi näkemykseni mukaan yhdistää polyfonian ja heterokronian käsitteet kuvaamaan ajallista moniäänisyyttä ilman Karlholmin mainitsemaa heterokronian käsitteen sisältämää vastakohtaisuutta (vrt. homokronia). Kolehmaisen teos on polykroninen, mutta eri aikatasojen sulautuessa toisiinsa ja menneisyyden ollessa aina läsnä nykyisyydessä ajallisia kerroksia on lopulta mahdotonta erotella toisistaan. Katsojan nyt-hetki hänen katsoessaan teosta laajenee pidemmäksi nykyhetkeksi taideteoksen synnyttäessä uusia

merkityksiä katsojan mielessä vielä katsomishetken jälkeen. Uudessa taiteen kokemisen hetkessä merkitykset muuttuvat ja ajallisia kerroksia syntyy koko ajan lisää.

Kolehmaisen *MVSEVM I (Nefertiti)* -teoksen polyfonisuutta eli moniäänisyyttä voisi siis kuvailla myös käsitteellä polykronisuus eli moniaikaisuus, koska kyseessä on selkeästi eri aikakerroksista muodostuva teos. Vaikka aikakerroksissa on havaittavissa myös kokonaisia aikakausia ja eri vuosisatoja, on kerroksisuus kuitenkin paljon monitahoisempaa ja vaikeammin määriteltävää. Valokuva itsessään sisältää kuvia eri artefakteista eli siinä on viittauksia erilaisiin materiaaleihin. Näiden erillisten artefaktien ajallisuus ei muodostu vain niiden syntyhetkestä, vaan se sisältää materiaalien, esimerkiksi kiven tai metallin, sekä aiheiden puolesta monia kerroksia, joiden tarkka erittely ei ole mahdollista. Selkeistä ajanjaksoista muodostuva polyfonisuus muuttuukin lukemattomia kerroksia sisältäväksi polykroniaksi, joka muuttuu uusilla katsomiskerroilla yhä moniulotteisemmaksi. Polykronisuus häivyttää kuvan kerrosten ajallista etäisyyttä ja vaikuttaa mahdollisesti myös kuvassa koettavaan pysähtyneisyyden illuusioon, jossa aika menettää merkityksensä.

Ajallisuuteen syntyy uusia kerroksia kuvan alkaessa elää omaa elämäänsä erilaisissa näyttelytiloissa, joissa se on esillä. Kuten Careri totesi, katsojan osallistuminen kuvaan luo siltoja kuvassa ilmenevien eri aikojen välille. Seuraavassa luvussa käsittelyyn tuleva fragmentaarisuus ja materian ajalliset muutokset voivat seurata paitsi kuvassa esiintyviä artefakteja myös kuvaa itsessään, sen muuttaessa ajan myötä mahdollisesti väritystään tai saadessa repeytymiä, jopa mahdollisesti tuhoutuen.

3 Laokoon, muodonmuutokset ja aika

Fragmentaarisuus eli hajoaminen tai pirstaloituminen liittyy kiinteästi kuvataiteen ja ajan suhteeseen. Artefaktit muuttuvat ja hajoavat ajan kuluessa, joko tahattomasti tai tahallisesti. Jacopo Bassanon taidetta esittelevässä Sinebrychoffin taidemuseon näyttelyssä 1500-luvun maalauksessa käytetty edullisempi sininen väriaine (smaltti) oli muuttunut ajan myötä ruskeaksi. Saman museon kokoelmiin kuuluva Lucas Cranach vanhemman maalaama, itseään miekalla osoittava *Lucretia* (1530) on krakeloitunut eli saanut pintaansa halkeamia ja rosoisuutta, joiden voisi tulkita korostavan entisestään aiheen traagisuutta. Molemmissa on kyse ajan aiheuttamista muutoksista. Jotkut teokset tehdään tarkoituksella muuttumaan ajan myötä. Tämä on tyypillistä esimerkiksi maataiteelle. Edellisessä luvussa esillä olleen Neues Museumin uudelleenrakentamisessa raunioitumisen jäljet haluttiin säilyttää, ja alkuperäisestä rakennuksesta jääneet osat yhdistettiin uudempaan arkkitehtuuriin. Fragmentoitumisen näkyville jättäminen korostaa rakennuksen ajallisia vaiheita, sen heterokroonisuutta.

Aristoteleen mukaan aika on muutoksen mitta. Jos mikään ei muutu, aikaa ei ole. (Aristoteles 1992, 86–89). Taidehistorioitsija Elina Räsäsen johtamassa Kuvakalske-projektissa on tutkittu muun muassa sitä, miten esineen merkitys muuttuu sen hajotessa. Sörman et al. kirjoittavat epätäydellisen ja osittaisen tutkimisesta arkeologian näkökulmasta ja korostaa muuttuneiden ja vaurioituneiden esineiden mielenkiintoisuutta sen sijaan, että ne olisivat pois heitettäviä ja epäkiinnostavia (Sörman et al. 2024, 1–2). Omassa aineistossani fragmentoituminen liittyy vanhempiin, nykytaiteilijoiden inspiraation lähteenä oleviin teoksiin monella tavalla. Näitä ovat *Laokoon-ryhmän* käsivarsien puuttuminen tai värien häipyminen, *Nefertiti*-patsaan lohkeamat, Neues Museumin raunioituminen ja uudelleenrakentaminen, 1600-luvun kukkamaalauksen pinnan krakeloituminen ja kehysten mahdollinen rikkoutuminen tai värien muuttuminen ajan saatossa. Artefakti muuttaa siis muotoaan ajan kuluessa, ja muutokset voivat vaikuttaa myös sen vastaanottoon. Dan Karlholm toteaa, miten elämämme päättyessä taideteos jatkaa elämäänsä, mutta sekin muuttuu ja vanhentuu. Joskus taideteos unohdetaan tai se siirtyy ”unimoodiin”, josta herätäkseen se tarvitsee aktualisoimisen. (Karlholm 2018, 21.) Palaan Karlholmin esille tuomaan aktualisoitumisen käsitteeseen (*actualization*) vielä seuraavassa luvussa. Tässä luvussa käsittelemäni *Laokoon-ryhmä* tuskin tarvitsee

Kuva 4. Hagesandros, Polydoros ja Athenodoros, *Laokoon*, 1.vuosisata eKr. Marmori, korkeus 208 cm. Museo Pio-Clementino, Rooma, Vatikaani. Kuva: Wikimedia Commons / Marie-Lan Nguyen.

Kuva 5. Sara Masüger, *Nimetön*, 2019. Puu, acrystal ja rauta, 18 x 196,5 x 110 cm. Kansallisgalleria / Nykytaiteen museo Kiasma. Kuva: Kansallisgalleria / Hannu Aaltonen, copyright Sara Masüger.

aktualisointia tullakseen tunnetuksi länsimaista taidetta tuntevien keskuudessa. Se voi kuitenkin aktualisoitua uudella tavalla nähdyksi ja ilmentyä tuoreella tavalla, ikään kuin aikakerrokset kokijan ja taideteoksen välillä kapenisivat, häviäisivät tai menettäisivät merkityksensä.

Nykytaiteilijat lähestyvät vanhaa taidetta rikkoen sen alkuperäistä sijoittelua tai muotoa ja luoden hajonneesta uutta. *Laokoon-ryhmän* idea muuttuu kuvanveistäjän uudelleen tulkinnassa hauraaksi, rosoiseksi, tarkoituksellisesti fragmentaariseksi. Sen alkuperäinen voima, täydellisyys ja kauneus muuttuvat pintapuolisesti katsottuna epätäydellisyydeksi ja voimattomuudeksi. Alankomaalainen kukoistava asetelmamaalaus alkaa jo itsessään vuosien myötä rapistua, mutta nykytaiteilija saa staattiseltakin näyttävän kukkakimpun liikkeeseen uuden tekotavan myötä. Aihe fragmentoituu epätarkemmaksi, ja maalijälki näkyy vahvasti. Samalla kukkateemaan liittyvä kuihtuminen, hajoaminen ja pilaantuminen korostuvat, mutta nyt kuva-aiheen lisäksi materiaalin käsittelyssä. Valokuvaaja muuttaa katsojan kokemusta museotilasta jakamalla sen fragmentteihin, jotka mahdollistavat laajemman kuvakulman avautumisen näkemiselle yhdellä kertaa, ja jotka muuttavat näin alkuperäistä tilahavaintoa. Tässä luvussa pyrin tutkimuskohdetta analysoiden vastaamaan kysymykseen siitä, miten aika ilmenee fragmentoitumisessa ja muodonmuutoksissa.

Fragmentaarisuuden käsite nousee arkeologian ja kirjallisuudentutkimuksen aloilta. Se on monimerkityksellisyytensä vuoksi haastava käsite, mutta liittyy hajoamisen ja muodonmuutoksen myötä vahvasti aikaan, johon muutkin tutkielmani käsitteet liittyvät. Arkeologi John Chapmanin fragmentaatioteoria keskittyi aluksi erityisesti tarkoituksella rikottujen esineiden merkityksiin (Immonen 2023, 153). Esineiden rikkoutumisen syyt eivät kuitenkaan aina ole tiedossa. Sörman et al. toteavat, että fragmentteja ei lähestytä enää ”romuna” tai ”jätteenä” vaan että niillä on oma erityinen potentiaalinsa johtuen nimenomaan niiden rikkoutuneesta ja muuttuneesta muodosta (Sörman et al. 2024, 16). Tuhoutumisen ja häviämisen sijaan fragmentoituneita esineitä tarkastellaankin perustavanlaatuisen potentiaalin, luovuuden ja muodonmuutoksen tuomien mahdollisuuksien kautta. Kuvanveistäjä Sara Masüger kertoo fragmentaarisuuden olevan nimenomaisena lähtökohtana tekemiselleen (Fritze 2020b, 182).

3.1 *Laokoon-ryhmä* ja ajoittamisen haaste

Marmorista veistetyssä *Laokoon-ryhmässä* (kuva 4) on kuvattuna troijalainen pappi Laokoon ja hänen kaksi poikaansa. Tapahtuma on parhaiten tunnettu Vergiliuksen vuosina 29–19 eKr. kirjoitetusta runoelmasta *Aeneis,* Aeneaan taru. Merikäärmeet kuristavat ensin Laokoonin pojat ja sitten heidän isänsä Troijan porteilla heidän uhratessaan härkää jumalalle. Laokoon oli varoittanut troijalaisia viemästä kaupunkiin puuhevosta, jonka sisältä kreikkalaiset pääsisivät tuhoamaan kaupungin, ja jumalat ovat lähettäneet merikäärmeen kostoksi siitä.

> Nyt isän päälle ne käy, joka keihäineen avuks rientää,
> lonkerot valtaisat hänen ylleen kietovat tiukkaan,
> ympäri lanteen, kaulan ne kiertävät lenkkiä kaksi
> seljin suomuisin, pään, niskan vääntävät pystyyn.
> Hän käsillään yrittää heti solmut kiskoa auki,
> vaikka on pääside visvan ja mustan tahrima myrkyn,
> karmeat huudot myös kohottaa ylös tähtiä kohti…”
> (Vergilius, *Aeneis* 2:216–222, suom. Päivö ja Teivas Oksala).

Pliniuksen mukaan veistoksen ovat tehneet kuvanveistäjät Hagesandros, Athenodoros ja Polydoros, mutta alkuperä on kyseenalaistettu. Veistos löydettiin Roomasta tammikuussa 1506. Tuolloin hahmoilta puuttuivat oikeanpuoleiset käsivarret, ja ne on lisätty siihen jälkeenpäin asentoon, missä niiden on oletettu olleen. (Leoncini 2003.) Paavi Julius II osti veistoksen omiin kokoelmiinsa, ja *Laokoon-ryhmä* onkin ollut Vatikaanin palatsissa siitä saakka, lukuun ottamatta jaksoa Ranskassa vuosina 1798–1815, jolloin Napoleonin joukot veivät sen Pariisiin (Most 2010, 336).

Koska veistoksen henkilöhahmot ovat mytologian henkilöitä, heitä ei voi tarkasti ajoittaa millekään ajankohdalle. Myös veistoksen tarkka ajoittaminen on haastavaa, minkä kuvanveistäjä Sara Masüger mainitsee kiinnostavaksi asiaksi (Fritze 2020b, 182). Tutkijat ajoittivat sen pitkään ajanlaskumme ensimmäiselle vuosisadalle, mutta nykyään useammat näkökohdat ajoittavat veistoksen syntyajaksi 40–20 eKr. (Warwick 2019, 314–315; Most 2010, 332). Pliniuksen ylistävä kuvaus Laokoonista sopii yhteen Esquiliniuksen kukkulalta löytyneen veistoksen kanssa, joskin Plinius kuvaa sen olevan tehty yksittäisestä marmorikivestä. Vaikutelma onkin, että se olisi tehdyn yhdestä kivestä, mutta se on yhdistetty useammasta osasta (Most 2010, 331). Tämän vuoksi jotkut aikaisemmat tutkijat epäilivät löydetyn veistoksen olevan kopion Pliniuksen kuvaamasta alkuperäisestä teoksesta (mt.).

Hahmoilta puuttuivat löytämisen hetkellä oikeanpuoleiset käsivarret, ja veistoksesta tehtyjä kopioita on löydön jälkeen täydennetty ja käsien asentoja arvuuteltu restauroinnissa. Helsingin yliopistolle vuonna 1845 hankittu kipsikopio perustuu restauroituun versioon, jossa kaikilla henkilöhahmoilla on ylöspäin suunnattu oikea käsivarsi. Siinä Laokoonin kohotettu käsivarsi on hyvinkin erilaisessa asennossa Vatikaanin alkuperäisen version kanssa, jossa restaurointi on poistettu. Laokoonin toinen käsi löydettiin vuonna 1905, ja se asetettiin alkuperäiseen asentoon vasta vuonna 1956 (Most 2010, 330). Teoksen kahdesta käärmeestä on irronnut osia, mikä kertoo myös ajan vaikutuksista teoskokonaisuuteen.

Katsojasta asetelman vasemmalla puolella istuva poika on jo kuolemassa tai kuollut, ja on viimeisillä voimillaan kääntynyt isäänsä kohti, ehkä viime hetken avun toiveissa. Oikeanpuoleinen poika on vielä aktiivisesti pyrkimässä vapaaksi käärmeen kuristuksesta, katsoen kauhistuneena ja osaaottavasti isäänsä ja veljeänsä. Kuva ei kerro onko hän mahdollisesti vapautumassa vai joutumassa kuolemaan, kuten suurin osa Laokoon-tarinan kirjallisista versioista kertoo tapahtuvan. Glenn W. Most toteaa, että isä näyttää jo luovuttaneelta ja on mahdollisesti käärmeen myrkyn vallassa. Suun asento kertoo, että hän on jo huutonsa huutanut ja luhistuu jo kuoleman hiljaisuuteen. (Most 2010, 331). Hahmojen tilallinen symmetria ei viittaa pelkästään henkilöiden välisiin suhteisiin, vaan voidaan tulkita myös ajallisesti siten, että tappion peräkkäiset hetket on kuvattu eri henkilöissä (mt.). Asetelma voi siis sisältää useita ajallisuuksia samasta kertomuksesta.

Marmori materiaalina liittyy vahvasti kreikkalais-roomalaiseen kulttuuriin. Se yhdistää noita kulttuureita myös siksi, että monet nykyään tuntemamme kreikkalaiset veistokset ovat alkuperäisten pronssiveistosten roomalaisia, marmorisia veistettyjä kopioita. Marmori on kestänyt aikaa paremmin kuin pronssi. Materiaalin kestävyys ja helppo muovattavuus on tehnyt marmorista suositun materiaalin. Se on toiminut myös kulttuurisena merkitsijänä, ankkuroiden teokset klassiseen traditioon. (de Pourcq 2024, 61–62.)

