



**TURUN
YLIOPISTO**
UNIVERSITY
OF TURKU



Tuhoamista ja tulevaisuuden rakentamista

Destruktiivisuus saksalaisessa 1900-luvun alun avantgardessa

Essi Syrén



**TURUN
YLIOPISTO**
UNIVERSITY
OF TURKU

TUHOAMISTA JA TULEVAISUUDEN RAKENTAMISTA

Destruktiivisuus saksalaisessa
1900-luvun alun avantgardessa

Essi Syrén

Turun yliopisto

Humanistinen tiedekunta
Historian, kulttuurin ja taiteiden tutkimuksen laitos
Taidehistoria
Historian, kulttuurin ja taiteiden tutkimuksen tohtoriohjelma (Juno)

Työn ohjaajat

Tutta Palin, professori
Turun yliopisto

Altti Kuusamo, professori emeritus
Turun yliopisto, 28.2.2017 asti

Tarkastajat

Helena Sederholm, professori
Aalto-yliopisto

Mika Elo, professori
Taideyliopiston Kuvataideakatemia

Vastaväittäjä

Mika Elo, professori
Taideyliopiston Kuvataideakatemia

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

Kansikuva: George Grosz ja John Hearfield Berliinin Die Erste Dada Messe -näyttelyssä kesäkuussa 1920. Kuvaaja todennäköisesti Robert Sennecke.
Kuva: Akademie der Künste, Archiv Bildende Kunst, Berliini

ISBN 978-952-02-0391-7 (Painettu / PRINT)
ISBN 978-952-02-0392-4 (Sähköinen / PDF)
ISSN 0082-6987 (Painettu / Print)
ISSN 2343-3191 (Verkojulkaisu / Online)
Painosalama, Turku, Suomi 2025

TURUN YLIOPISTO

Humanistinen tiedekunta

Historian, kulttuurin ja taiteiden tutkimuksen laitos

Taidehistoria

SYRÉN, ESSI: Tuhoamista ja tulevaisuuden rakentamista. Destruktiivisuus saksalaisessa 1900-luvun alun avantgardessa

Väitöskirja, 58 s. + artikkelit

Historian, kulttuurin ja taiteiden tutkimuksen tohtoriohjelma (Juno)

Marraskuu 2025

TIIVISTELMÄ

Artikkelimuotoinen väitöskirjani tarkastelee destruktiivisuutta 1900-luvun alun saksalaisessa avantgardessa. Avantgardeliikkeet ekspressionismista dadaan reagoivat radikaalilla estetiikallaan 1800-luvulta alkaneisiin kehityskulkuihin kuten teollistumiseen, kaupungistumiseen, sekulaariin ajatteluun, sosialismiin ja kapitalismiin. Tutkimus on usein keskittynyt avantgarden utopistiseen puoleen ja konstruktiivisuuteen, vaikka emansipatoristen tavoitteiden kääntöpuolena on olemassa olevien kulttuuristen, sosiaalisten ja poliittisten rakenteiden tuhoaminen.

Väitöskirjani teoreettisen viitekehyksen muodostavat Walter Benjaminin (1892–1940) kirjoitukset, etenkin hänen kulttuuriteoreettiset esseensä, jotka käsittelevät destruktiivisuutta, modernin yhteiskunnan murroksia ja taiteen emansipatorisia mahdollisuuksia. Kirjoituksissaan Benjamin analysoi lukuisia aikakautensa ilmiöitä mukaan lukien avantgardeliikkeitä kuten dadaa ja surrealismia. Yksi Benjaminin kulttuuriteorian keskeisistä käsitteistä on destruktio, jota hän tarkastelee erilaisissa konteksteissa kirjoituksissaan. Benjaminin ajattelussa destruktiivisuus on olennainen osa moderneja prosesseja, jotka muokkaavat yhteiskuntaa kulttuurisesti ja poliittisesti. Lisäksi destruktiivisuus voi myös toimia aktiivisena strategiana, kuten hän havainnollistaa fragmentissaan ”Destruktiivinen luonne” (1931).

Väitöskirjan artikkelit ovat tapaustutkimuksia laajassa teoreettisessa keskustelussa. Tapaustutkimuksissa destruktiivisuutta tarkastellaan taiteellisena strategiana ja tarkasteltaviin teoksiin sisältyvänä piirteenä. Pohdin aihealuetta kolmesta avantgardetutkimukselle keskeisestä näkökulmasta: suhteesta tai katkoksesta traditioon, taiteen poliittisuudesta sekä utopistisista piirteistä. Hugo Ballia (1886–1927) käsittelevissä artikkeleissa tarkastelen, kuinka Ballin äänirunous purkaa kielen pienimpiin osiinsa. Destruktiivisista piirteistään huolimatta hänen taiteelliset pyrkimyksensä perustuivat osin historialliseen jatkumoon ja traditioon, mikä tuo esiin destruktiivisuuden ja tradition moniulotteisen ja paikoin ristiriitaisen suhteen. George Groszin (1893–1959) ja John Heartfieldin (1891–1968) kulttuuripoliittista pamflettia käsittelevä artikkeli tarkastelee Berliinin dadan ja ylipäätään avantgarden kelluvaa poliittista positiota. Tapaustutkimuksessa Paul Scheerbartista (1863–1915) analysoin kirjailijan utopistisia maailmoja, jotka hilpeydestään ja optimistisesta luonteestaan huolimatta sisältävät destruktiivisia elementtejä.