Antiikin veistokset näyttäytyvät nykypäivänä yleensä valkoisina tai vaaleina, ilman maalipintaa tai värejä, koska väripigmentit eivät ole kestäneet aikaa. Tämä on vaikuttanut esteettisiin ihanteisiin, joissa vaaleus ja yksivärisyys veistoksissa nähdään normaalina ja ylevänä. (de Pourcq 2024, 66.) Antiikin teosten kopiot ja niiden inspiroimat uudet veistokset on niin ikään yleensä jätetty värittömiksi. Nykypäivän katsoja on niin tottunut värittömyyteen, että marmoriveistosten maalaaminen voisi tuntua jopa shokeeraavalta. *Laokoon-ryhmän*

todennäköinen värillisyys tekee teoksesta hyvin toisenlaisen ja lisää siihen ajalliseen muuttumiseen liittyvän kerroksen, joka liittyy myös teoksen vastaanottamisen historiaan. Teos on siis kokenut jonkinlaisen transformaation mahdollisen väripinnan häipyessä. Ylellisenä ja ylevänäkin koettu marmoripinta ei olekaan aina ollut näkyvillä, ja pelkän muodon lisäksi myös väri on kuvannut tarinan pohjalta tehtyä esitystä.

Laokoon-ryhmä on vaikuttanut vastaanottajiinsa läpi vuosisatojen. Sen löytymistä ja siihen liittyvää sensaatiota Most kuvaa antiikin loiston uudelleen syntymiseksi (Most 2010, 336). Michelangelo vaikuttui *Laokoon-ryhmästä* ja otti siitä vaikutteita omaan työskentelyynsä. Jotkut tutkijat ovat jopa väittäneet Michelangelon tehneen veistoksen (Most 2010, 336). Johann Joachim Winckelmann kirjoittaa tekstissään ”Gedanken über die Nachahmung der griechischen Werke in der Malerei und Bildhauerkunst” (1755), kuinka ”jalo yksinkertaisuus ja hiljainen suuruus sekä asennossa että ilmaisussa” ovat kreikkalaisten mestariteosten ensisijaisena tunnusmerkkinä. Laokoon ei hänen tulkintansa mukaan päästä kauhunhuutoja, koska suu ei ole siihen tarpeeksi avoin. Hän kuvaa Laokoonin ilmentävän ahdistuneisuutta ja tukahtunutta huokausta, joissa yhdistyvät ”ruumiin tuska ja sielun suuruus”, ja joita hahmojen alastomuus korostaa ja saa katsojan myös kokemaan. (Winckelmann 2016 [1755], 265–266.) Sielun suuruus näkyy Laokoonissa siinä, miten hahmon asento ilmentää rauhallisuutta kaikesta tuskasta huolimatta (mt. 266).

Gotthold Ephraim Lessing kyseenalaistaa Winckelmannin tulkinnat kuuluisassa teoksessaan *Laokoon oder über die Grenzen der Mahlerey und Poesie* (1766), jossa hän vertailee runouden ja visuaalisen taiteen eroavaisuuksia. Hänen mukaansa *Laokoon-ryhmässä* ei ole kuvattu Vergiliuksen tarinassa esiintyvää Laokoonin huutoa, koska sitä olisi vaikea katsoa. Kuvanveiston taiteenlajina piti hänen mukaansa ilmentää levollista kauneutta. (Lessing 1873 [1766], 8, 11–14). Myös Goethe osallistui Laokoon-keskusteluun esseessään ”Über Laokoon” (1798). *Laokoon-ryhmä* on toiminut siis jonkinlaisena antiikin Kreikan hengen symbolina. Myöhemmin se on edelleen toiminut monien taideopiskelijoiden mallina. Taiteilijoista siihen ovat viitanneet Maria H. Lohin mukaan muun muassa Tizian (1488/90–1576) ja Nicolas Poussin (1595–1665) omissa töissään (Loh 2011, 405–407). Eva Hessen veistos *Laocoön* (1966) sisältää klassisesta edeltäjästään ja siihen liittyvästä tarinasta vain käärmettä muistuttavat köydet, jotka on kiedottu paperimassalla päällystetyn kehikon ympärille. Ihmishahmoja tuossa teoksessa ei ole, mutta ruumiillisuus tulee kuva-aiheen sijaan esille materiassa ja tilan käytössä. (Laocoön – Works – Allen Memorial Art Museum 12.9.2025.)

3.2 Sara Masügerin *Nimetön*

Sveitsiläinen kuvanveistäjä Sara Masüger (s. 1978) käyttää veistoksissaan mallina usein kehoaan ja sen osia, esimerkiksi kasvoja tai käsiä, korostaen vartaloiden epävakautta ja haurautta työssään. Hänen teoksensa sisältävät sekä abstraktia muotokieltä että kuvainnollisia aiheita. Hän kertoo, miten häntä viehättävät virheet ja epäonnistuminen. Uppoutuessaan nyt-hetkeen hänen täytyy päättää, ottaako hän harhautumisen virheenä vai potentiaalina, uutena mahdollisuutena. Olennaista Masügerin teoksissa on niiden ruumiillisuus ja ajallisuus, jolloin kehollinen läsnäolo koskee sekä taiteilijaa että vastaanottajaa.

Masügerin veistos *Nimetön* (2019, kuva 5) on valmistunut Tukholman Nationalmuseumissa ja Ateneumissa vuonna 2020 pidettyihin Inspiraatio-näyttelyihin. Veistos on Kansallisgallerian kokoelmissa, jonne taiteilija on sen lahjoittanut. Häntä kiehtoi *Laokoon-ryhmässä* sen dramatiikka, liike ja sen hahmojen välinen jännite sekä siihen liittyvä uhka, kauhu ja haavoittuvuus. (Kokoelmat. Kansallisgallerian www-sivu.)

Kolmen ihmishahmon asetelmaa sitoo pitkä ja sileä käärmeen muotoinen hahmo, kuten teoksen inspiraation lähteenä olevaa *Laokoon-ryhmää*. Taiteilija on kuitenkin ottanut etäisyyttä antiikin maskuliinisen, voimaa huokuvan teoksen ideaaliseen kauneuteen. Veistoksessa on kolme istuvaa ihmishahmoa, joista erottuvat asennot ja muodot. Hahmojen pinta on rosoinen, ja niistä lähtee jääpuikkoja muistuttavia valumia alaspäin. Toisin kuin *Laokoon-ryhmän* figuurien vahvat ja jäntevät vartalot, Masügerin veistoshahmojen vartalot näyttävät haurailta, kuin ne jaksaisivat juuri ja juuri kannatella itseään. Masüger on korvannut antiikin vahvat mieshahmot naishahmoilla, jotka rosoisen ja roiskeisen pinnan myötä näyttävät pikemminkin voimattomilta kuin vahvoilta ja jänteviltä *Laokoon-ryhmän* hahmojen tapaan. Taiteilija on halunnut luoda ihannevartaloiden sijaan epätäydellisyyttä ja haavoittuvuutta ilmentävät hahmot, ja hänen käyttämänsä materiaali on myös osallistunut lopputuloksen luomiseen. (Fritze 2020b, 181.) Asetelma huokuu kuitenkin uudenlaista voimaa, joka eroaa antiikin veistoksen urheutta symboloivasta, lihaksikkaasta voimasta. *Laokoon-ryhmä* näyttäytyy sen rinnalla myös aiempaa herkempänä ja haavoittuneempana. Onhan kyseessä joka tapauksessa tilanne, jossa henkilöhahmot kuolevat, alistuvat, menevät rikki.

Nimetön-teoksen materiaalina on akryylihartsi (acrystal), joka on taiteilijan mukaan erittäin kestävä ja vahva materiaali ja joka elää työstövaiheessa omaa elämäänsä siten, ettei lopputulokseen voi täysin vaikuttaa (Fritze 2020b, 181). Masüger hyödyntää materiaalia usein veistoksissaan, joissa hän käyttää mallina muun muassa oman kehonsa osia. Myös tämän veistoksen malleina ovat hänen oma vartalonsa sekä hänen sisarentyttärensä vartalo, ja hahmot teoksen reunoilla kuvaavat samaa persoonallisuutta eri asennoissa ja asemissa (Videohaastattelu. Nationalmuseum Sweden www-sivu). Taiteilijaa on *Laokoon-ryhmässä* inspiroinut sen emotionaalinen voima ja historialliset kerrostumat (Fritze 2020b, 181). Hänellä on työskentelyssään Ola Kolehmaisen tavoin kyse dialogista historian kanssa. Historialliset kerrostumat näkyvät paitsi vuoropuhelussa näiden kahden teoksen välillä, myös Masügerin teoksessa itsessään sen muistuttaessa selkeästi ikonisesta, marmorista veistetystä *Laokoon-ryhmästä*. Erilaiset materiaalit asettavat myös nämä teokset eri aikakausiinsa.

Marmoriin liittyy materiaalina vahvoja kulttuurisia merkityksiä. Se on toiminut myös rikkauden ja vallan symbolina, mutta sen käyttöä on kritisoitu jo antiikin aikoina. Muun muassa Plinius vanhempi piti sen louhimista luonnonvastaisena (de Poucq 2024, 67). Amerikkalainen taiteilija Kara Walker kommentoi marmorista tehtyä *Queen Victoria Memorial* -veistosta (1911) luomalla kauempaa katsottuna marmorista veistosta muistuttavan *Fons Americanus* -teoksen (2019). Hän on muuttanut veistoksen hahmot ja narratiivin orjuuden historiaksi, mutta myös materiaalin karkeampaan ja arkisempaan saveen. Teos kuitenkin muistuttaa katsojaa marmorista. (de Pourcq 2024, 62–64.) Samaa voisi sanoa Masügerin veistoksesta, joka värinsä ja muotonsa kautta viittaa klassiseen marmoriveistokseen, mutta josta puuttuu marmoriveistosten viimeistelty ja kiillotettu muoto ja pinta. Maarten de Pourcq (2024, 69) kuvailee tällaisia klassista veistostaidetta kommentoivia teoksia ”jälkiklassisiksi” (*postclassic*) teoksiksi. Ne viittaavat paitsi klassisiin aiheisiin, myös materiaaliin: marmorin pysyvyyteen, ylellisyyteen ja loistavuuteen.

Nimetön-veistoksen asetelma on dynaaminen. Vaikka se ei ilmennä samanlaista jäntevyyttä kuin sen inspiraation lähde, se kuvastaa silti liikettä ja kamppailua, myös luovuttamista ja alistumista. *Laokoon-ryhmän* jalustaan on kuvattu laskeutuvat kankaat, jotka ovat mukana myös Masügerin teoksessa. Materiaali ei pysy kontrollissa samalla tavalla kuin *Laokoon-ryhmän* hahmojen lihaksikkaita vartaloita ja jalustan kankaita tarkasti ja jäntevästi kuvaava marmori. Akryylihartsi valuu hallitsemattomasti kuin kynttilän sulava steariini hahmojen vartaloilta ja korokkeilta alaspäin luoden myös liikkeen ja tuhoutumisen vaikutelmaa. Jalustan

lisäksi ainoat sileät osat asetelmassa ovat ihmishahmoja ympärilleen kietovat, käärmettä muistuttavat hahmot. Käärmeen sileys kontrastoivana elementtinä saa sen erottumaan veistoksen muista osista, ja se toimii myös osat kokoavana kehikkona. Se muistuttaa myös marmorin sileydestä, kiiltävyydestä ja hallittavuudesta.

Masüger on veistänyt hahmot alkuperäisen, korjaamattoman *Laokoon-ryhmän* tapaan, jolloin hahmoilta puuttuvat oikeanpuoleiset käsivarret. Myös käärmehahmot ovat rikkoutuneessa muodossa, ja kuvassa se näkyy ainakin toisen käärmeen katkeamisena keskimmäisen hahmon käsivarren yläpuolella. Alkuteoksen fragmentoituminen on siis otettu huomioon uuden luomisessa, ja se saa teoksen olemaan vuoropuhelussa nimenomaan nykyisessä muodossa olevan, ajan kuluessa muuttuneen antiikin veistoksen kanssa, ei niinkään alun perin luodun esineen kanssa. Se antaa oman, kiinnostavan, ajallisen jatkumon ja muutoksen elementin veistokseen.

Ajan kuluessa tapahtuneeseen fragmentoitumiseen kuuluu myös se, että marmoriveistos näyttäytyy valkoisena tai vaaleana, mikä on nykykatsojalle se, miten antiikin teokset näyttäytyvät, yksivärisinä. Masügerin uusi tulkinta perustuu tuntemaamme valkoiseen marmoripintaan, ja uudesta materiaalista valmistunut kokonaisuus näyttäytyy myös valkoisena. Värin puuttuessa muoto on erityisessä asemassa. Jos *Laokoon-ryhmä* restauroitaisiin mahdolliseen alkuperäiseen väritykseen ja muotoonsa, muuttuisi myös näiden kahden veistoksen välinen suhde.

Liike, staattisuudesta poispäin pyrkiminen, tuottaa mielikuvan muutoksesta, muuttumassa olevasta tilanteesta. Toisin kuin pysähtyneisyyttä ja levollisuutta huokuvassa *MVSEVM I (Nefertiti)* -valokuvateoksessa, *Nimetön*-veistoksen dynaaminen poseeraus saa teoksen vaikuttamaan liikkeessä olevalta, äänekkäältäkin. Valuvalta näyttävä pinta lisää liikkeen illuusiota. Hahmojen kasvonpiirteitä ei voi tarkkaan erottaa, mikä näyttää olevan Masügerin muissakin töissä tyypillistä, joskin joissain veistoksissa piirteet näkyvät tarkemmin. Asentojen ja liikkeiden perusteella henkilöillä on suu jonkin verran auki. Koska liikkeeseen kuuluu yleensä myös ääni, veistos ei ole *MVSEVM I (Nefertiti*) -teoksen tapaan hiljaisuutta huokuva. Ääni ei voi olla kuitenkaan kovin voimakas, koska se vaatisi vartaloilta jäntevämpää asentoa. Vergiliuksen Aeneis-tarinassa pappi Laokoon huutaa voimakkaasti. Antiikin veistoksessa huuto on ehkä haluttu vaientaa joko sopivuussyistä tai taiteen lajin vaatimuksesta, kuten Winckelmann ja Lessing arvelevat. Masügerin hahmojen kasvot antavat enemmän

tulkinnanvaraa sille, missä asennossa niiden suut ovat. Koska vartaloita muovaava materiaali ei ole täysin kontrolloitavissa eikä täytä kauneuden ihanteita, voisi äänimaailmasta varmasti odottaa samaa: sekään ei tässä teoksessa olisi hallittavissa ja kontrolloitavissa, ei myöskään kaunista tai ihanteiden mukaista. Toisaalta huuto on voinut taistelun edetessä jo laantua.

Vergiliuksen runoelmassa käärme kuristaa pappi Laokoonin ja hänen poikansa. Veistoksen kuvaamassa hetkessä he ovat nuorempaa poikaa lukuun ottamatta vielä elossa ja kamppailevat voimiensa edestä. Tilanne on siinä mielessä epäoikeudenmukainen, että Laokoon on juuri varoittanut kaupunkilaisia päästämästä Troijan hevosta tuhoamaan kaupunkia, pyrkien pelastamaan kaupungin. Tarinan tunteva kokee empatiaa syyttömänä kuolevia katsoessaan. Masügerin veistoksessa ei henkilöhahmoina ole enää Laokoon ja hänen poikansa, joten tarinakin voi olla toinen. On mahdollista, että hänen naishahmonsa selviävät lopulta taistelustaan hengissä. Käärme on kietoutunut heidän ympärilleen samassa tai lähes samassa asennossa kuin Laokoonin ja hänen poikiensa ympärille. Katsojalle olennainen asia on kamppailu ja taistelu, ei niinkään se, miten se päättyy. Tulevaisuus ei ole tiedossa, koska tarina ei ole enää sama, vaikka affektiivisuus, teoksen ”paatosmuoto” on toistettu.

Masüger kuvaa työskentelyään, miten aina ei voi tietää romahtaako rakennettu asetelma, ja se tekee siitä jännittävää. Jos asetelma romahtaa, tapahtuu melkein kuin muodonmuutos, joka voi johtaa johonkin uuteen. Hän kertoo, että hänen työskentelynsä ei ole yleensä kovin tarkkaa ja hän tekee paljon virheitä. (Videohaastattelu. Nationalmuseum Sweden www-sivu.) *Nimetön* voisi olla myös unenomainen kamppailu, painajaisuni, josta herätessä huomaa itsestään selvästi, ettei se ollut totta, mutta jossa tunnetasolla on käyty jo kuoleman rajalla. Unenomaisuus tuo teokseen ajallisesti mielenkiintoisen mahdollisuuden kulkea ajasta toiseen ja pelastautua siirtymällä toiseen todellisuuteen. Unessa aikaa ei mitata. Se voidaan pysäyttää, ja siinä voidaan kulkea ajassa taaksepäin.

Sara Masüger synnyttää omalla ilmaisuvoimallisella veistoksellaan *Laokoon-ryhmän* maskuliinisille hahmoille kontrastin, joka yksilöi hahmot ja tuo ne lähemmäksi omaa aikaamme, pois museoituneesta kaanonista. Samalla uusi veistos kantaa ikonisoituneen teoksen historiaa, ylevyyttä ja suuruutta, sen paatosmuotoa mukanaan sommittelullaan ja dynamiikallaan. Uusi versio varhaisesta, hyvin tunnetusta teoksesta tuo varhaisemmankin teoksen näkyvämmäksi ja inhimillisemmäksi kaikessa voimassaan ja maskuliinisuudessaan. *Laokoon-ryhmän* hahmot saavat Masügerin työn rinnalla uudenlaista herkkyyttä ja uusia

tulkintamahdollisuuksia. Eva Hessen abstraktimpaan *Laocoöniin* verrattuna Masügerin teos muistuttaa selvästi sen taustalla olevaa teosta. Hesse jätti henkilöhahmot kokonaan pois, kommentoiden patriarkaalista taidehistoriaa. Masüger kommentoi sitä materiaalin valinnalla sekä muuttamalla henkilöhahmojen sukupuolta. *Nimetön* viittaa tunnistettavasti *Laokoon-ryhmään*, mutta muuttaa vartalot ihannemalleista epämääräisemmiksi, kuin ne olisivat uppoutuneena liejuun tai levään. Hahmojen välinen dynamiikka poikkeaa *Laokoon-ryhmän* hahmojen asetelmasta. Jos *Laokoon-ryhmän* hahmojen välisissä taistelun ja kuolemanrajan hetkissä on myös sisäistä ajallista kerrostumaa, niin Masügerin veistoksen hahmojen välillä sitä ei samalla tavalla näy.

3.3 Fragmentaarisuus uuden luomisessa

Ville Lukkarisen mukaan 1700-luvun puolivälin jälkeisissä taideteorioissa, joissa lähdettiin liikkeelle taiteilijaneron sijaan katsojasta, viimeistelemättömän tai keskeneräisen työn ajateltiin stimuloivan katsojan mielikuvitusta ja teoksen luoman epätietoisuuden aiheuttavan nautintoa (Lukkarinen 2017, 47). Kuten *Laokoon-ryhmän* löytyminen maa-ainesten alta 1500-luvulla, antiikin taiteen löytyminen yleisestikin renessanssin aikana liittyi sen ajan esteettisiin ideaaleihin. Rauniot, luonnokset ja Lukkarisen mainitsema keskeneräisyys kuuluivat romantiikan ajan ihanteisiin. Modernismissa korostui pelkistyneisyys, postmodernissa pirstaleisuus. Niissä fragmentin käsite on tosin hieman erilaisessa roolissa. (Räsänen 2023, 5.)

Fragmentti ja rikkonaisuus ovat myös nykytaiteilijoiden työssä vahvasti läsnä, keinona luoda uutta. Siitä myös kuvanveistäjä Sara Masüger puhuu haastattelussaan. Hän kertoo, että fragmentaarisuus on ominaista hänen taiteelleen. Häntä kiehtovat muodonmuutokset ja siirtymät ja se, miten hajoaminen mahdollistaa uuden syntymisen. (Fritze 2020b, 182.) Tämä monimerkityksinen käsite tulee näissä teoksissa esiin monella tavalla, esimerkiksi viitatun teoksen fragmentoitumisena ajan kuluessa, mutta myös tarkoituksellisena aiheen ja muodon rikkomisena siitä inspiroituneessa työssä. Luodessaan uutta vanhan pohjalta nykytaiteilija samalla rikkoo jotain. Tällöin suhde varhaisempaan teokseen voi muuttua, mikä liittyy myös seuraavassa luvussa käsiteltäviin anakronian ja aktualisoitumisen käsitteisiin sekä transhistoriallisuuteen.

Lukkarinen kirjoittaa artikkelissa ”Werner Holmberg ja fragmentin taide” fragmentaarisuudesta keskeneräisyytenä tai epätäydellisyytenä. Fragmenttiteos voi hänen mukaansa olla keskeneräinen tai rakenteeltaan epäyhtenäinen teos tai teos, joka on hajonnut.

(Lukkarinen 2017, 45.) Friedrich Schlegel on todennut: ”Monet antiikin aikaisista teoksista ovat muuttuneet fragmenteiksi. Monet nykyajan teoksista ovat sellaisia jo syntyessään.” (Schlegel 2005, 79.) Materiaaliin liittyvän osittaisen hallitsemattomuuden myötä lopputulokseen ei voi täysin vaikuttaa, joten teoksesta tulee viimeistelemättömän näköinen. Rosoisuuksia ei silotella eikä valumia pyritä korjaamaan.

Myös aikaan ja sen kokemiseen voi liittyä fragmentaarisuutta. Sara Masüger pitää teoksen ajoittamiseen ja alkuperään liittyviä epätarkkuuksia kiinnostavina. Aika ja kategorisointi menettävät tuota myyttistä teosta tarkasteltaessa merkitystään. (Fritze 2020b, 182.) Hän kuvaa tuota hetkeen keskittymiseen liittyvää, ajan merkityksettömyyteen liittyvää tunnetta: ”Se on kuin lahja, kun kaikki häviää ja jäljelle jää puhdas katsominen” (mt. 182). Ajan epätarkkuuksien lisäksi kuvataiteilijaa on kiinnostanut Laokoon-aiheessa fragmentoitumiseen liittyvä epätäydellisyys sekä voiman ja alistumisen kamppailuun liittyvä hetki, jolloin jokin menee rikki tai katkeaa. (mt. 182.) Hajoaminen synnyttää uutta. Fragmentaarisuuden ja keskeneräisyyden vaikutelman ollessa mukana uudessa teoksessa aika ei ehkä voi tuhota teosta samalla tavalla kuin viimeistellyn teoksen kohdalla, jolloin ajan myötä tapahtuva hajoaminen voi viedä teokselta arvoa.

Laokoon-ryhmän ja sen kautta myös *Nimettömän* taustalla on tarina, jonka ajankohtaa ei pystytä ajoittamaan. Tarina on kulkenut suullisena perimätietona, ja se on jokaisessa kirjoitetussa versiossa saanut hieman erilaisen muodon. Näin tarina on fragmentoitunut, ja jokaisessa versiossa ovat korostuneet eri asiat. Kuvallisessa kerronnassa tarinasta näkyy vain yksi hetki, joskin *Laokoon-ryhmässä* voidaan tulkita olevan kolme tarinan peräkkäistä hetkeä. Eva Hessen *Laocoönissa* (1966) on jäljellä vain kehikko sekä käärmeestä muistuttavat köydenpätkät. Tarina on siis edennyt ehkä seuraavaan vaiheeseen, jossa henkilöhahmot ovat jo tuhoutuneet. Masügerin teoksessa tarina muuttuu toisenlaiseksi, henkilökohtaisemmaksi. Paatos ja affektiivisuus on toistettu, mutta aihe on muuttunut esittävyydestä huolimatta symbolisemmaksi, kaikkia koskevaksi. Hahmojen mallina on taiteilija itse, aikakaudellamme elävä ihminen, ”minä”, samaistuttava henkilö. Myös *Laokoon-ryhmän* veistoksella on varmasti ollut työskentelyssä malleja elävästä elämästä, mutta ne esittävät mytologian hahmoja. Ne ovat toimineet toisenlaisessa ajallisuudessa, jumalten keskellä, edustaen samaistumiskohteiden sijaan pikemminkin ihanteita. Masügerin veistoksen henkilöhahmot on jätetty nimeämättömiksi, mikä ei sido niitä hahmoina mihinkään tarinaan tai aikakauteen ja jättää mahdollisuuden kokijalle nimetä heidät.

Aby Warburg käytti taideteoksen tunnesisältöön tai siihen sisältyviin eleisiin liittyen käsitettä paatosmuoto. Ottaessaan teoksen lähtökohdaksi menneisyyden artefaktin ottaa taiteilija myös mukaan siinä olevan affektiivisen paatosmuodon. Sara Masüger kertoo kiinnostuneensa *Laokoon-ryhmän* kauhusta, uhkasta ja haavoittuvuudesta, jotka ovat osa tuon teoksen paatosmuotoa. Affektiivisuus toistuu uudessa teoksessa, kuten aiemmin mainitsemissani Walkerin tai Hessen teoksissa, joissa taiteilijat ovat muuttaneet aihetta sisällöllisesti enemmän kuin Masüger omaansa. Voisi ajatella, että tuo historiallisten teosten paatosmuotokin fragmentoituu ja hajoaa saadessaan uusia sisältöjä ja muotoja. Masüger mainitsee, että työskentelyn alussa on hyvä olla idea, mutta on vielä parempi, jos sen myöhemmin kadottaa (Videohaastattelu. Nationalmuseum Sweden www-sivu). Idea tai paatosmuotokin voi hajota, ja sen teoksen kokijassa aiheuttama affekti voi muuttua. Seuraavassa luvussa pohdin maalaustaiteen esimerkeillä, muuttuuko viittaamisessa jotain myös aiemmin valmistetussa teoksessa. Ajallisuus tulee myös maalaustaiteessa esille paitsi aiheissa ja sisällöissä, sen affektiivisessa voimassa, myös materiaalin käsittelyssä ja teoksen fyysisessä olomuodossa.

4 Kukkamaalaukset ja aikojen dialogi

Tarkastelen tässä luvussa taideteosta vuoropuhelussa sen inspiraation lähteenä olevan teoksen kanssa, siitä syntyneistä anakronisista, aikaa vastaan kulkevista merkityksistä ja aktualisaatioista eli teoksen muuttumista ajankohtaiseksi. Tähän liittyy transhistoriallisuus, taideteoksen kyky ylittää aikaa. Pohdin Heikki Marilan kukka-aiheisten maalausten ja niiden tekoprosessin ja materiaalisuuden ajallisuutta suhteessa inspiraation lähteenä olleiden maalausten ajallisuuteen. Myös aikaisemmissa luvuissa esillä olevat ajan kysymykset sivuavat tämän luvun analyyseja. Lopuksi pohdin miten transhistoriallisuuden käsite suhteutuu tutkimuksessa aiemmin käytettyihin käsitteisiin ajan ja taiteen suhteesta. Transhistoriallisuudella tarkoitan sekä teosten näytteillepanoon liittyvää vuorovaikutusta että teoksiin itseensä sisältyvää ominaisuutta kommunikoida yli aikarajojen.

Näitä ajan orientaatioihin liittyviä kysymyksiä tarkastelen asetelmamaalauksen lajityypin, erityisesti Rachel Ruyschin (1664–1750) maalauksista (kuva 6) inspiraation saaneiden kukkamaalausten pohjalta. Kyseessä on yksittäisten maalausten sijaan maalaustaiteen lajityypin uudelleen muovaaminen ja aktualisoituminen, joten otan tarkastelun kohteeksi useamman maalauksen tai maalauskokonaisuuden. Siten mukaan tulevat myös taiteilijan oman työskentelyn ajallisuuteen ja eri aikoina syntyneiden teosten vuorovaikutukseen liittyvät kysymykset.

Kuva 6. Rachel Ruysch, *Asetelma kukkakimpuista ja luumuista*, 1704. Öljy kankaalle 92 x 70 cm. Musées Royaux des Beaux Arts de Belgique, Bryssel. Kuva: Wikimedia Commons.

Marilan voittaessa Carnegie Art Awardin pääpalkinnon vuonna 2011 kukka-aiheisilla teoksillaan palkintoraati kuvasi, miten taiteilijaa on kiinnostanut ”vähäpätöisen esittäminen monumentaalisena”. Timo Valjakka kirjoittaa, miten Marila pyrkii

kukkamaalauksillaan tekemään tavallisesti marginaalisina ja banaaleina pidettäviä asioita suureksi (Valjakka 2014, 12). Tämä näkyy myös taiteilijan muussa tuotannossa, esimerkiksi Kristus-aiheisissa maalauksissa, joissa aiemmin taidehistorian keskiössä ollut aihepiiri on muuttunut viime vuosikymmeninä vältellyksi aiheeksi.

Kukka-asetelmista tuli oma taiteenlajinsa 1500–1600-lukujen vaihteessa, ja erityisen suosittuja ne olivat Hollannissa 1600–1700-luvuilla (Eskelinen 2022, 7). Yksi lajityypin pioneereista oli Jan Brueghel vanhempi (1568–1625) (Dorst 2023, 31). Kukista tuli siis teosten pääaihe niiden oltua aiemmin sivuaiheina esimerkiksi muotokuvissa tai vertauskuvallisissa teoksissa (Alen 2022, 94). Alankomaat olivat tuolloin tärkein keskus myös kukkien kaupankäynnissä ja puutarhakulttuurissa. Maalauksissa yhdisteltiin eri vuodenaikoina kukkivia kasveja jopa tieteellisten kuvausten tarkkuudella. Etenkin Rachel Ruysch (1664–1750) oli kasvitieteilijäisänsä esimerkin myötä syventynyt kasvilajeihin. (De Brün 2022, 23.) Maalauksissa eri aikaan ja eri puolilla maailmaa kukkivia lajeja on voitu tuoda esiin samanaikaisesti eli taiteilija on käyttänyt vapautta todellisuuden kuvaamisessa. Maalaukset siis sisältävät heterokroniaa. Vaikka kukka-aihe on ollut suosittu taiteenharrastajien ja kansan keskuudessa, on kukkamaalauksia silti väheksytty (Nurmesjärvi 2025, 195).

Kukka-aiheisten teosten maalaamiseen erikoistuivat erityisesti taiteilijanaiset, johtuen siitä, että puutarha ja kotiympäristö vastasivat naisten toimintaympäristöä (De Brün 2022, 30). Aiheiden myös ajateltiin sopivan naisille. Kriitikkojen silmissä asetelmat olivat muotokuvien ja uskonnollisten ja historiallisten teosten alapuolella arvostuksessa. Kuitenkin asetelmat olivat kysyttyjä ja niitä maalattiin paljon. (Dorst 2023, 43). Rachel Ruyschin maalaukset olivat hänen elinaikanaan haluttuja ja niistä maksettiin hyvin (Alen 2022, 126). Myöhempien vuosisatojen taidehistorian kirjoituksessa kukka-aiheet ovat jääneet marginaaliin.

Kukkiin liittyy aiheena vahvasti ajallisuus. Kukat elävät lyhyen ajan ja kuihtuvat nopeasti, joten turhuuden ja katoavaisuuden teema, *vanitas*, liittyy kukkia esittäviin kuviin. Se voi näkyä kuvissa esimerkiksi kuihtuneina kukkina tai pudonneina terälehtinä. Kuvissa on usein mukana erilaisia hyönteisiä, jotka ovat eläviä ja liikkuvia elementtejä, mutta jotka myös tuhoavat kasveja. Kukat symboloivat samanaikaisesti luomakunnan loistoa ja ”kuninkaallisuutta”, kohti taivasta kurottautuen. Ilotulitusrakettien tavoin ne loistavat kuitenkin vain hetken ja hajoavat sitten. Marila kertoo, miten ”viettelevän kaunis ja puistattavan ruma vaihtavat alituisesti rooleja” hänen maalauksissaan (Valjakka 2014, 12).