Artikkelit havainnollistavat monimuotoisuutta destruktiivisissa taiteellisissa strategioissa, jotka sisältävät usein myös emansipatorisia ja konstruktiivisia elementtejä. Lisäksi artikkelit avaavat uusia näkökulmia Benjaminin kulttuuriteoriaan.

ASIASANAT: avantgarde, destruktiivisuus, utopia, poliittinen taide, Walter Benjamin, Hugo Ball, George Grosz, John Heartfield, Paul Scheerbart

UNIVERSITY OF TURKU

Faculty of Humanities

School of History, Culture and Arts Studies

Art History

SYRÉN, ESSI: Destruction and Construction of the Future. Destructivity in the Early Twentieth-Century German Avant-Garde

Doctoral Dissertation, 58 pp. + articles

Doctoral Programme in History, Culture and Arts Studies (Juno)

November 2025

ABSTRACT

This article-based dissertation discusses destructivity in the early twentieth-century German avant-garde. From Expressionism to Dada, avant-garde movements reacted with radical aesthetics to modern developments in European societies that materialized from the nineteenth century onwards, including industrialization, urbanization, secular thought, emerging socialism, and expanding capitalism. While research on the avant-garde often focuses on its utopian aspects and constructive elements, this study looks at how its emancipatory aims also imply the destruction of existing social, political, and cultural structures.

The theoretical framework of the study draws on Walter Benjamin's (1892–1940) writings, especially his essays on destructivity, the transformation of modern society, and the emancipatory elements in art. In his work, Benjamin analyzed various coeval cultural phenomena, including avant-garde movements such as Dada and Surrealism. One key concept within his cultural theory is destruction, which he discusses in various contexts. For Benjamin, destructivity is a fundamental element of the modern processes that transform society culturally and politically. Furthermore, destructivity can also be considered an active strategy, as he elucidates in the fragment "The Destructive Character" (1931).

The articles in the dissertation act as case studies within this extensive theoretical field. In them, destructivity is analyzed both as an artistic strategy and an element inherent in the discussed works. It is examined from three perspectives that constitute fundamental discourses in avant-garde theory: the relation to or break with tradition, the political dimensions of art, and its utopian aspects. The articles on Hugo Ball's (1886–1927) artistic work explore how his sound poetry disintegrated language into its smallest units. Despite this destructive element, Ball's artistic aims were rooted in tradition, which highlighted the multifaceted and at times contradictory aspects of destructivity. The article on George Grosz's (1893–1959) and John Heartfield's (1891–1968) pamphlet discusses the fluctuating political positions of Berlin Dada and the avant-garde in general. The case study on Paul Scheerbart (1863–1915) examines his utopian novels and works, which, despite their cheerful and optimistic character, also encompass destructive elements.

Together, the articles illuminate the complex manifestations of destructive artistic strategies, which are often interwoven with emancipatory and constructive aims. They also provide new perspectives for reading Benjamin's cultural theory.

KEYWORDS: avant-garde, destructivity, utopia, political art, Walter Benjamin, Hugo Ball, George Grosz, John Heartfield, Paul Scheerbart

Kiitokset

Aloittaessani teatteritieteen opinnot yli 20 vuotta sitten Helsingin yliopistossa en olisi osannut ennustaa, että päädyn lopulta väittelemään Turun yliopistosta taidehistorian oppiaineesta. Taiteenlajien väliset suhteet ja tieteidenvälinen laaja-alaisuus ovat kuitenkin määrittäneet opintoja ja työuraani alusta alkaen.

Maisteriksi valmistuttuani päädyin osittain sattumienkin kautta Turun yliopiston taidehistorian oppiaineeseen, sillä halusin tehdä tutkimusta ympäristössä, joka suhtautuu avoimesti monialaisuuteen ja tieteenalojen välisyyteen. Väitöskirjan alkuvaiheen ohjaajaltani professori emeritus Altti Kuusamolta sain juuri tällaista tukea ja kannustusta monitieteisen tutkimukseni alkumetreillä.

Kuusamon eläköidyttyä professori Tutta Palin on ansiokkaasti toiminut väitöskirjani ohjaajana. Haluan sydämellisesti kiittää kaikesta saamastani avusta ja tuesta, jota ilman tutkimus olisi tuskin valmistunut. Palin on hyvässä suhteessa antanut niin kannustavia kuin kriittisiä kommentteja, jotka ovat vieneet tutkimustyötä eteenpäin. Hän on tuonut esille myös taidehistorian pitkää tutkimustraditiota ja oppialan spesifejä tutkimusnäkökulmia, jotka monitieteisessä tutkimuksessa saattaisivat unohtua. Olen tehnyt suuren osan väitöstutkimuksestani töiden ohessa, minkä vuoksi ohjaajan apu hitaasti edenneen prosessin edistämiseksi on ollut korvaamatonta.

Esitarkastajani professori Helena Sederholm ja professori Mika Elo ansaitsevat lämpimän kiitoksen paneutuneista ja asiantuntevista lausunnoistaan. Hyvin perusteltu kritiikki antoi välineitä argumentaation kirkastamiseen, heikkouksien korjaamiseen ja oman näkökulman vahvistamiseen. Joissain kohdin jopa tuntui, että esitarkastaja on onnistunut näkemään paremmin kuin itse kirjoittaja, mihin haparoivilla muotoiluillani pyrin.

Lisäksi haluan kiittää lämpimästi taidehistorian oppiaineen henkilökuntaa ja tutkijoita tuesta, jota olen saanut vuosien mittaan. Yhteisön ilmapiiri on ollut hyvin vastaanottava ja lämmin, vaikka olen asuinpaikkani vuoksi päässyt osallistumaan oppiaineen toimintaan ja tapahtumiin vain harvakseltaan. Tutkimustyön kannalta on myös ollut hyvin antoisaa, että oppiaineen piirissä on toiminut lisäkseni myös toinen avantgardetutkija, dosentti Roni Grén, jonka huomioista ja kannustuksesta esitän parhaat kiitokset.

Humanistisilla aloilla tutkimustyö on usein melko yksinäistä, ja omalla kohdalla asuminen eri paikkakunnalla on lisännyt entisestään yksin työskentelyä. Yhteisöllisyys on kuitenkin olennaisen tärkeää motivaation säilyttämiseksi. Tutkimusprosessini merkittävimmät muistot liittyvätkin yhteisiin työpäiviin kollegojen kanssa. Haluan kiittää erityisesti FT Riikka Niemelää ja FT Saara Moisiota tuotteliaista ja innostavista työpäivistä kirjastossa ja Karunan residenssissä. Yhdessä työskentely ryhdisti omaa tutkimusprosessia, ja tauoilla käyty keskustelu antoi uutta intoa tutkimukseen. Tällaista tutkimustyö on parhaimmillaan! Samankaltaisia tutkimuspäiviä koin Kaisa-talon kirjastossa yhdessä FT Jukka von Boehmin kanssa. Parhaat kiitokset teille kaikille!

Yliopiston ja ystäväpiirin muodostamien kollegiaalisten yhteyksien lisäksi olen saanut paljon tukea myös oman alani akateemisilta yhteisöiltä. Etenkin European Network for Avant-Garde and Modernism -tutkijaverkosto (EAM) on antanut paljon impulsseja tutkimustyöhöni konferenssiesitelmien ja kollegoiden kanssa käytyjen keskustelujen yhteydessä. Tutkimusprosessini aikana olen ilokseni seurannut myös suomalaisen avantgardetutkijoiden verkoston muodostumista, jonka alullepanemisesta kiitän erityisesti FT Irmeli Hautamäkeä. Verkoston seminaarit ovat antaneet monipuolisen käsityksen Suomessa tehtävästä tutkimuksesta. Suomalaisista avantgardetutkijoista etenkin FT Sami Sjöbergin ja FT Aleksi Lohtajan kanssa käydyt keskustelut ovat olleet erittäin antoisia.

Avantgardetutkijoista haluan kiittää myös FT Antti Salmista, johon olen tutustunut *niin & näin – filosofisen aikakauslehden* päätoimittajana. Hänen avulla sain tilaisuuden käntää katkelmia Hugo Ballin *Pako ajasta* -teoksesta. Salmisen ohella sydämellisen kiitoksen ansaitsee lehden toimitus, jossa minulla on ollut ilo työskennellä loppuvuodesta 2018 alkaen. Hydra, kuten kutsumme monipäistä toimitustamme, on yksi tärkeimmistä työyhteisöistä elämässäni. Toimituksessa käydyissä keskusteluissa on hienolla tavalla yhdistynyt asiantuntevuus, kriittisyys, korkeat kriteerit mutta myös empaattisuus, yhteisöllisyys ja toisten kunnioittaminen. Muiden tutkijoiden ja kirjoittajien tekstien editointi ja oikoluku on auttanut näkemään myös omat tekstit eri tavoin ja tarkemmalla silmällä.

Väitöstutkimuksen taloudellisesta tuesta haluan kiittää Suomen Kulttuurirahastoa, Emil Aaltosen Säätiötä sekä Turun yliopiston Historian, kulttuurin ja taiteiden tutkimuksen tohtoriohjelma Junoa. Sain myös mahdollisuuden osallistua Suomen Akatemian liikkuvuushankkeeseen ”Saksan ja Suomen taidesuhteet ja kulttuurivaihto 1900-luvulla”, jonka osana pääsin työskentelemään Berliiniin Akademie der Künsten arkistoon ja Staatsbibliothekiin. Matkoilla pystyin tutustumaan tutkimukseni kannalta olennaisiin lähteisiin ja kirjallisuuteen.

Aiempi työnantajani Nordic Drama Corner ja nykyinen Gummerus Kustannus ansaitsevat kiitoksen joustavuudesta, joka on mahdollistanut väitöskirjan valmistu-

misen. On ollut ilo työskennellä akateemisen maailman ulkopuolella yhteisössä, jossa tutkimustyö on nähty arvokkaana ja tärkeänä.

Lopuksi haluan kiittää perhettäni. Etenkin puolisoni Perttu Saksa ja äitini Eija Syrén ovat tukeneet monin tavoin työn edistymistä. Tyttäreni Vanamo on ihastuttavalla tavallaan muistuttanut tutkimusprosessin aikana, että elämässä on muutakin kuin työ.

Karjaalla lokakuussa 2025

Essi Syrén

Sisällys

Kiitokset	5
Sisällys	8
Osajulkaisuluettelo.....	9
1 Johdanto	10
1.1 Tutkimuksen tavoitteet	10
1.2 Avantgardetutkimus	13
1.3 Destruktiivisuus tutkimuskohteena	18
2 Teoreettinen viitekehys: Walter Benjamin.....	22
2.1 Historianfilosofinen näkökulma moderniteettiin.....	22
2.2 Visuaalinen kulttuuri ja avantgarde.....	26
2.3 Destruktiivinen luonne.....	31
3 Destruktiivisuus saksalaisten avantgardistien	
taiteellisessa toiminnassa	36
3.1 Hugo Ball ja traditio	36
3.2 Poliittisuus ja destruktivisuus Berliinin dadassa	42
3.3 Paul Scheerbartin utopiat ja destruktivisuus	47
4 Reflektioita avantgardesta ja destruktivisuudesta	53
Kirjallisuus	55
Alkuperäisjulkaisut.....	59

Osajulkaisuluettelo

Väitöskirjan yhteenveto-osa perustuu seuraaviin alkuperäisjulkaisuihin, joihin viitataan tekstissä roomalaisilla numeroilla I–IV.