Hän mainitsee kukka-asetelmien luotaantyöntävään puoleen, ”miasman tuoksuun” liittyvän, 1800-luvulla yleisen käsityksen, jossa taudit ja sairaudet leviäisivät ilmassa olevista tuoksuvista hiukkasista (Marila 2010). Koristeelliselta ja aiheeltaan vähäpätöiseltäkin vaikuttava, usein pienikokoinen kukkamaalaus sisältää siis lopulta monia ulottuvuuksia, symboliikkaa ja dramatiikkaakin.

Marila on käyttänyt kukka-aiheita maalauksissaan jo viidentoista vuoden ajan, kuten keväällä 2025 käynnissä oleva näyttely Sara Hildénin taidemuseossa kertoi. Sara Masügerin *Nimettömän* tavoin maalaus on luotu hajottamalla vanhaa. Kuva-aihe on tuotu esille fragmentoituneena, viitteellisenä. Kukkakimpun lyhyt elinaika, sen ajallisuus, hajoaminen ja haihtuminen korostuvat Marilan loistokkuutta ja pilaantumista yhdistävissä kukka-aiheisissa kuvissa. Katsoja voi kuvitella mielessään mahdollisten materiaalin hajujen keskellä pilaantuneisuuden tuoksun.

Marilan tapa työstää kukka-aihetta on tunnustettu ja tunnistettava, vaikka hänen lähestymistapansa aiheeseen on muuttunut vuosien varrella. Marilan teosten lähtökohtana on useimmiten jokin olemassa oleva kuva tai representaatio, ja hän tutkii työskentelyssään noiden objektien tulkinnasta toiseen siirtymistä ajassa (Stewen 2025, 15). Otan lähempään tarkasteluun hänen yhden maalauksensa vuodelta 2020 (kuva 7) sekä tätä kirjoittaessa kaikkein viimeisimpänä syntyneet, Rachel Ruyschin teoksiin pohjautuvat kukka-aiheiset maalaukset vuodelta 2024 (kuvat 8–12). Näissä valitsemissani kohteissa näkyvät taiteilijan erilaiset lähestymistavat samaan aiheeseen ja lajityyppiin sekä selkeä vuoropuhelu lajityypin varhaisempien edeltäjien kanssa.

4.1 Heikki Marilan *Kukat*

Modernismissa maalaustaiteen genret ja niiden hierarkia katosivat. Marila antaa asetelmamaalaukselle uuden roolituksen ja kääntää Riikka Stewenin sanoin hollantilaisten 1600–1700-lukujen maalausten konventiot päälaelleen. (Stewen 2024, 18–19.) Asetelmamaalaus viittaa *memento mori*- ja *vanitas*-maalausten tavoin ajan kulkemiseen symboliikan ja kuvissa esiintyvien aiheiden kautta. Englanninkielinen nimitys *still life* viittaa liikkumattomuuteen, ranskankielinen *nature morte* kuolleeseen luontoon. Molemmat ilmaisut sisältävät hiljaisuuden, äänettömyyden illuusion. Suomenkielinen, esineryhmän sommitteluun

viittaava sana *asetelma* on neutraalimpi eikä sisällä niin vahvasti muissa kielissä korostuvia liikkumattomuuden ja hiljaisuuden merkityksiä.

Ajan kokeminen muuttui 1600-luvulla ajan mittaamisen tarkentumisen myötä. Ajan kulkemiseen ja sen katoavaisuuteen viittaaminen tuli tyypilliseksi hollantilaisessa maalaustaiteessa. (Horváth 2023, 278.) Aikakauden taiteen tutkija Ann Jensen Adams toteaa, että 1600-luvun hollantilaisessa maalaustaiteessa näkyy lisääntynyt tietoisuus ajallisuudesta (Adams 2013, 1). Vuosisadan alkupuoliskolla Amsterdamin Zuiderkerkin kirkon kello osoitti aikaa tunneittain, kellojen viivästyessä tai edetessä noin viidellätoista minuutilla päivässä (mt. 6). Vuosisadan toisella puoliskolla aikaa alettiin mitata minuuttien tarkkuudella (mt. 7). Ikuisen jatkuvuuden (Jumalan ajan) sijaan aika alettiin mieltää hetkinä (ihmisen aika) (Adams 2013, 8).

Kuva 7. Heikki Marila, *Kukat LXXXI*, 2020. Öljyväri kankaalle, 250 x 200 cm. Yksityiskokoelma. Kuva: Vesa Aaltonen, copyright Heikki Marila.

Modernismin myötä ohimenevyyttä ei kuvattu enää symbolisesti, vaan se näyttäytyy abstraktimmalla tavalla, materiaalisemmin. Marilan maalauksissa aika näkyy nimenomaan maalausjäljen, kerroksellisuuden ja ruumiillisuuden kautta, mutta sitä voisi lähestyä myös Kantin matemaattisen subliimin käsitteen kautta maalausten ollessa kooltaan suuria ja tilaa tarvitsevia. Symboliikan sijaan maalauksen suuruus saa meidät tuntemaan itsemme pieniksi ja kuolevaisiksi, tiedostamaan ajallisuutemme. (Horváth 2023, 282.)

Vuonna 2011 Carnegie Art Awardin pääpalkinnon Marilalle luovuttanut raati kuvasi kukkamaalausten paljastavan, ”miten yltäkylläisyys kaikissa ilmenemismuodoissaan kantaa sisällään rappion siemeniä” (*Carnegie Art Award 2012*, 108). Nuo ”rappion siemenet” näkyvät vielä vahvemmin tuota palkintoaikaa myöhemmissä kukkamaalauksissa, joissa maalikerroksia on jopa heitelty ja paiskittu maalauspohjaan siten, että työn jälki näkyy voimakkaasti. Yksi materiaalisimmista ja lähietäisyydellä yllättävimmistä kukkamaalauksista on *Kukat LXXXI* (2020, kuva 7). Tuon, kauempaa katsottuna vielä selvästi kukkakimppua kuvaavan aiheen päälle on kerrostettu ruskeansävyistä maalia, joka saa kimpun näyttämään sotkuiselta ja selvästi pilaantuneelta ja tuhoutuneelta. Kuvassa on vahva liikkeen vaikutelma, ja esitystapa muistuttaa räjähteen sinkoamista keskiosalta reunoille. Vihreät, ohutta lehtivihreää kuvaavat viivat ja päälle maalatun ruskehtavan värimassan alta kuultava punainen muistuttavat kukkien elävyydestä ja aiemmasta loistosta. Reunoilla olevat pyöreät, viitteellisesti kukkia kuvaavat hahmot näyttävät värinsä puolesta pilaantuneilta, kuin mädänneiltä, materiaalin muistuttaessa liimamaista, läpikuultavaa ainetta. Myös maalausmediumia on käytetty ilmaisussa.

Kaikkein vahvimmin ruumiillisuutta puskee esiin taiteilijan työskentelyvälineenä olleet kumihanska ja kangasrätti, jotka ovat juuttuneet maalikerrosten sekaan. Kaukaa noita esineitä ei huomaa, mutta läheltä katsottuna materiaalikerrokset paljastuvat ja kuin vahingossa työhön jääneet maalaustarvikkeet nousevat kolmiulotteisessa pinnassa esiin, galleriaympäristöön kuulumattomina asioina. Teos ei pohjaudu suoraan kenenkään taiteilijan teokseen, vaan taiteilijan itse kuivattamaan kukkakimppuun. Värimaailma muistuttaa enemmän Marilan aikaisemmissa töissä lähteenä käyttämien Henry Fatin-Latourin (1836–1904) herkkien kukkamaalausten kuin alankomaalaisten, tummapohjaisten kukkamaalausten värejä. Noiden Fantin-Latourin, Marilan omien sanojen mukaan ”häpeilemättömän kauniiden” (Valjakka 2014, 13) töiden sijaan maalauksessa näyttää olevan pikemminkin kyse rumuudesta ja vastenmielisyydestä. Kontrasti perinteisen, loistokkaan ja herkän kukka-asetelman ja

tarkastelemani maalauksen välillä on suuri, ja Marilan mainitsema asioiden törmäyttäminen toisiinsa on vahvasti läsnä.

Katoavaisuus ja kuihtuminen on symbolisesti läsnä jo hollantilaisissa maalauksissa. Sitä korostavat usein vielä hyönteiset, jotka ovat kasvien suhteen vihollisia, niiden tuhoajia. Joskus asetelmamaalauksissa aikaa kuvaa pöydälle asetettu taskukello tai tiimalasi, joskus nautinnon hetkellisyyttä kuvaava piippu. *Kukat LXXXI* ei tarvitse kelloa tai pääkalloa korostamaan ajan kulkemista ja ohimenevyyttä, vaan kuva näyttäytyy räjähdyksenomaisena liikkeenä, materiaalin kerrostumisena ja maalausprosessin jälkien jäämisenä pintaan jopa maalausvälineineen. Maalausprosessi näyttää olleen kerroksellinen, ja maalausjälki näyttää nopeasti ja intuitiivisesti tehdyltä, ei tarkkaan harkitulta.

Jo Marilan varhaisimmissa, hollantilaisiin maalauksiin pohjautuvissa kukkamaalauksissa näkyy tuhoutumisen tematiikka maalin valumina ja erilaisina maalikerrostumina, joissa osaa maalauksen kukka-aihetta on ”sotkettu”. *Kukat LXXXI* tuo tuon tuhoutumisen ja pilaantumisen tematiikan uudelle tasolle. Vaikka tämäkin teos on suurikokoinen ja monumentaalinen, se ei sisällä samaa ylevyyttä kuin taiteilijan varhaisemmat kukka-aiheiset teokset. Ensimmäisiä kertoja tuon teoksen ja muita Marilan saman ajan kukkamaalauksia nähtyäni tunsin pettymystä siitä, miltä ne lähietäisyydellä näyttivät. Kukkien pitäisi edustaa kauneutta, loistokkuutta ja koristeellisuutta, joten niiden pilaantuneisuuden vaikutelma tuotti pettymyksen tunteen. Pidin töitä ainoastaan rumina ja vastenmielisinä. Vastenmielisyys löi alleen monumentaalisten teosten kohottavuuden ja vaikuttavuuden. Ne jäivät hiertämään, kuten taiteilija itse sanoo monien teosten lähtökohdaksi ”kuin kivi kengässä” (Videohaastattelu. Sara Hildénin taidemuseon www-sivu). *Kukat LXXXI* ärsyttää ja häiritsee katsojaa ja jää vaivaamaan mieltä.

Marilan maalauksissa *Kukat CCXI* (2024), *Kukat CCXIII* (2024)*, Kukat CCVIII* (2024) *ja Kukat CCXIV* (2024, kuvat 8–12) näkyy ajallista kerrostumaa Kolehmaisen valokuvateoksen *MVSEVM I (Nefertiti)* tapaan siinä mielessä, että maalausten pohjana on Rachel Ruyschin asetelmamaalaukseen vuodelta 1704 (kuva 6) pohjautuva mustavalkoinen asetelma. Pohja on alankomaalaisten kukkamaalausten tapaan tumma, ja Marila on kommentoinut jokaisen neljän maalauksen pohjalla olevaa kuvaa sen päälle asettamallaan materiaalilla. Hän toteaa, että hänellä oli ollut kukkamaalauksissa useamman vuoden tauko. Aiheeseen ei löytynyt uusia

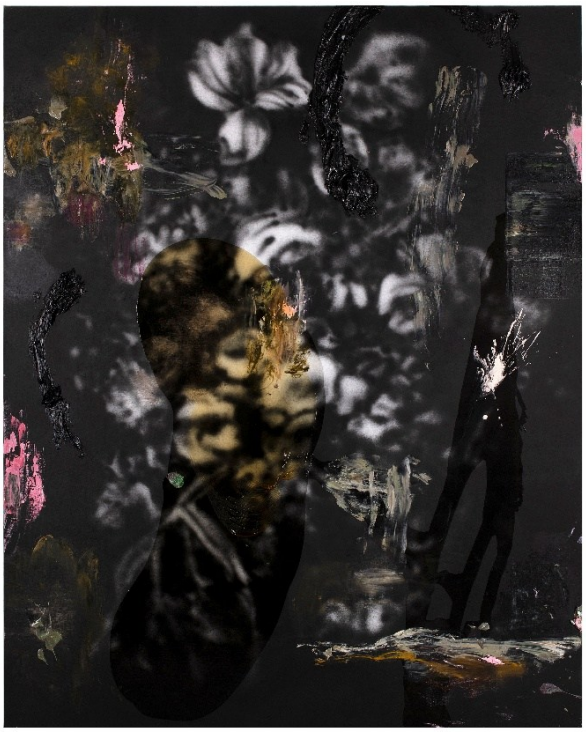
Kuva 8. Heikki Marila*, Kukat CCXIV* (2024), *Kukat CCVIII* (2024), *Kukat CCXIII* (2024*), Kukat CCXI* (2024) Sara Hildénin taidemuseossa. Kuva Jussi Koivunen, copyright Heikki Marila.

tulokulmia eikä vanhan toistaminen tuntunut kiinnostavalta. Hän huomasi kuitenkin, että kukka-aiheiden käyttämisen mahdollisuuksilla ei ole loppua. (Videohaastattelu. Sara Hildénin taidemuseon www-sivu.) Ne tarjoavat loputtomasti uusia mahdollisuuksia lähestyä aihetta erilaisin materiaalisin keinoin. Materiaali tarjoaa hänen mukaansa itse uusia ehdotuksia käytettäväkseen. Sara Hildénin taidemuseossa nuo uusimmat työt, neljä maalausta, oli asetettu rinnakkain siten, että kokonaisuus muodosti pienen kaaren, ja tuon kokonaisuuden katsomiseen oli runsaasti tilaa. Maalausten eteen oli asetettu istuimia, ja teokset näkyivät myös kerroksen muihin tiloihin. Teosten katselun teki kiinnostavaksi se, että lapsia ja nuoria oli houkuteltu tekemään omia versioitaan maalauksesta. Nuo sähköisellä ruudulla näkyvät lasten tekemät kukka-aiheiset maalaukset keskustelivat mielenkiintoisella tavalla Marilan töiden kanssa ja näyttivät sisältävän hyviä oivalluksia ja rohkeaa kokeilua.