Artikkeli II on tekijänoikeudellisista syistä taitettu uudestaan väitöskirjaa varten. Tekstissä mainitut artikkelin sivunumerot viittaavat alkuperäisen, *Journal of Avant-Garde Studies* -lehdessä julkaistun artikkelin sivunumeroihin.

- I Syrén, Essi, ”Säkeitä ilman sanoja: Hugo Ball, Walter Benjamin ja destruktiivisuus kielessä”. *Tahiti* 3/2017. 22–36. <https://tahiti.journal.fi/article/view/68922>
- II Syrén, Essi, ”Dionysian Fury and Vibrating Voice. The Physical Performer in Hugo Ball’s Performances and Writings”. *Journal of Avant-Garde Studies*, vol. 1, no. 1 (2020). 221–242.
- III Syrén, Essi, ”Vandalismia vai luokkataistelua? Tradition ristiriitainen merkitys Weimarin tasavallan alkuvuosien poliittisissa ja kulttuurisissa mullistuksissa”. *niin & näin* 2/2018. 105–114.
- IV Syrén, Essi, ”Glass Houses and Astral Societies as Models for a New Culture: Paul Scheerbart and Walter Benjamin”. *Seminar – A Journal of Germanic Studies*, vol. 59, no. 3 (2023). 261–281.

Artikkelien käyttöön väitöskirjan osajulkaisuina on saatu kustantajien lupa.

1 Johdanto

1.1 Tutkimuksen tavoitteet

Haluamme pilata ruokahalun kaikkeen kauneuteen, kulttuuriin, runouteen, henkeen, makuun, sosialismiin, altruismiin ja synonymismiin. Me lähdemme liikkeelle kaikkia 'ismejä', puolueita ja 'katsomuksia' vastaan. Haluamme olla negationisteja.¹

Vuonna 1915 Hugo Ball ja Richard Huelsenbeck julkaisivat kirjallisen manifestin otsikolla ”Literarisches Manifest”, jossa he sanoutuivat irti lähestulkoon kaikesta kulttuuriin ja taiteeseen liittyvästä. Manifestissa tiivistyy monille 1900-luvun alun avantgarderyhmille ominainen ajatus negaatiosta ja destruktiosta, joka nousi esille lukuisissa muissa pamfleeteissa sekä taideteoksissa ja esityksissä.

Tarkastelen artikkelimuotoisessa väitöskirjassani destruktiivisuutta 1800-luvun lopun ja 1900-luvun alun saksalaisessa taiteessa ja kirjallisuudessa. Aikakauden avantgarde reagoi monessa mielessä 1800-luvulla alkaneeseen moderniin kehitykseen, joka muutti radikaalisti eurooppalaista kulttuuria, politiikkaa ja taloutta. Avantgardetutkimuksessa ja -teorioissa on usein kiinnitetty huomiota taiteen konstruktivismiin ja utopistisiin tavoitteisiin², mutta taiteen emansipaation ja yhteiskunnallisten pyrkimysten kääntöpuolena on kuitenkin olemassa olevien rakenteiden, ajatusmallien ja toimintatapojen tuhoaminen uuden tieltä.

Analysoin tutkimuksessani, millaisia destruktiivisia strategioita saksalaiset avantgardetaiteilijat käyttivät, minkälaisia emansipatorisia tavoitteita he pyrkivät näin saavuttamaan ja millä tavoin destruktiivisuus nivoutui yhteiskunnallisiin ja taiteellisiin utopioihin. Hugo Ballin (1886–1927), George Groszin (1893–1959), John Heartfieldin (1891–1968) ja Paul Scheerbartin (1863–1915) taiteellista ja kirjallista

¹ Ball & Huelsenbeck 2011, 9. ”Wir wollen den Appetit verderben an aller Schönheit, Kultur, Poesie, an allen Geist, Geschmack, Sozialismus, Altruismus und Synonymismus. Wir gehen los gegen alle 'ismen', Parteien und 'Anschauungen'. Negationisten wollen wir sein.”

² Esimerkiksi vuonna 1919–1933 toimineen Bauhaus-koulun arkkitehdit, teolliset muotoilijat ja muut taiteilijat loivat omia visioitaan tulevaisuuden yhteiskunnasta.

tuotantoa käsittelevät artikkelit ovat rajattuja mikrohistoriallisia näkökulmia laajaan teoreettiseen tematiikkaan. Keskityn tutkimuksessani saksalaiseen kulttuuriin, jonka piirissä taiteilijat reagoivat kansainvälisyydestään huolimatta voimakkaasti oman kielialueensa poliittisiin tapahtumiin, kulttuuritraditioon ja yhteiskunnalliseen keskusteluun modernin kriisistä ja mahdollisuuksista. Kukin neljästä artikkelistani avaa rajatusta tutkimuskohteestaan huolimatta tiettyjä avantgarden ydinpiirteitä destruktiivisuuden näkökulmasta.