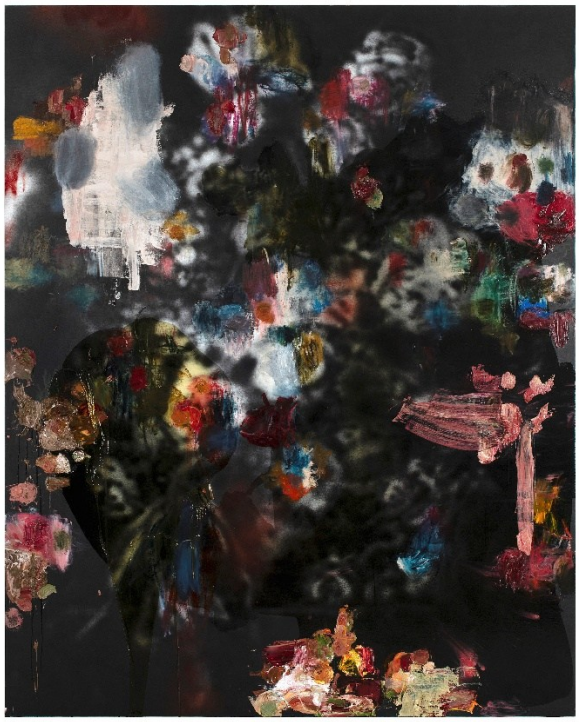
Marilan uusimmat kukkamaalaukset sisältävät uudenlaista kerroksellisuutta ja läpikuultavuutta. Näyttelytilassa näytti tosiaan siltä kuin materiaali olisi itse ollut mukana päätösprosessissa. Taustalta kuultaa blurrattu, sumennettuun valokuvaan pohjautuva ja ruiskukynällä maalattu Rachel Ruyschin mustavalkoisena toteutettu asetelma. Se antaa rungon villisti asetelluille täplille ja siveltimenvedoille, jotka kuitenkin muistuttivat selvästi kukka-asetelmaa. Jotkut maalinvedot on tehty Ruyschin kukkien päälle, mutta suurin osa on

niistä erillään. Osassa näistä neljästä teoksesta väriä oli enemmän, osassa vähemmän, mutta yhdessä ne muodostivat tasapainoisen kokonaisuuden. Tumma tausta sai teokset muistuttamaan hollantilaisia maalauksia. Teoskokonaisuus näyttäytyy heterokronisena siinä mielessä, jossa Giovanni Careri (2018, 149) käyttää käsitettä, eli ajallisuuksien yhtäaikaisessa ilmenemisessä, koska Ruyschin teos on niissä läsnä. Verrattuna *Kukat LXXXI* -maalaukseen näistä viimeisimmistä kukkamaalauksista puuttuu tuon muutama vuosi aikaisemmin syntyneen maalauksen vastenmielisyys ja ”pilaantuneisuuden tuoksu”. Niissä korostuu tuhoutumisen sijaan leikkimielisyys ja uuden syntyminen. Ehkä taidemuseossa paikalla ollut, maalausten äärelle keskittynyt lapsiryhmä korosti vielä tuota uuden syntymisen vaikutelmaa. Näytti siltä kuin taiteilija olisi löytänyt muutamaksi vuodeksi kuopatun aihepiirin täysin tuoreella tavalla. Marila puhuu videohaastattelussaan leikkimisestä eri aiheiden kanssa ja materiaalien loputtomasta leikkikentästä. Tuttuun aiheeseen on löytynyt täysin uudenlainen tulokulma. Vastenmielisyys ja tuhoutuminen on muuttunut tulevaisuuden aikakerroksen sisältäväksi leikiksi, jossa kuva on syntynyt vapaasti, ikään kuin itsekseen, jättäen kukkimiselle varaa lisääntyä.

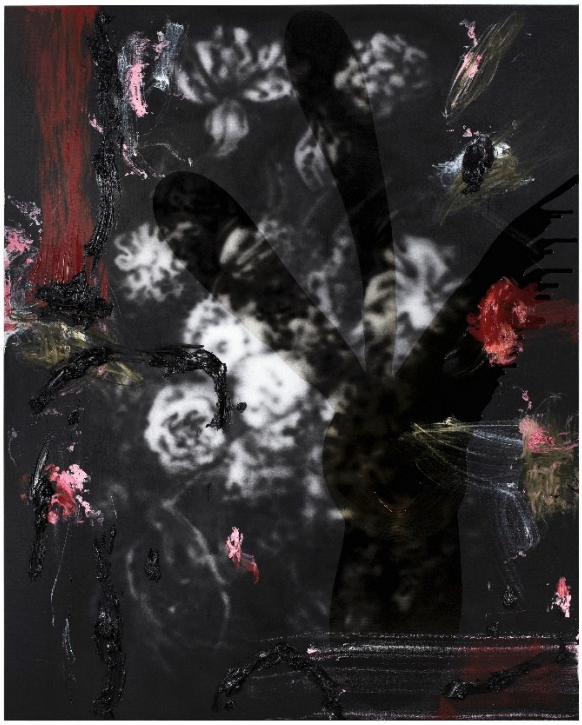
Marila oli kommentoinut Rachel Ruyschin maalausta jo aiemmin. *Asetelma, kukkia ja hyönteisiä* (n. 1720–30) on lähtökohtana vuonna 2021 valmistuneessa teoksessa *Kukat CXIII* (kuva 13), jossa kukkien sommittelu muistuttaa vahvasti inspiraation lähteenä ollutta maalausta. Jopa Ruyschin teoksessa olevan perhosen voi erottaa Marilan maalauksesta. Ensimmäisten kerrosten päälle vedetyt jäljet, etenkin horisontaaliset viivat, sekoittavat värejä ja tuovat maalaukseen liikkeen ja kerroksellisuuden vaikutelman. Kooltaan työ on noin neljä kertaa Ruyschin teosta suurempi. Verrattuna tähän maalaukseen uudemmat, vuonna 2024 Ruyschin teoksen pohjalle tehdyt maalaukset (kuvat 9–12) eivät pyri imitoimaan kukkamaalauksen asettelua kuin osittain, vaan materiaali kommentoi pohjaa vapaasti ja kokeilevasti, erilaisina jälkinä, täplinä ja viivoina. Vaikka teoksissa on ajallista kerroksellisuutta, se ei ilmaise pysähtyneisyyttä tai hiljaisuutta Kolehmaisen valokuvateoksen eikä myöskään perinteisten asetelmamaalausten (*still life*) tapaan. Päinvastoin liikkeen ja muutoksen ja sen myötä ajan kulkemisen illuusio on vahva. Maalauksissa on keskeneräisyyden vaikutelma, joka vaikuttaa tuohon liikkeen illuusioon. Maalaustapa vaikuttaa sallivalta ja kokeilevalta, rohkaisten ”leikkimään” värien kanssa, kuten museon näyttelyssä oli vieraita rohkaistu tekemään.



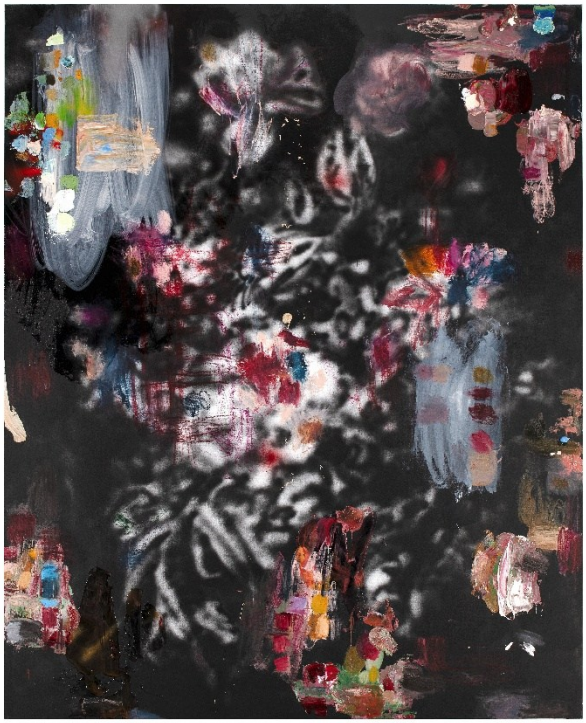
Kuva 9. Heikki Marila, *Kukat CCXIV*, 2024.
Öljyväri kankaalle, 250 x 200 cm.
Yksityiskokoelma. Kuva: Vesa Aaltonen.



Kuva 10. Heikki Marila, *Kukat CCVIII*, 2014.
Öljyväri kankaalle, 250 x 200 cm.
Yksityiskokoelma. Kuva: Vesa Aaltonen.



Kuva 11. Heikki Marila, *Kukat CCXIII*, 2014.
Öljyväri kankaalle, 250 x 200 cm.
Yksityiskokoelma. Kuva: Vesa Aaltonen



Kuva 12. Heikki Marila, *Kukat CCXI,* 2014.
Öljyväri kankaalle, 250 x 200 cm.
Yksityiskokoelma. Kuva: Vesa Aaltonen.

Kuva 13. Rachel Ruysch, *Asetelma, kukkia ja hyönteisiä*, 1720–1730. Öljyväri kankaalle, 61 x 54 cm. Kelvingrove Art Gallery and Museum. Kuva: Wikimedia Commons.

Kuva 14. Heikki Marila, *Kukat CXIII*, 2021. Öljyväri kankaalle, 200 x 185 cm. Yksityiskokoelma. Kuva: Vesa Aaltonen.

4.1.1 Maalausprosessin ajallisuus

Riikka Stewen kirjoittaa, miten Marilan maalauksissa aineellisuus on myös ajallisuutta. Aika kerrostuu ja laskostuu aineeseen, ”se on maalauksessa olemisen ja maalauksen kanssaolemisen ajallisuutta, materiaalista olemista, kehollista, hengittävää.” (Stewen 2024, 19.) Sara Hildénin taidemuseon näyttelyssä *Kukat LXXXI* -teosta ja muita eri vuosina syntyneitä kukkamaalauksia esittelevä sali oli tilava, ja suurikokoiset teokset mahtuivat sinne hyvin.

Kaukaa, etenkin viereisestä huoneesta katsottuna maalausten aihe oli pääosassa. Asetelmat näyttivät kaukaa katsottuna kauniilta, uljailta, ylellisiltä. Lähemmäksi teoksia kävellessä niiden aineellisuus ja kehollisuus korostuivat, ja ne alkoivat näyttää muita puoliaan, rumuutta ja vastenmielisyyttäkin. Aiheeseen liittyvä kukkien hetkellinen kauneus ja lakastuminen vaihtui Stewenin mainitsemaan materian kerroksellisuuteen ja maalausjälkeen, jossa pystyi kokemaan maalausprosessiin liittyvää ajallisuutta. Maalaukset näyttivät läheltä katsottuina

kolmiulotteisilta, sellaisilta, että maalipintaan olisi voinut tarrata jopa kiinni. Timo Valjakka kirjoittaa jo Marilan varhaisimpien kukkamaalausten näyttävän maaliaineet ja maalausprosessin keskeisenä aiheena. Hän kuvaa teosten näyttävän siltä, kuin ne olisi maalattu ”kirjaimellisesti kynsin hampain, kädet kyynärpäitä myöten maalissa”. (Valjakka 2014, 12.) Eri aikoina tehtyjen kukkamaalausten ollessa Sara Hildénin taidemuseon näyttelyssä samaan tilaan asetettuina maalausprosessin muutos näkyi vahvasti. Joissain teoksissa vastenmielisyys korostui erityisesti. Jos Ruysch kuvasi kukka-aihetta ja eri kukkalajeja kasvitieteilijän tarkkuudella eri vuodenaikojen ja kasvupaikkojen kasveja kerrostaen ja sisällyttäen maalauksiin myös hyönteisiä, on Marilan viimeisimmissä teoksissa kaikki tuo tarkkuus ja yksityiskohtaisuus poissa. Värimaailmaltaan niissä on lähennytty ensimmäisten kukkamaalausten vahvasti hollantilaista asetelmamaalausta muistuttavaa kuvaa. Ruyschin maalauksen toimiessa runkona taiteilija on käsitellyt maalia vapain vedon tai antanut sen vapaasti valita paikkansa. Maalaukset ovat silti säilyttäneet kukkamaalausten idean ja tunnistettavuuden.

Marila kertoo hakevansa maalaustensa aiheiksi kontrasteja ja ristiriitoja. Asiat törmäävät keskenään, ja alkavat tuottaa kuvasymboliikkaa, jota hän käyttää maalausten aiheena. Aihe on aina syy maalata. Itse tekemiseen ja materiaalin kanssa työskentelyyn ei mene paljon aikaa. Se tapahtuu nopeasti, ja loppupäivä on sitten tekojensa ihmettelemistä. (Videohaastattelu. Sara Hildénin taidemuseon www-sivu.) Maalausprosessiin käytetty aika ei ole kellolla mitattavissa eikä mitattu aika kerro prosessin todellisesta pituudesta. Siihen liittyvät taiteilijan elämän muut prosessit, teokset ja nykyhetkeen johtanut tie sekä maalin levittämisen jälkeinen pohdiskelu ja jälkiprosessi, puhumattakaan uusista teoksista, jotka syntyvät aiemmin luodun pohjalta ja vaikutuksesta.

Erilaisiin aiheisiin liittyvä maalausprosessi ja lähestymistavan muuttuminen on ajallisesti pitkä myös suhteessa taiteilijan uraan. Marila kuvaa haastattelussaan, miten hän huomaa palanneensa 30 vuoden aikana yhä uudelleen samoihin aiheisiin. Aihe peilautuu senhetkiseen maailmantilanteeseen ja saa uusia muotoja. (Videohaastattelu. Sara Hildénin taidemuseon www-sivu.) Toisaalta sen hetkinen maailmantilanne ja katsojan elämäntilanne saa näkemään myös vanhemmat teokset toisen ajan kautta, syntyaikaansa nähden eri maailmasta käsin. Taiteilijan maalausprosessin aikainen työskentely ja siitä syntynyt teos voi näyttäytyä katsojalle vasta paljon syntyajankohtaansa myöhemmin. Teos voi olla julkiselta näkymiseltä piilossa pitkiä aikoja.

Marilalle on tärkeää, että hänen kokemansa ”ärsytys” siirtyy katsojalle eikä jää vain hänen itsensä kokemukseksi. Taiteilija myös arvelee, että katsoja ei välttämättä katsomishetkellä löydä teoksen viestiä, mutta se voi jäädä verkkokalvolle ja avautua jossain toisessa kontekstissa ja synnyttää uusia näkökulmia. (Videohaastattelu. Sara Hildénin taidemuseon www-sivu.) Tässä tulevat näkyville maalausprosessin lisäksi katsomisprosessi ja se ajallinen kuilu, joka voi olla katsomisen ja luomisen välillä. Muistiin jäävä kuva kulkeutuu tulevaisuuteen ja ilmestyy muistiin uudella hetkellä. Katsoja voi myös päästä teoksen ääreen uudelleen, jolloin se voi avautua täysin uudenlaisilla merkityksillä. Myös teoksen ympäristö, sen vastaanottamisen paikka, voi muuttaa sen olemusta.

Aineellisuus ajallisuutena näkyy Marilan työskentelyssä myös siinä, että hän haluaa olla mahdollisimman suorassa kontaktissa aineeseen, ilman pensseleitä tai muita työvälineitä (Videohaastattelu. Sara Hildénin taidemuseon www-sivu). Hänellä on suorempi yhteys materiaan silloin myös ajallisuuden kannalta. Kerrokset syntyvät suoraan siinä hetkessä, ruumiillisessa kontaktissa, saman tien, usein sattumanvaraisestikin. Suoruus on myös ajallinen asia. Läsnäolo maalauksen kanssa antaa myös sattumille mahdollisuuden tulla osaksi teosta. Joskus taiteilija pyyhkii pois aiemmin maalaamansa ja jättää samalla siihen uuden jäljen. Poispyyhkiminen ja entisen päälle maalaaminen tuo teokseen ajallisia kerrostumia, jotka liittyvät nimenomaan materiaaliin, eivät Kolehmaisen valokuvateoksen tapaan aiheeseen ja kuvattaviin asioihin. Myös Sara Masüger kertoo sattumanvaraisuuden ja erehtymisen olevan osa työskentelyprosessia. Virheistä voikin syntyä jotain uutta ja ennalta-arvaamatonta.

Ajallisuus kuuluu paitsi taiteilijan omaan prosessiin ja työskentelyyn, myös katsomisprosessiin. Siitä Timo Valjakka kirjoittaa, että maalaus on nähtävä elävänä, kaikilla aisteilla (Valjakka 2006, 22). Maalaus tarvitsee tilaa, jossa sen luona ollaan ja vietetään aikaa. Maalaus ei ole pelkkä kuva, vaan sillä on koko, erilaisia materiaalisia kerrostumia ja materiaalin tuoksua. Kaikkeen tuohon eri aisteilla havaitsemiseen tarvitaan aikaa ja läsnäoloa. Maalausta ei kierretä ympäri kuten veistosta, mutta se näyttää eri kulmista ja eri etäisyyksiltä katsottuna erilaisia puolia. Maalaus on Valjakan (mt. 24) mukaan aikaa vaativaa, hidasta taidetta. Marilan maalauksia katsova voi kokea tekijän tavoin teokset koko ruumillaan, näyttelytilassa liikkuen, kuva-aiheiden ja materiaalikontrastien ja törmäyskohtien aiheuttaessa erilaisia tunnetiloja, materiaalin tuoksuessa. Isoissa töissä eri kohdat näkyvät katsojan pituuden mukaan tarkemmin tai etäisemmin muodostaen näin erilaisia kuvakulmia. Neljän

vuonna 2024 syntyneen maalauksen sarjan katsomiseen käytettävää aikaa lisäsivät sen eteen asetetut istuimet. Istuminen vaikuttaa ajan käyttöön teoksen edessä, istumapaikat houkuttelevat käyttämään aikaa, selkänojattomilla istuimilla aktiivisesti tarkkaillen. Katsomisaikaan liittyy myös se, että vaikka teos ei avautuisi katsomishetkellä, se voi Marilan sanoin ”jäädä verkkokalvolle” ja muodostaa merkityksiä tulevaisuudessa eri asioiden yhteydessä.

4.2 Inspiroituminen menneisyyden taideteoksista

Kuvataiteilija Heikki Marila on kiinnostunut työskentelyssään laajemminkin taiteen historiasta inspiraation lähteenä. Kukka-aiheisissa maalauksissaan hän kukkien maalaamisen sijaan nimenomaan maalaa kuvia aiemmin, 1500- ja 1600-luvulla tehtyjen maalausten pohjalta. Jos taustalla olevat maalaukset sisältävät symboliikkaa, syntyy uusien maalausten merkitys symbolisten merkitysten sijaan prosessissa ja maalaustavassa sekä maalarin, hänen aikansa ja aikakauden tapahtumien välisessä keskustelussa. (Langhammer s.a., Collectors Agenda www-sivu.)

Vanhat mestarit ja ikoniset teokset ovat edelleen taiteilijoiden ja populaarikulttuurin inspiraation lähteenä. Tallinnan Kadriorgin museossa syksyllä 2025 olevassa näyttelyssä Garden of Delights: The Seventeenth Century in Bloom on 1600-luvun hollantilaisten maalausten rinnalle asetettu belgialaisen muotisuunnittelija Walter van Beirendonckin luomuksia, jotka ovat saaneet inspiraationsa noista luontoa ja kukkia kuvaavista maalauksista ja piirroksista.

Aikaisemmin taiteilijoiden koulutukseen kuului ”vanhojen mestareiden” töiden jäljentäminen. Niitä jäljennettiin usein painokuvista, joita levitettiin jo ennen valokuvan keksimistä (Putnam 2020, 129). Kuva-aineistoa käytetään jäljentämisen lisäksi myös käsitteellisesti (mt.). Klassisista veistoksista tehtiin kipsivaloksia, joita käytettiin taideakatemioiden opetuksessa, esimerkkinä jo aiemmin mainittu Helsingin yliopiston kipsijäljennös *Laokoon-ryhmä*. Nykytaiteilijat käyttävät edelleen ikonisia teoksia inspiraationsa lähteenä, samalla kommentoiden niitä ja luoden niiden pohjalta jotain uutta, tähän päivään vahvasti liittyvää. Viittaaminen tunnettuun teokseen tuo jo ennestään tunnettua teosta esille, mutta saattaa

muuttaa suhtautumista siihen. Taiteilija voi myös inspiroitua vähemmän tunnetusta teoksesta ja samalla tuoda päivänvaloon jotain sellaista, joka on ehkä jäänyt aikalaistensa varjoon.

Menneisyyden teoksen käyttäminen uuden taideteoksen pohjana ja inspiraation lähteenä on samalla keskustelua menneen ajan kanssa. Kuten Ola Kolehmaisen valokuvateosta tarkastellessa kävi ilmi, teokseen liittyvä aika ei ole vain sen syntyaika, vaan teos sisältää aina monia ajallisuuksia materiaaliaan ja aihepiiriään myöten, eikä aikakerrosten määritteleminen ole lopulta mahdollista. Ajallisuuden monitulkintaisuuden tiedostaminen voi poistaa ajan etäisyyttä ja tuoda menneisyyden teokset ikään kuin lähemmäksi tätä päivää. Kommentoimalla teosta taiteilija voi samalla tuoda siitä esille jotain, mikä ei ole aiemmin ollut nähtävissä.

4.2.1 Kronologia ja anakronia

Kronologinen aika kulkee aikaisemmasta myöhempään, ja se on seurausta ajan merkitsemisestä esimerkiksi kalenterin ja kellon avulla. Sen perusteella voidaan puhua, että asiat tapahtuvat eri paikoissa samaan aikaan. Aikaa voidaan hahmottaa kuitenkin muullakin tavoin. Esimerkiksi muinaisilla roomalaisilla ei ollut käsitystä lineaarisesta ajasta eikä päivämääristä, vaan heillä oli suuri määrä erilaisia yhteyksiä tapahtumien ja ihmisten välillä. (Nagel & Wood 2010, 9). Aiemmin mainitsin jo Nefertitin aikaisen Egyptin syklisen kalenterin, jossa nykypäivän lineaarista ajanlaskua ei tunnettu (Tyldesley 2019, 8).

Kronologiassa ajalle ajatellaan suunta ja päämäärä, aika kulkee jotain kohti. Valistuksen ajan usko lineaarisuuteen ja edistymiseen huipentui Hegelin ajattelussa. Aika kulkee kuitenkin eri kulttuureissa eritahtisesti. Karlholm ja Moxey kysyvätkin, onko kronologia universaali ilmiö ja kenen kronologiasta puhumme, kun puhumme siitä (Karlholm & Moxey 2018, 3). Moxeyn mukaan on ongelmallista, että kolonisaation jälkiseurauksena taloudelliset, teknologiset ja kulttuuriset tekijät suhteuttavat aikaa Länsi-Euroopan ja Pohjois-Amerikan aikaan (Moxey 2013, 5) ja että muut maailman kulttuurit nähdään ”ajasta jäljessä” olevina (mt. 2). Hän kirjoittaakin, että ajallisuudet tulisi ”kääntää” tai tulkita toisilleen (*translate*), vaikka se on mahdotonta (mt. 2). Tarkastelemissani teoksissa aikakäsitykset eroavat etenkin niiden erilaisissa historiallisissa vaiheissa, mutta myös toisen kulttuurialueen aikakäsityksessä, kuten Kolehmaisen valokuvateoksen Nefertitissä. En tarkastele tässä Moxeyn ajatusta ajan ”kääntämisestä” nyt tarkemmin, mutta hänen ideansa tiedostaminen on hyödyllistä

pohdittaessa kronologiaa ja anakroniaa. Ajatus ilmenee myös heterokronian käsitteessä, joka auttaa ottamaan huomioon erilaiset aikakäsitykset.

Erwin Panofskyn (2004 [1927]) mukaan kronologisesti samaan aikaan tehdyt taideteokset voivat kuulua silti eri historiallisiin konteksteihin, vaikka hän oli vahvasti historiallisen periodisaation kannattaja (Rampley 2022, 15). Filosofi Ernst Bloch toteaa, että ”kaikki ihmiset eivät ole olemassa samassa nyt-hetkessä. He ovat sitä ulkoisesti, sen tosiasian nojalla, että heidät voidaan nähdä tänään. Mutta se ei tarkoita, että he eläisivät samassa ajassa muiden kanssa.” (Bloch 1991 [1962], 97.) Tämä ajatus vie aikakäsitykset vielä uudelle tasolle siten, että jopa saman kulttuurialueen sisällä elävät voivat elää hyvin eritahtisesti. Erilaisia suuntauksia ja näkökulmia edustavat taiteilijat ovat myös aina työskennelleet samanaikaisesti (Valjakka 2006, 18). Taiteen historian lineaarisuus ei siis siinäkään mielessä pidä paikkansa.

Anakronismi on taidehistoriassa viime aikoina käytetty, mutta myös vahvasti kritisoitu käsite. Anakronia (aikavirhe/aikakonflikti) tarkoittaa kronologiasta poikkeamista (kreik. ana, väärin) (Anakronia. Tieteen termipankki www-sivu). Se on ajan virtaa vastaan kulkemista. Jokin elementti sijoitetaan aikakauteen, johon se ei kuulu. Taideteos on anakroninen, kun se on myöhässä, kun se toistaa, mutta myös heijastaessaan tulevaisuutta tai ideaalia (Nagel & Wood 2010, 13). Taideteoksen suhde aikaan on monimuotoinen. Se on tehty tai suunniteltu tietyllä hetkellä, mutta se osoittaa ulos tuosta hetkestä varhaisiin edeltäjiinsä, aiempaan artefaktiin tai ajan ulkopuoliseen, ”jumalalliseen” alkuperään. Samalla se osoittaa kohti tulevaisuutta, kaikkiin vastaanottajiin, jotka tulevat vastaanottamisen hetkellä aktivoimaan sen eri hetkissä. (Mt. 10.)

Georges Didi-Hubermanin mukaan kaukana menneisyydessä valmistunut kuva vaikuttaa edelleen nykyhetkessä, ja uusien tulkintojen myötä kuvan merkitysvoima vain lisääntyy (mm. Didi-Huberman 2003). Tämä näkyy toisen luvun valokuvateoksen keskiössä olevassa *Nefertiti*-veistoksen merkitysvoimassa, joka todella tuntuu vain lisääntyvän ajan myötä. Myös *Laokoon-ryhmä* nousee itselleni aiempaa merkityksellisemmäksi ja moniulotteisemmaksi Sara Masügerin uudelleentulkinnan myötä. Museoiden historiallisessa järjestyksessä tai lajityyppien mukaan teoksia esittävissä tiloissa alankomaalaiset kukkamaalaukset asettuvat tiettyyn ajanjaksoon, muistutuksena historiallisesta periodista ja menneisyyden tavasta tehdä taidetta. Nykytaiteilija voi kommentoimalla kuvaa tuoda teokset keskustelemaan tähän hetkeen, luoden niille samalla uutta merkitysvoimaa ja tuoreutta.

Keith Moxey (2013, 3) puhuu taideteoksen anakronisesta voimasta, joka loistaa läpi teoksen vastaanotossa ja joka on mahdollinen, jos teoksen tulkintahorisonttia ei rajoiteta sen luomisaikaan. Taideteoksen omaa aikaa luova potentiaali on yhteydessä esteettiseen kokemukseen (mt. 6). Karlholm toteaa, ettei ole olemassa ajallisesti väärää tai oikeaa taideteoksen tarkastelussa, koska se sisältää aina jo itsessään monia ajallisuuksia. Sen syntymäaika on vain yksi noista ajallisuuksista. (Karlholm 2018, 20.) Anakronisena nähty taideteos pikemminkin sekoittaa kronologiaa kuin organisoi sitä. Taideteokset eivät ilmene liian aikaisin tai liian myöhään, oikeaan päivämäärään liittyen, vaan pikemminkin aikaisin ja myöhään, ajan sisällä ja sen ulkopuolella – ne ovat yhtäältä välittömän ympäristönsä ilmiö, toisaalta peräkkäisten tapahtumistensa historian ilmiö (mt).

Altti Kuusamo suhtautuu anakronismin käsitteeseen kriittisesti, koska ”anakronisti haluaa unohtaa oman tutkimusajankohtansa historiallisuuden jonkin hetkellisesti vireillä olevan taiteen trendin nojalla” (Kuusamo 2021, 60). Taideteoksella on silloin ”historiaton olemistapa”, ja Kuusamo toteaa anakronismin olevan uusi formalismin muoto. Hän puolustaa samalla heterokronian käsitteen mahdollisuuksia (mt.). Ajattelen, että näille molemmille käsitteille on käyttöä, ja anakroninen lähestyminen voi huomioida myös teoksen historiallisuuden. Tähän liittyen haluan tuoda esille Karlholmin käyttämän aktualisoitumisen käsitteen, jossa menneisyyden teos tulee ajankohtaiseksi uudessa ajallisessa hetkessä, kantaen silti mukanaan oman aikansa merkityksiä ja historiallista näkökulmaa.

4.2.2 Aktualisoituminen

Taideteos voi olla unohdettuna tai sen voidaan ajatella olevan vanhentunut tai epäkiinnostava, jolla ei ole enää tarjottavaa tähän päivään ja joka on niin sanotusti unimoodissa. Dan Karlholm toteaa, että vanhempi tai uudempi taideteos odottaa herättämistä, aktualisointia, ja se tapahtuu jokaisessa tarkkaavaisessa kohtaamisessa (Karlholm 2018, 21). Kaikki vanha taide on myös nykyistä, ja kaikki uusi taide on jo menneisyyttä, osa historiaa (mt.). Historiallista teoksista inspiraation ottaneet teokset aktualisoivat aiemman teoksen, tuoden sen uudelleen nähtäväksi, uudella tavalla, ehkä ”unimoodista” nostaen. Valitessaan menneisyyden teoksen nykytaiteilija siis myös tuottaa aktualisointeja. Mieke Bal esitti aiempaan teokseen viittaamisen myös muuttavan tuota menneisyyden artefaktia (Bal 1999, 100).

Vaikka alankomaalaisten mestareiden kukkamaalaukset ovat tunnettuja ja kuuluvat taidehistorian kaanoniin kuvatyyppinä, niihin pohjautuvat uudet maalaukset saavat aikaan niiden aktualisaatiota. Aikaisemmin vähemmän arvostettu tai marginaaliin jäänyt teostyyppi voi saada uutta kiinnostavuutta, päivittyä omaan aikaansa. Toisaalta Kolehmaisen valokuvateos aktualisoi hyvinkin tunnetun Nefertiti-veistoksen ja Neues Museumin museorakennuksen seinämaalauksineen ja herättää ne eloon uudella tavalla. Antiikin myyttistä hahmoa esittävä seinämaalaus siirtyy katonrajasta katsojaa lähemmäksi, ja se voi kiinnostaa ottamaan selvää, mistä tuossa hahmossa on kyse.

Kukkamaalausten aktualisointi tuo esille laajaa ”unimoodissa” ollutta tematiikkaa. Se ei tarkoita vain yksittäisten taiteilijoiden teosten aktualisointia, vaan kokonaisen teostyypin herättelemistä ja samalla teostyyppiin liittyvien arvostelmien uudelleen arvioimista. Merkittävää kukkamaalausten aktualisoimisessa on aiemmin vähempiarvoisten teosten tuominen esille uudella, kiinnostavalla tavalla. Tallinnan Kadriorgin taidemuseossa 1600-luvun kukkamaalaukset oli aktualisoitu tuomalla niiden rinnalle mykypäivän muotisuunnittelua. Aktualisoituminen voi tapahtua myös lyhyemmällä aikavälillä. Heikki Marilan uusi työ voi aktualisoida hänen vanhemman teoksensa, jopa taiteilijalle itselleen. Samasta aiheesta vuosikymmenten jälkeen tehty uusi työ voi herättää aikaisemman työn uudelleen ajankohtaiseksi.

4.3 Transhistoriallisuus teoksissa ja näytteillepanossa

Museot ja galleriat pyrkivät yhä enemmän esittelemään teoksiaan transhistoriallisesti, aikakausia sekoittaen, pyrkien samalla tuomaan vieraammilta ja kaukaisilta tuntuvat artefaktit lähemmäksi vierailijoita (Setari 2023, 29). Käsite liittyy tässä tapauksessa teosten näytteillepanoon, kuratointiin. Tällainen näytteillepano on nykyään yleinen, ja esimerkiksi Ateneumin suosittu Gothic Modern -näyttely (2024) perustui historiallisten kerrosten vuoropuheluun. Ateneumin Inspiraatio – Nykytaide & klassikot -näyttely (2020), jossa tutkielmassa käsittelemäni veistos ja valokuvateos olivat esillä, esitteli nykytaideteoksia, joissa viittaukset historiallisiin teoksiin ja niiden välinen keskustelu olivat ilmeisiä. Turun Ars Nova -museon Us and Them – läheltä ja kaukaa -näyttelyssä (2024) eri aikoina ja eri paikoissa eläneiden taiteilijoiden teokset oli pyritty asettamaan vapaaseen vuoropuheluun toistensa kanssa. Pyrkimyksenä oli näyttää taide taiteena, jopa Barthesin tekijän kuolema -

ajatukseen jossain määrin liittyen, ja jollain lailla vuosikymmenten väliset aikaerot oli onnistuttu häivyttämään.