Väitöskirjani teoreettisen viitekehyksen muodostavat Walter Benjaminin (1892–1940) kirjoitukset, etenkin hänen kulttuuriteoreettiset esseensä, jotka käsittelevät modernin yhteiskunnan murroksia ja taiteen emansipatorisia mahdollisuuksia. Benjaminia pidetään usein yhtenä avantgarden teoretikoista, sillä hän seurasi tiivistä avantgardistien toimintaa ja käsitteli kirjoituksissaan monia aikalaissuuntauksia kuten surrealismia. Toisaalta Benjamin kritisoi aikalaisavantgardisteista muun muassa dadaisteja ja nosti esille myös aikakautensa populaaria massakulttuuria. Benjaminin kulttuuriteoreettisissa teksteissä destruktiivisuudella on tärkeä merkitys, minkä vuoksi hänen kirjoituksensa tarjoavat mielekkään teoreettisen viitekehyksen saksalaisten avantgardistien toiminnan tarkasteluun.

Avantgarde, etenkin niin sanottu historiallinen avantgarde, jolla viitataan erilaisiin dadan ja surrealismiin kaltaisiin radikaaleihin taidesuuntauksiin ennen toista maailmansotaa, on yhtäältä taiteentutkimuksessa käytetty taidesuuntauksia ja -ryhmiä kuvaava termi. Avantgarden käsitteellä on kuitenkin jo alkuaajoista asti ollut emansipatorinen ja poliittinen konnotaatio, mikä vuoksi termin historiallisia ilmiöitä kuvaavan yleiskäsitelun lisäksi siihen on usein liitetty myös voimakas arvolaus. Avantgarde onkin nähty usein ”projektina”, jonka onnistumista on arvioitu lukuisissa teoreettisissa pohdinnoissa sekä erilaisissa historiallisissa konteksteissa.³

Yhteistä monille avantgarden tulkinnoille taiteentutkimuksen, yhteiskuntatieteiden ja filosofian piirissä on ajatus katkoksesta suhteessa aiempaan taidetraditioon.⁴ Katkos ja fragmentaarisuus näkyivät monin tavoin niin negatiivista julistavissa manifesteissa, montaa kuin kaltaisissa tekniikoissa kuin alkuperään tai täydelliseen puhtautteen pyrkivässä abstraktiossa. Monet ryhmät kuten dadaistit ja surrealistit hyökkäsivät avoimesti aiempaa taidetraditiota vastaan, mitä traditiolla sitten kulloisessakin kontekstissa tarkoitettiin. Vaikka voidaan siis perustellusti sanoa, että katkos näkyi monin tavoin aikakauden avantgardetaiteessa, ryhmittymien toiminnassa on löydettävissä myös jatkumoa suhteessa aiempaan traditioon.

Artikkeleissani ”Säkeitä ilman sanoja. Hugo Ball, Walter Benjamin ja destruktiivisuus kielessä” (I) sekä ”Dionysian Fury and Vibrating Voice: The Physical Performer in Hugo Ball’s Performances and Writings” (II) käsittelem Hugo Ballin tai-

³ Ks. esim. Asholt 2024, 7–9; Fährders 2019, 33–35; Bürger 1974, 71.

⁴ Ks. esim. Hautamäki 2003, 20–22, 26.

teellista tuotantoa, etenkin dada-kauden esityksiä, joissa nousevat monitahoisesti esille tradition, katkoksen ja destruktion kysymykset. Argumentoin artikkeleissani, että radikaaliudessaan Ballin esitystaiteessa on destruktiivisten elementtien lisäksi havaittavissa ajalliseen jatkumoon viittäviä piirteitä ja pyrkimys tuoda esitykset osaksi kulttuuriperintöä.

Vuosisadan alun avantgardelle oli myös leimallista aktiivinen poliittisuus. Joissain tapauksissa avantgarderyhmittymät sitoutuivat puoluepoliittisesti, kuten futuristien yhteys Italian fasismiin ja surrealistien 1920-luvun lopun kytkökset Ranskan kommunistiseen puolueeseen ja Lev Trotskiin osoittavat.⁵ Useimmin poliittisuus kuitenkin ilmeni toisin tavoin, myös ryhmien toiminnassa ja estetiikassa. Esimerkiksi Cabaret Voltairessa dadaistisia simultaanirunoja esitettiin vuonna 1916 samanaikaisesti ranskaksi, saksaksi ja englanniksi eli keskenään sotivien maiden kielillä poliittisesti neutraalissa Sveitsissä. (I, 26) Ryhmien toimintaan kuului provosointi, joka useimmiten toi teoksiin tai esityksiin poliittisen ulottuvuuden ottamatta kuitenkaan kantaa päivänpoliittiseen tilanteeseen. George Groszin ja John Heartfieldin näkemyksiä ja taiteellista toimintaa käsittelevässä artikkelissani ”Vandalismia vai luokkataistelua? Tradition ristiriitainen merkitys Weimarin tasavallan alkuvuosien poliittisissa ja kulttuurisissa mullistuksissa” (III) pohdin tradition ja destruktion tematiikan lisäksi avantgarden poliittisuutta, joka ilmeni ensimmäisen maailmansodan jälkeen syntyneessä Berliinin dadassa erityisen voimakkaasti. Dada ja laajemmin myös avantgarde sijoittui vasemmistolaisten diskurssien porvaristo–proletariaattidualismin ulkopuolelle.