Teosten transhistoriallinen näytteillepano kyseenalaistaa perinteisen kronologisen, kategorisen tai kontekstikeskeisen tavan asettaa teoksia näytteille. Periodien tai erilaisten taideliikkeiden korostamisen sijaan historialliset teokset yhdistetään nykytaiteeseen tai muiden aikakausien taiteeseen, keskustelemaan keskenään. Transhistoriallinen museo uskoo, että ”taideteokset ovat oleellisesti transhistoriallisia, aikamatkustajia” (Wittocx et al. 2023, 13). Jos heterokroniassa käsitteenä korostuu eri aikakäsitysten ja ajallisuuksien ilmeneminen, niin transhistoriallisuus viittaa teosten historialliseen läpäisevyyteen. Läpäisevyys voi olla monensuuntaista.

Tutkielman aineiston teosten osalta transhistoriallisuus liittyy yksittäisen teoksen ajan läpäisevyyden lisäksi kahdelta tai useammalta eri aikakaudelta peräisin olevan teoksen väliseen vuoropuheluun. Esimerkiksi Sinebrychoffin taidemuseon Asetelma – Elämä tarjottimella -näyttelyssä 2016–2017 oli esillä Heikki Marilan kukkamaalaus Gasparo Lopezin (1650–1732) *Asetelman* (1700-luku) rinnalla. Toisaalta Sara Hildénin taidemuseon näyttelyssä oli Heikki Marilan useamman vuoden aikavälillä tehtyjä kukkamaalauksia asetettu transhistoriallisesti samaan tilaan, jolloin aiheen maalaamisen prosessi näkyi teosten keskinäisenä vuoropuheluna. Vaikka kyseessä oli monografinen näyttely, siinäkin ajallisuus ja siihen liittyvä muutos tuotti uusia merkityksiä myös aiemmin syntyneille teoksille. Teokset keskustelivat keskenään ja haastoivat nykyhetken katsojaa ajattelemaan.

Hanneke Grootenboer toteaa Melanie Bühlerin haastattelussa, miten transhistoriallinen näytteillepano palauttaa meidät 1600-luvun kuriositeettikabinetteihin, joissa erilaisia esineitä eri puolilta maailmaa asetettiin näytteille toinen toistensa rinnalle. Transhistoriallisuus on myös luonnostaan monien pienempien museoiden tapa esitellä kokoelmiaan. Valistuksen ajan systemaattisuuden, hegeliläisen kehitysajattelun ja romantiikan nerokultin jäljiltä 1700–2000-lukujen taiteen historian ajateltiin olevan kehittyvää ja taiteen edistyvää. (Bühler 2023, 43). Grootenboer valaisee, että transhistoriallisessa näytteillepanossa, jossa esineet asetetaan dialogiin sekä toistensa että katsojan kanssa, ne samalla kutsuvat meidät ajattelemaan (mt. 47). Esillepanossa korostuu kronologisen kehitysajattelun sijaan ajan syklisyys, joka haastaa edistysajattelua ja mahdollistaa ajassa kulkemisen ja ajattomuuden kokemuksia.

Tukholman Moderna Museet -taidemuseossa surrealistista taidetta esittelevässä, Lena Esslingin kuratoimassa näyttelyssä Den underjordiska himlen – surrealism i Moderna Museets samling (2024–2027) on selvästi pyritty transhistoriallisuuteen. Ehkä jonkinlaisessa ”unimoodissakin” ollut surrealistinen liike, sen inspiroijat sekä siitä myöhemmin inspiroitunut taide oli tuotu esille kerroksellisella, tuoreella tavalla, erilaisten mediumien esiintyessä toistensa rinnalla. Näyttely tarjosi kokemuksen ajan syklisyydestä, taideteosten anakronisuudesta eli kronologiaa vastaan kulkemisesta sekä transhistoriallisuudesta eli historian läpäisystä.

Teoreettisesti transhistoriallisuus liittyy taiteen tarkoitukseen ja päämäärään, siihen mitä taide voi ilmentää sen historiallisten määritysten kautta. Se ei siis tarkoita pelkästään menneisyyden taideteosten aktivointia liittämällä niitä nykytaiteeseen, vaan transhistoriallisuus on tiettyjen taideteosten olennainen ominaispiirre, mikä voittaa niiden historiallisuuden. (Setari 2023, 27–28.) Transhistoriallisuus taiteessa voidaan Setarin mukaan määritellä ”taiteen luontaisena kykynä kommunikoida aikojen halki” (mt. 32). Tätä Setari kutsuu positiiviseksi transhistoriallisuudeksi. Jotta taideteos synnyttää esteettisen kokemuksen, sille täytyy löytää oikeanlaiset olosuhteet, ja tähän Setarin mukaan kuraattorit ja museonjohtajat voivat vaikuttaa (mt. 32). Itse transhistoriallista näytteillepanoa, jossa varhaisempia taideteoksia pyritään aktivoimaan nykytaiteella tai päinvastoin Setari kutsuu negatiiviseksi transhistoriallisuudeksi (mt. 27). Painopisteen antaminen toiselle voi heikentää toisen asemaa (mt. 32).

Transhistoriallisuuden voisi siis ajatella olevan tässä tutkielmassa kohteena olevien teosten ominaispiirre, niiden kyky kommunikoida yli aikarajojen. Ominaisuus koskee mielestäni erityisesti teoksia, jotka ovat saaneet inspiraationsa taidehistoriasta. Sisältäessään jo itsessään läpi aikojen käyvää keskustelua ne läpäisevät historiaa (vrt. lat. trans-, läpi). Heikki Marilan vuonna 2024 maalaama kukkasarja on itsessään transhistoriallinen. Kaikki näytteillepano itse asiassa on jollain tasolla transhistoriallista, jos ajatellaan, että näytteillä oleva maalaus tai muu taideteos keskustelee ympärillä olevien esineiden tai näyttelyrakennuksen kanssa. Sitä voidaan kuitenkin korostaa kuratoinnissa. Neues Museum seinämaalauksineen ja restauroinnin jälkeisine kerroksellisuuksineen on jo itsessään rakennuksena transhistoriallinen ja kutsuu reflektoimaan ajallisuutta. Toisaalta transhistoriallisuus syntyy aina katsojassa, katsomistilanteessa ja ajassa. Siihen liittyy kommunikaatio paitsi teosten, myös nykyhetken kokijan ja teoksen välillä. Lineaarisuuden sijaan tila voi tuottaa jopa syklisyyden ulottuvuuden ajan kokemiseen, kuten surrealismia esittelevässä näyttelyssä tapahtui.

Kuten Karlholm (2023, 1) on todennut, laajennettu nyt-hetki sisältää aina myös menneisyyttä, lukemattomia ”silloin”-hetkiä: menneisyys on aina läsnä nykyhetkessä. Kaikki nykytaide on valmistuttuaan jo menneisyyttä, ja kaikki mennyt on osa nykyisyyttä. Taiteella on siis kyky läpäistä historialliset kerrostumat, mutta myös taito kommunikoida eri aikakausien välillä. Transhistoriallinen näkökulma tarjoaa mahdollisuuden eri aikojen ja eri lajien taiteen vuoropuheluun ja kokemiseen. Anakronia sisältää anakronismin käsitteen negatiivisen merkityksen, virheen ja väärässä ajassa olemisen. Transhistoriallisuudella on positiivisempi kaiku. Käsite on siis käyttökelpoinen pohdittaessa ajan kysymyksiä etenkin tutkielmassani kohteena olevissa taidehistoriasta inspiraationsa saaneissa teoksissa.

5 Lopuksi

Tarkastelemani teokset ovat tarjonneet monipuolisesti lähestymistapoja aikaan liittyvien kysymysten pohdintaan. Tutkimuskysymykset kehittyivät työn edetessä intuitiivisella tavalla. Historian ja nykypäivän vuorovaikutus on itselläni taiteen havainnoimisessa jatkuvasti läsnä samaan tapaan kuin aiemmin sävellettyjen teosten esittämisessä uudessa ajassa ja ympäristössä. Taideteosten muuttuminen ja fragmentoituminen on myös asia, joka kiinnostaa minua erityisesti vanhempien teosten osalta, samoin virheet ja keskeneräisyys. Tutustuessani viime vuosina julkaistuun ajan ja kuvataiteen suhdetta käsittelevään tutkimukseen myös teosten sisäinen moniaikaisuus alkoi kiinnostaa. Halusin tutkielmassani käyttää kaikkia näitä ajan ilmenemismuotoja analyysivälineinä keskittyen jokaisessa teoksessa omiin erityiskysymyksiinsä.

Keskeisimpinä välineinä tutkimuskohteiden tarkasteluun olen hyödyntänyt Altti Kuusamon, Keith Moxeyn ja Dan Karlholmin ajan kysymyksiin liittyviä kirjoituksia ja heidän luentaansa aikaisempien tutkijoiden aikaan liittyvästä pohdinnasta. Tutkielman yhtenä tarkoituksena on ollut tuoda esille kuvataiteen ja ajan suhteeseen liittyviä nykytutkimuksen kysymyksiä, soveltaen niitä nykytaiteen esimerkkien tarkasteluun ja samalla luoda välineitä ajallisten kysymysten pohdintaan visuaalisessa taiteessa. Tutkielma osoittaakin, miten monia lähestymistapoja kuvataiteen ja ajan suhteeseen voi löytyä. Kysymykset ovat haastavia, koska aikaa ei voi kuvata visuaalisesti, mutta ne ovat myös äärimmäisen kiehtovia. Perinteinen kronologinen kehitysajattelu on jo pitkään ollut kyseenalaistettu, mutta taiteen ajallista arvottamista esiintyy edelleen. Toisenlaisten ajallisuuksien ottaminen mukaan kuvataiteen tutkimukseen asettaa eri aikoina ja eri kulttuuriympäristöissä valmistuneet teokset tasavertaisempaan asemaan keskenään.

Ola Kolehmaisen, Sara Masügerin ja Heikki Marilan töissä ja työskentelyssä aika ja ajallisuus ovat vahvasti läsnä. He ovat kansainvälisesti tunnettuja ja tunnustettuja taiteilijoita, joiden kokonaistyöskentelyä en ole tässä tutkielmassa tarkemmin käsitellyt. Analysoimani teokset, joita yhdistää inspiroituminen taiteen historiasta, avaavat kuitenkin ikkunan heidän työskentelytapansa perusperiaatteisiin. Jokaisen taiteilijan tuotanto tarjoaisi runsaasti kohteita ja lähestymistapoja jatkotutkimukseen.

Aika ilmenee näissä monumentaalisissakin teoksissa ajallisina kerrostumina, joita pohdin polyfonian, polykronian ja heterokronian käsitteiden avulla. Ola Kolehmaisen

valokuvateoksen *MVSEVM I (Nefertiti)* lähiluku osoitti, että aikakerrosten määrä on lukematon ja loputtomasti kasvava. Polyfonisen taideteoksen aikakerroksellinen moniäänisyys on moniulotteisempi ilmiö kuin vain siihen sisältyvien artefaktien syntyhistorian kerrokset. Heterokronisuus tai polykronisuus näyttäytyvät Ola Kolehmaisen teoksessa ja muissakin historiaan viittaavissa teoksissa lukemattomana määränä ajallisuuksia, joita muodostuu joka katsomishetkellä lisää. Aikakerrosten moninaisuus synnytti ajattomuuden ja pysähtyneisyyden kokemuksen. Pysähtyneisyyden illuusio kuitenkin rikkoutuu, kun aikakerroksiin liittyy avoinna oleva tulevaisuuden kerros. Heterokronisuus tulee esille myös Heikki Marilan vuoden 2024 kukkamaalauksissa, joissa Rachel Ruyschin teos kuultaa kuvan taustalla.

Taideteokset fragmentoituvat ajan kuluessa, materiaali muuttuu ja muuttaa samalla taideteoksen muotoa. Ajallisuus näkyy teosten materiaalissa monin tavoin. Myös teoksen idea, sen paatosmuoto ja affektiivisuus muuttuvat ajan myötä. Muodonmuutokset liittyvät taiteilijan uuden luomisen prosessiin, etenkin kun menneisyyden teosta pyritään katsomaan uudella tavalla. Käyttäessään menneisyyden teosta inspiraation lähteenä hän paitsi aktualisoi sitä, myös rikkoo sen kuva-aiheen, kuten Sara Masüger ja Heikki Marila omissa töissään ovat tehneet. Fragmentaarisuudesta tulee siis teoksen voima. Epätäydellisyyden ja keskeneräisyyden mukanaolo antaa taideteoksille tulevaisuuden, jossa muutos voi jatkua.

Kronologisuutta on taidehistorian tutkimuksessa jo paljon kyseenalaistettu, ja sille on löydetty uusia tulokulmia anakroniasta, joka mahdollistaa syklisemmän aikaperspektiivin. Heikki Marilan kukkamaalauksissa on vuoropuhelua paitsi varhaisempien, muun muassa Rachel Ruyschin maalaamien teosten kanssa, mutta myös lajityypin ja hänen omien aikaisempien kukkamaalauksiensa kanssa. Viittaaminen taidehistorian teoksiin ja lajityyppiin aktualisoi ne uuteen kokemisen tapaan.

Transhistoriallisuus liittyy ennen kaikkea teosten väliseen vuorovaikutukseen ja näyttelytoimintaan. Se tulee tarkastelemissani teoksissa esiin erityisesti nykytaideteoksen ja siihen inspiraation lähteenä toimineen teoksen vuorovaikutuksessa, mutta se voi ilmetä myös taiteilijan omien, eri aikoina syntyneiden teosten välillä. Se on myös taideteokselle ominainen tapa läpäistä aikaa. Siten transhistoriallisuus käsitteenä sisällyttää itseensä heterokronian ja anakronian sisältämiä merkityksiä. Se kuvaa mielestäni anakronian käsitettä paremmin taideteosten yliaikaista liikkuvuutta.

Jatkotutkimusta voisi tehdä syventymällä tarkemmin tutkielman kohdeteosten tekijöiden työhön tai laajentamalla tässä käsiteltyjä ajan kysymyksiä muuhun kuvataiteen aineistoon. Historian ja nykyhetken vuoropuhelun moniulotteisuus ja ajan kysymykset melko tuoreenakin näkökulmana mahdollistavat monia hedelmällisiä lähestymistapoja taiteen tutkimukseen.

Lähteet

Sähköiset lähteet

Hēraclēs 2007. *The Oxford Dictionary of the Classical World.* Oxford: Oxford University Press. https://www.oxfordreference.com/ (14.9.2025).

Herculēs 2007. *The Oxford Dictionary of the Classical World.* Oxford: Oxford University Press. https://www.oxfordreference.com/ (14.9.2025).

Kansallisgallerian www-sivu. Kansallisgalleria - Teos: Nimetön (14.9.2025).

Langhammer, Florian s.a. Using Existing Forms Gives Me the Freedom to Explore the Essence of a Painting. *Collectors Agenda* www-sivu (14.9.2025).

Luhtala, Anna et al. 2022. Helsingin yliopiston taidehistorian veistokuvakokoelma (esite). Helsingin yliopistomuseo. Kipsiveistokset_esite_A4_16s_SUOMI.pdf Yliopiston kipsiveistoskokoelman historia ja konservointi – Päärakennuksen peruskorjaus (14.9.2025).

Räsänen, Elina 2023. Reunahuomautuksia rikkoutumisista 10.8.2023 (blogi) Reunahuomautuksia rikkoutumisista | KUVAKALSKE (14.9.2025).

Tieteen termipankki www-sivu. Kirjallisuudentutkimus:polyfonia – Tieteen termipankki (10.9.2025).

Tieteen termipankki www-sivu. Kirjallisuudentutkimus:anakronia – Tieteen termipankki (30.9.2025).