Historialliseen avantgardeen liittyä olennaisella tavalla myös utopistinen ulottuvuus, joka näkyi monien eri ryhmien toiminnassa 1900-luvun alussa. Erityisen näkyvästi utopioita pohdittiin ja rakennettiin arkkitehtuurin piirissä. Saksassa kehitettiin Bauhaus-koulussa maailmansotien välisenä aikana uudenlaista rakennusestetiikkaa ja teknisiä ratkaisuja täysin uudenlaiseen asumiseen. Monia uusia ideoita myös vietiin käytäntöön Weimarin tasavallassa, kuten Mies van der Rohen johtaman arkkitehtiryhmän suunnittelemana Weißenhofin alueella Stuttgartissa sekä Berliinissä sijaitsevassa Großsiedlung Britzin puutarhakaupungissa (1925–1930), jonka pääarkkitehtina toimi Bruno Taut (1880–1938).

Tautin ystävä, uudenlaisen arkkitehtuurin visionääri ja kirjailija Paul Scheerbart oli omana aikanaan tunnettu hahmo Berliinin boheemipiireissä sekä arkkitehtien keskuudessa. Artikkelissani ”Glass Houses and Astral Societies as Models for a New Culture: Paul Scheerbart and Walter Benjamin” (IV) käsittelen Scheerbartin tuotantoa, etenkin teoksia *Lesabéndio* (1913) ja *Glasarchitektur* (Lasiarkkitehtuuri, 1914), joita analysoimalla tarkastelen avantgarden, utopian ja destruktiivisuuden suhdetta.

⁵ Esim. Falasca-Zamponi 1996, 40; Kaitaro 2001, 55–57; Kaitaro 2018, 18–20.

Walter Benjamin piti Scheerbartia yhtenä merkittävistä ensimmäisen maailmansodan jälkeisen uudenlaisen kulttuurin rakentajista, minkä vuoksi Scheerbartin teosten analysointi avaa poikkeuksellisen kiinnostavan näkökulman utopian ja destruktiivisuuden kysymykseen Benjaminin ajattelussa. Lisäksi tarkastelen Scheerbartin tuotannon avulla Benjaminin näkemyksiä ruumiillisuuden ja teknologian yhteenkietoutumisesta.

Artikkeleissani käsittelen siis tapaustutkimuksina avantgarden ja destruktiivisuuden suhdetta traditioon, yhteiskuntaan ja politiikkaan sekä taiteellisiin ja poliittisiin utopioihin. Vaikka artikkelit nostavat kattavasti esille avantgarden keskeisiä ominaisuuksia, tutkimuskohteet ovat melko rajattuja, sillä keskityn ainoastaan yhdellä kielialueella toimineisiin miestaiteilijoihin ja -kirjailijoihin. Tutkimusaiheiden tiukka rajaus selittyy teoreettisella taustalla, sillä käsitellyt taiteilijat ovat valikoituneet Benjaminin kirjoitusten muodostamasta viitekehystä. Scheerbartin teokset ja dada, joka ulottui saksankielisessä Euroopassa Hugo Ballin perustamasta Cabaret Voltaresta Berliiniin, lukeutuvat Benjaminin käsittelemiin ilmiöihin ja nivoutuvat näin osaksi hänen kulttuuriteoriaansa. Lisäksi tutkimukseni avaintaiteilijat ja -kirjoittajat, Benjamin mukaan lukien, olivat taustaltaan saksalaisia ja kosmopoliittisuudesta huolimatta reagoivat saksalaisen yhteiskunnan poliittisiin tapahtumiin ja kulttuurisiin diskursseihin.

Tutkimuskohteideni analyysi kyseenalaistaa monia olettamuksia aikakauden avantgardesta ja tarjoaa taiteentutkimukseen uudenlaisia näkökulmia destruktiivisuudesta taiteellisenä strategiana ja teosten sisäisenä ominaisuutena. Ballin esitystaitteessa on esimerkiksi löydettävissä pelkkien katkosten sijaan paljon myös historiallisia jatkumoa muun muassa keskiajan taiteeseen sekä rituaalin luonteisia käytäntöjä, jotka nojaavat traditioon. Scheerbartin arkkitehtuuriutopiat taas sisältävät monenlaisia piilotettuja destruktiivisia elementtejä, joita ei yleensä ole otettu huomioon hänen utopistisia teoksiaan tarkastellessa.

Tarkoitukseni ei ole luoda yleistä teoriaa avantgarden destruktiivisuudesta tai laajentaa rajattua analyysiani kattamaan esimerkiksi muiden kielialueiden avantgardea, vaan tuoda empirian avulla esille destruktiivisuuden moninaisia muotoja ja samalla avata Benjaminin kirjoituksia käsittelemieni taiteentekijöiden näkökulmasta ja syventää näin hänen ydinkäsitteidensä analyysia.

1.2 Avantgardetutkimus

Avantgardella on taiteentutkimuksessa viitattu kirjavaan joukkoon erilaisia radikaaleja ja uudistusmielisiä 1800-luvun lopun ja 1900-luvun alun taideryhmittymiä ja -liikkeitä. Käsite on kuitenkin saanut alkunsa politiikan piirissä 1800-luvulla, kun utopiasosialistina ja varhaisena kommunistina tunnettu Henri de Saint-Simon (1760–

1825) otti käyttöönsä ranskan kielen etujoukkoon viittaavan sanan *avant-garde*.⁶ Käsitteen poliittinen merkitys näkyi myös myöhemmin esimerkiksi anarkisti Mihail Bakuninin vuonna 1878 perustaman lyhytaikaiseksi jääneen aikakauslehden nimessä *L'Avant-garde*.⁷ Käsitteen emansipatorinen konnotaatio on säilynyt yhteiskuntatieteissä ja poliittisen ajattelun piirissä.⁸

Termi oli tunnettu etenkin Ranskassa 1800-luvun lopussa ja 1900-luvun alussa, mutta Euroopan laajuudella käsitettä käytettiin vaihtelevissa määrin. Esimerkiksi saksalaisessa 1900-luvun alun diskurssissa *avantgarde* tunnettiin terminä, mutta sitä käytettiin melko vähän, mikä ilmenee muun muassa käsitteen poissaolona Walter Benjaminin kirjoituksissa. Saksankielisessä Euroopassa *avantgarde*a kutsuttiin 1900-luvun alkupuolella pääsääntöisesti moderniksi taiteeksi, mikä johtui suurelta osin saksalaisen yhteiskunnan moderneja kehityskulkuja ja moderniteetin kriisiä käsittelevistä diskursseista. Kulttuurinen konteksti näkyi saksalaisessa taidekeskustelussa myös romantiikan vaikutuksena etenkin uusromantiikan käsitteessä (*Neu-Romantik*), joka korostui modernin kirjallisuuden piirissä.⁹

Varhaisen eli 1800- ja 1900-luvun taitteen sekä 1900-luvun ensimmäisten vuosikymmenten *avantgarden* aikalaiset toki kirjoittivat oman aikansa taiteesta, mutta nykyiseen verrattuna *avantgarden* tai moderniteetin käsitteistö oli huomattavasti suppeampaa. *Avantgarde* on käsitteellisesti sukua modernin ja moderniteetin käsitteille, joiden alkuperä on ranskan kielen sanassa *moderne*. Moderni ja moderniteetti ovat sittemmin saaneet lukuisia merkityksiä, ja vuosikymmenten myötä käsitteiden ympärille on rakentunut oma tutkimusalueensa ja teoriansa. Tästä huolimatta saksankielisessä Euroopassa modernin käsitteen merkitys oli alun perin hyvinkin yksinkertainen. Jacob ja Wilhelm Grimmin alullepanemassa saksan kielen sanakirjasarjassa vuodelta 1885 sana *modern* tarkoittaa yksinkertaisesti uutta erotuksena vanhaan. Saksankielisessä aikalaisdiskurssissa 1900-luvun alkupuolella monia nykyään *avantgarde*ksi määriteltyjä suuntauksia kuten ekspressionismia analysoitiin usein modernina taiteena tai yksinkertaisesti ekspressionismina.¹⁰

Varsinaisesti *avantgarden* teoriaa alettiin rakentaa vasta toisen maailmansodan jälkeen. Kyse oli osittain retrospektiivisestä eurooppalaisen ja etenkin saksalaisen kulttuurin arvioimisesta ja uudelleenrakentamisesta koko maailmaa ravistelleen

⁶ Esim. Sederholm 1994, 61.

⁷ Poggioli 1968, 9.

⁸ Ks. esim. Marc James Légerin teos *Brave New Avant Garde: Essays on Contemporary Art and Politics* (2012) tai filosofi Alain Badioun *Le Siècle* -teoksessaan (2005) tekemät huomiot, joissa hän pohtii *avantgarden* merkitystä 2000-luvun filosofiassa ja yhteiskuntatieteissä. Ks. Badiou 2007. Suomenkielisessä tutkimuksessa aihetta on käsitellyt Aleksis Lohtaja artikkelissaan ”Uusi poliittinen *avantgarde*” (2018).

⁹ Poggioli 1968, 6.

¹⁰ Asholt 2024, 18. Ks. myös Hautamäki 2003, 13.

sodan jälkeen. Saksassa modernin taiteen ja avantgarden perintöä käsiteltiin ja työstettiin uudelleen modernin taiteen kieltäneen kansallissocialismin jälkeen muun muassa ensimmäisessä Kasselissa järjestetyssä *documenta*-näyttelyssä vuonna 1955.¹¹

Akateemisen tutkimuksen näkökulmasta varsinaisen avantgarden teorian ja tutkimuksen voi siis nähdä alkaneen vasta maailmansotien aikoihin ja etenkin niiden jälkeen. Varhaisimpia avantgardea teoretisoineita kirjoittajia oli yhdysvaltalainen Clement Greenberg (1909–1994), joka nosti sen ytimeen abstraktin maalaustaiteen esseessään ”Avant-Garde and Kitsch” (”Avantgarde ja kitsch”, 1939). Hän pyrki hahmottelemaan massakulttuurin ja kulttuuriteollisuuden vastapainoksi avantgardeksi määrittelemäänsä taidetta, joka hänen mukaansa tarkoitti pääosin ei-mimeettistä, kaksiulotteista maalaustaidetta ja 1900-luvun alun kokeellisten kirjailijoiden kuten T. S. Eliotin ja James Joycen tuotantoa.¹² Vasemmistolaista Greenbergiä on paradoksaalista kyllä kritisoitu avantgarden tarkastelemisesta poliittis-kulttuurisen ilmiön sijaan pelkkänä tyylisuuntana, jonka ulkopuolelle on rajattu dadan ja surrealismin kaltaisia suuntauksia ja poliittisempia avantgarden ilmiöitä.¹³ Taidehistorioitsija T. J. Clark on syventänyt ja tarkentanut Greenbergiin kohdistuvaa kritiikkiä argumentoimalla, että Greenberg torjui virheellisesti nimenomaan negaation retoriikan avantgardenäkemyksessään.¹⁴