Videohaastattelut

Nationalmuseum Sweden www-sivu. Inspiration - Iconic Works: artist Sara Masüger (13.9.2025).

Nationalmuseum Sweden www-sivu. Inspiration - Iconic Works: artist Ola Kolehmainen (14.9.2025).

Sara Hildénin taidemuseo www-sivu. (1) Heikki Marila: Kontrasteja, ristiriitoja ja vastakohtia – Contrasts, Contradictions and Opposites - YouTube (13.9.2025).

Sanomalehdet

Kartastenpää, Tero 2020. Valokuvataiteilija Ola Kolehmainen uskoo, että ihminen voi päättää elää vanhaksi: Helsinki on täynnä hänen jättiteoksiaan, joista yksi syntyi yli 3000 vuotta vanhan kuningattaren luona. *Helsingin Sanomat* 1.9.2020.

Kirjallisuus

Adams, Ann Jensen 2013. Temporality and the Seventeenth-Century Dutch Portrait. *Journal of Historians of Netherlandish Art* 5(2). DOI: https://doi.org/10.5092/jhna.2013.5.2.15

Alen, Klara 2022. Hollantilaiset ja flaamilaiset kukka-asetelmat (1600–1720). *Linné ja pieni pala paratiisia*, toim. Claudia de Brün & Kirsi Eskelinen. Helsinki: Sinebrychoffin taidemuseo, 93–136.

Alloa, Emmanuel 2018. Showtime and Exposure Time. *Time in the History of Art: Temporality, Chronology and Anachrony*, toim. Dan Karlholm & Keith Moxey. London & New York: Routledge, 223–239.

Aristoteles 1992 [300-luku eaa.]. *Fysiikka*. Luku IV. Käännös Tuija Jatakari ja Kati Näätsaari. Jyväskylä: Gummerus.

Bal, Mieke, 1999. *Quoting Caravaggio: Contemporary Art, Preposterous History.* Chicago: The University of Chicago Press.

Barthes, Roland 1980. *La chambre claire. Note sur la photographie.* Paris: Cahiers du Cinema – Gallimard.

Bähr, Astrid & Blauert, Elke toim. 2012. Appendix: Index of Artists and Key Architects. *Neues Museum: Architecture, Collections, History.* Berlin: Nicholaische Verlagsbuchhandlung.

Bloch, Ernst 1991 [1962]. *Heritage of Our Times.* Cambridge: Polity Press.

Brün, Claudia de 2022. Maalauksia paratiisista. *Linné ja pieni pala paratiisia.* Sinebrychoffin taidemuseon julkaisuja, toim. Claudia de Brün ja Kirsi Eskelinen. Helsinki: Premedia Helsinki Oy, 13–39.

Bühler, Melanie 2023. (Re)Discovering Art History's Philosophical Foundations: An Interview with Hanneke Grootenboer. *The Transhistorical Museum: Mapping the Field*, toim. Eva Wittocx et al. Amsterdam: Valiz, 40–47.

Careri, Giovanni 2018. Heterochronies: The Gospel According to Caravaggio. *Time in the History of Art: Temporality, Chronology and Anachrony*, toim. Dan Karlholm & Keith Moxey. London & New York: Routledge, 149–168.

Carnegie Art Award 2012. Ed. Ulrika Levén. Carnegie Art Award Publishing, Stockholm 2011.

Deleuze, Gilles 1988 [1966]. *Bergsonism*. Käännös Hugh Tomlinson & Barbara Habberjam. New York: Zone Books.

De Pourcq, Maarten 2023. Postclassical Marble: Reclaiming Flux in the Reception of Marble in Contemporary Art. *Materials of Culture: Approaches to Materials in Cultural Studies*, toim. Liedeke Plate & László Munteán & Airin Farahmand. Bielefeld: transcript, 61–72.

Didi-Huberman, Georges 2003. Before the Image, Before Time: The Sovereignty of Anachronism. *Compelling Visuality*, toim. Claire Farago & Robert Zwijnenberg. Minneapolis & London: University of Minnesota Press, 31–44.

Dorst, Sven van 2023. *Vase of Flowers with Vanitas Symbols. Jan Davidsz. De Heem (1606–1684) on the Boundary between Tradition and Innovation.* Antwerp: Hannibal Books.

Eskelinen, Kirsi 2022. Esipuhe*. Linné ja pieni pala paratiisia,* toim. Claudia de Brün & Kirsi Eskelinen. Helsinki: Sinebrychoffin taidemuseo, 7–9.

Fritze, Sointu 2020a. Keskustelu Ola Kolehmaisen kanssa. *Inspiraatio – Nykytaide & klassikot,* toim. Susanna Pettersson. Stockholm & Helsinki: Nationalmuseum & Kansallisgalleria / Ateneumin taidemuseo, 169–173.

Fritze, Sointu 2020b. Keskustelu Sara Masügerin kanssa. *Inspiraatio – Nykytaide & klassikot,* toim. Susanna Pettersson. Stockholm & Helsinki: Nationalmuseum & Kansallisgalleria / Ateneumin taidemuseo, 181–183.

Gadamer, Hans-Georg 2004 [1986]. *Hermeneutiikka: ymmärtäminen tieteissä ja filosofiassa*, toim ja suom. Ismo Nikander. Tampere: Vastapaino.

Grootenboer, Hannele 2018. Arresting What Would Otherwise Slip Away: The Waiting Images of Jacob Vrel. *Time in the History of Art: Temporality, Chronology and Anachrony,* toim. Dan Karlholm & Keith Moxey. London & New York: Routledge, 119–132.

Hall, Edward, T. 1984. *The Dance of Life: The Other Dimension of Time.* New York: Anchor Books.

Henrikson, Alf 2004. *Antiikin tarinoita 1–2*. Suom. Maija Westerlund. Helsinki: WSOY.

Horváth, Gizela 2023. Still Life, but Passing: Time in Still Life Paintings. *Time and Space*, toim. Maria do Rosário & Mario S. Ming Kong. London: CRC Press, 277–282.

Immonen, Visa 2023. Fragmentaatioteoria arkeologiassa ja sen uudet suunnat. *Suomen Museo–Finskt Museum* 129, 153–158. https://journal.fi/suomenmuseo/article/view/128005

Kallela, Maija-Leena & Oikarinen, Antti T. 2023. Johdanto. *Lucius Annaeus Seneca: Heracles-tragediat*. Helsinki: Basam Books, 9–43.

Karlholm, Dan 2018. Is History to Be Closed, Saved, or Restarted? Considering Effcient Art History. *Time in the History of Art: Temporality, Chronology and Anachrony,* toim. Dan Karlholm & Keith Moxey. London & New York: Routledge, 13–25.

Karlholm, Dan 2020. 1842. Käsikirjojen taidehistoria ja anakroniset ikonit. *Inspiraatio – Nykytaide & klassikot,* toim. Susanna Pettersson. Nationalmuseum & Kansallisgalleria / Ateneumin taidemuseo, 87–96.

Karlholm, Dan 2023. The 'Now' and the 'Then': Temporal Implications of Anarchronic art History and Presentism. *kunsttexte.de* 2 (2023), 8. https://doi.org/10.48633/ksttx.2023.2.98874

Karlholm, Dan & Moxey, Keith 2018. Introduction. Telling Art of Time. *Time in the History of Art: Temporality, Chronology and Anachrony,* toim. Dan Karlholm & Keith Moxey. London & New York: Routledge, 1–10.

Kernbauer, Eva 2017. Anachronic Concepts, Art Historical Containers and Historiographical Practices in Contemporary Art. *Journal of Art Historiography* Vol.16 (June 2017)

King, Preston 2000. *Thinking Past a Problem: Essays on the History of Ideas*. London & New York: Routledge.

Klee, Paul 1957. *Tagebücher (1898–1918).* Köln: DuMont.

Korpelainen, Noora-Helena & Lehtinen, Sanna 2024. Aesthetic Sustainability. *International Lexicon of Aesthetics*, Spring 2024 Edition. International Lexicon of Aesthetics | Aesthetic Sustainability

Kuusamo, Altti 2021. Uusien aikaorientaatioiden ongelma taidehistoriassa – anakronismi, kronotopia ja heterokronia. *Tahiti* 11(2), 49–62. https://doi.org/10.23995/tht.112169

Kuusamo, Altti 2022. *Kuvan aika. Ajan ongelma kuvataiteessa.* Helsinki: Taideyliopiston kuvataideakatemia.

Kuusamo, Altti & Kontturi, Katve-Kaisa & Markkula, Marjaana & Sihvonen, Jukka 2020. Kuva. *Taide, kokemus ja maailma. Risteyksiä tieteidenväliseen taiteiden tutkimukseen,* toim. Yrjö Heinonen. Turku: Utukirjat, 77–131.

Lehtinen, Sanna 2023. Esteettisesti kestävä kaupunki. *Avaimia kestävään kaupunkikehitykseen – Tutkijoiden puheenvuoroja.* Helsinki: Ympäristöministeriö, 106–116.

Lessing, Gotthold Ephraim 1887 [1766]. *Laocoon. An Essay upon the Limits of Painting and Poetry.* Käännös Ellen Frothingham. Boston: Roberts Brothers.

Leoncini, Luca 2003. Laokoon. *Grove Art Online*. https://www.oxfordartonline.com/groveart/view/10.1093/gao/9781884446054.001.0001/oao-9781884446054-e-7000049232.(14.9.2025).

Loh, Maria H 2011. Outscreaming the Laocoön: Sensation, Special Affects, and the Moving Image. *Oxford Art Journal* 34(3), 393–414.

Lukkarinen, Ville 2017. Werner Holmberg ja fragmentin taide. *Fragmentti, muisto, maisema. Ville Lukkarisen kirjoituksia taiteesta ja arkkitehtuurista,* toim. Anna Ripatti & Jukka Cadogan & Linda Leskinen. Helsinki: Taidehistorian seura.

Marila, Heikki 2010. *Miasman tuoksu*. Helsinki: Galleria AMA.

Most, Glenn W. 2010. Laocoons. *A Companion to Vergil's Aeneid and its Tradition*, toim. Glenn W. Most & Joseph Farrell & Michael C. Putnam. Oxford: Wiley-Blackwell, 325–340.

Moxey, Keith 2013. *Visual Time: The Image in History*. Durham: Duke University Press.

Moxey, Keith 2018. What Time is it in the History of Art. *Time in the History of Art: Temporality, Chronology and Anachrony*, toim. Dan Karlholm & Keith Moxey. London & New York: Routledge, 26–42.

Nagel, Alexander & Wood, Christopher 2010. *Anachronic Renaissance*. New York: Zone Books.

Nyberg, Patrik 2019. *Maalatut kasvot. Helene Schjerfbeckin omakuvat, modernismi ja esittäminen.* Helsinki: Kansallisgalleria.

Panofsky, Erwin 2004 [1927]. Reflections on Historical Time. Käännös Johanna Bauman. *Critical Inquiry* 30(4), 691–701. https://doi.org/10.1086/423768 (14.9.2025).

Petterson, Susanna toim. 2020. *Inspiraatio – Nykytaide & klassikot.* Stockholm & Helsinki: Nationalmuseum & Kansallisgalleria / Ateneumin taidemuseo.

Plevoets, Bie & Van Cleempoel, Koenraad 2019. Neues Museum. *Adaptive Reuse of the Built Heritage*. London: Routledge, 162–168.

Putnam, James 2020. Taiteen jatkumo. *Inspiraatio – Nykytaide & klassikot,* toim. Susanna Pettersson. Stockholm & Helsinki: Nationalmuseum & Kansallisgalleria / Ateneumin taidemuseo, 119–165.

Rampley, Matthew 2022. Linear, Entangled, Anachronic: Periodization and the Shapes of Time in Art History. *Periodization in the Art Historiographies of Central and Eastern Europe.* New York & London: Routledge, 14–28.

Rovelli, Carlo 2018 [2017]. *Ajan luonne*. Käännös Hannu Karttunen. Helsinki: Tähtitieteellinen yhdistys Ursa.

Räsänen, Elina 2021. Milloin esine kuolee? Jonna Kina: After Life. *Mustekala* 27.4.2021. http://mustekala.info/kritiikit/milloin-esine-kuolee-jonna-kina-after-life-helsinki-contemporary/(14.9.2025).

Räsänen, Elina 2023. Johdanto. Reunahuomautuksia rikkoutumisista. *Suomen Museo – Finskt Museum* 129, 5–18. https://journal.fi/suomenmuseo/article/view/127995

Savoy, Bénédicte 2015. Néfértiti and co. à Berlin, 1913-1925. *Pour une histoire de l'archéologie xviiie siècle – 1945. Hommage de ses collègues et amis*, toim. Natasha Lubtchansky & Annick Fenet. Pessac: Ausonius Éditions, 249–262.

Savoy, Bénédicte 2024. *À qui appartient la beauté ?* Paris: Éditions La Découverte.

Setari, Nicolo 2023. Notes on Transhistoricity. Between Art Theory and Curatorial Practise. *The Transhistorical Museum: Mapping the Field*, toim. Eva Wittocx et al. Amsterdam: Valiz, 24-36.

Schlegel, Friedrich 2005. "*Athenäums". Fragmente und andere Schriften*. Stuttgart: Reclam.

Scholl, Andreas & Wemhoff, Matthias & Wildung, Dietrich 2012. The Exhibition Concept. *Neues Museum: Architecture, Collections, History*, toim. Astrid Bähr & Elke Blauert. Berlin: Nicholaische Verlagsbuchhandlung.

Smith, Jeffrey K. & Smith, Lisa F. 2001. Spending Time on Art. *Empirical Studies of the Arts* 19(2), 229–236.

Stewen, Riikka 2024. Yön ja taivaan värejä. *Heikki Marila*. Tampere: Sara Hildénin taidemuseo, 13–23.

Sweeney, Deborah 2008. Nefertiti. *The Oxford Encyclopedia Women in World History*. Oxford: Oxford University Press. https://www.oxfordreference.com/view/10.1093/acref/9780195148909.001.0001/acref-9780195148909-e-752. (14.9.2025).

Sörman, Anna et al. 2024. Fragmentation in archeological context – studying the incomplete. *Broken Bodies, Places and Objects. New Perspectives on Fragmentationin Archaelogy,* toim. Anna Sörman & Astrid A. Noterman & Markus Fjellström. New York: Routledge, 1–22.

Tyldesley, Joyce 2019. *Nefertiti's Face: The Creation of an Icon.* London: Profile Books.

Valjakka, Timo 2006. Maalaus kieltäytyy kuolemasta. *Muotoutuva maalaus. Konteksteja ja kohtaamisia,* toim. Pilvi Kalhama. Helsinki: Kuvataideakatemia, 15–25.

Valjakka, Timo 2014. Kukkia ja perkeleitä. Viisitoista lyhyttä lukua Heikki Marilan taiteesta. *Kukkia ja perkeleitä. Heikki Marilan maalauksia 1995–2014*, toim. Timo Valjakka. Helsinki: Parvs, 3–47.

Vergilius (Publius Vergilius Maro) 1999. *Aeneis – Aeneaan taru*. Suom. Päivö ja Teivas Oksala. WSOY.

Vergo, Peter 2010. *The Music of Painting*. London: Phaidon.

Warwick, Genevieve 2019. Crying *Laocoon*: the visual arts of translation. *The Translator* 25(4), 311–334. https://doi.org/10.1080/13556509.2020.1734278.

Winckelmann, Johann Joachim 2016 [1755]. Ajatuksia kreikkalaisten teosten jäljittelystä maalaustaiteessa ja kuvanveistossa. Käännös Vesa Oittinen. *Estetiikan klassikot I. Platonista Tolstoihin*, toim. Ilona Reiners & Anita Seppä & Jyri Vuorinen. Helsinki: Gaudeamus, 263–269.

Wittocx, Eva et al. 2018. Introduction. *The Transhistorical Museum: Mapping the Field*, toim. Eva Wittocx et al. Amsterdam: Valiz, 12–19.