Greenbergin kirjoituksissa näkyy toisen maailmansodan jälkeinen kulttuurinen murros, jossa Eurooppa-keskeisen taidemaailman painopiste siirtyi Yhdysvaltoihin. Muutos eriytti myös avantgardesta käytävää keskustelua. Sotia edeltävän eurooppalaisen avantgarden vastakulttuuriluonne korvautui estetiikan tutkija Irmeli Hautamäen tulkinnan mukaan eliitin avantgardella yhdysvaltalaisessa diskurssissa.¹⁵ Myös massakulttuurista ja kulttuuriteollisuudesta käyty keskustelu¹⁶ sekä Yhdysvalloissa kehittyneet sodanjälkeiset suuntauksut kuten abstrakti ekspressionismi vaikuttivat varhaisemman eurooppalaisen avantgarden tulkintoihin.

Yksi tärkeimpiä sodanjälkeisiä akateemisesti orientoituneita avantgarden teorioita on italialaisen Renato Poggiolin *Teoria dell'arte d'avanguardia* (Avantgardetaiteen teoria, 1962). Poggioli pyrkii hahmottelemaan avantgardea estetiikan sijaan sosiologisena ilmiönä¹⁷ tai kuten Hautamäki osuvasti tiivistää: ”Avantgarde

¹¹ Kimpel 2002, 17–23.

¹² Greenberg 1961, 7–9.

¹³ Esim. Hautamäki 2003, 83; Harris 2005, 59, 60.

¹⁴ Clark 1982, 149, 150.

¹⁵ Hautamäki 2003, 93.

¹⁶ Esim. Theodor Adornon ja Max Horkheimerin kulttuurikritiikki teoksessa *Dialektik der Aufklärung* (*Valistuksen dialektiikka*, 2008), jonka saksankielinen alkuteos julkaistiin vuonna 1947.

¹⁷ Poggioli 1968, 3.

ei ole hänen mukaansa taiteen laji vaan sosiaalinen ja psykologinen ilmiö.”¹⁸ Poggioli rakentaa avantgarden teoriaa erittelemällä ominaisuuksia, jotka ovat yhteisiä erilaisille avantgarderyhmittymille. Hänen mukaansa yksi olennaisimmista avantgarden piirteistä on antagonismi- ja vastakulttuuriluonne, mikä näkyy muun muassa toiminnan organisoitumisessa liikkeiksi aiempien koulukuntien sijaan. Poggiolin mukaan avantgardeliikkeet olivat lyhytaikaisempia, ketterämpiä ja demokraattisempia tiedolliseen tai kulttuuriseen perintöön pohjaaviin koulukuntiin verrattuina.¹⁹

Poggiolin psykologis-sosiologisen avantgardeteorian jälkeen ehkä tunnetuimmaksi teoriaksi on noussut saksalaisen kirjallisuustieteilijä Peter Bürgerin *Theorie der Avantgarde* (Avantgarden teoria), joka ilmestyi vuonna 1974. Bürgerin mukaan historiallinen avantgarde edusti ennen kaikkea taiteen itsekritiikkiä porvarillisessa yhteiskunnassa. Hänen teoksensa ydinteesi on, että avantgarden tärkein pyrkimys oli taiteen tuominen osaksi elämäkäytäntöä, mikä edellytti sen irrottamista taideinstituutioista ja taiteen autonomian kyseenalaistamista. Bürger ymmärtää taideinstitution hyvin laajasti taidetta ”tuottavaksi ja jakelevaksi apparaatiksi” sekä aikakauden vallalla oleviksi taidekäsitteiksi, jotka pitkälti määrittävät taiteen vastaanottoa.²⁰ Bürgerille avantgarden pyrkimykset tulevat puhtaimmillaan esille dadassa, joka pyrki hävittämään elämäkäytännön ulkopuolelle jäävän taiteen kokonaisuudessaan.²¹ Irmeli Hautamäki kiinnittää aiheellisesti huomiota, että Bürgerin teoriaa tarkasteltaessa täytyy ottaa huomioon sen taustalla olevat aikalaisdebatit sekä teorian marxilaiset lähtökohdat.²² Avantgardetaide olisi tässä yhteydessä yksi askel marxilaisittain määritellyssä yhteiskunnallisessa prosessissa.

Avantgardea koskevat teoriat herättävät edelleen keskustelua taiteentutkimuksen piirissä, mutta varsinainen teorian rakentaminen tai ilmiön määrittelemine ei ole kuulunut viime vuosien avantgardetutkimuksen painopisteisiin. Avantgarden moninaisten ilmentymien tutkimus on painottunut pikemminkin empiriaan. Uudempi tutkimus on laajentunut myös kaanonin katvealueille ja taideryhmiin tai taiteilijoihin, joita ei ollut tutkittu kattavasti oletetun perifeerisyytensä, sisällöllisen poikkeavuutensa tai joissain tapauksissa melko sattumanvaraisten syiden vuoksi. Nykytutkimuksen näkökulmasta niin kutsutussa historiallisessa avantgardessa on ennen kaikkea kyse hyvin monimuotoisesta kokonaisuudesta kulttuuri- ja taidekentän ilmiöitä, joiden keskuudessa eroavuudet voivat olla suuria jopa yksittäisten suuntausten tai ryhmien sisällä. Toisaalta on kiinnitetty huomiota myös avantgarderyhmittymien

¹⁸ Hautamäki 2003, 19.

¹⁹ Poggioli 1968, 17, 18.

²⁰ Bürger 1974, 29.

²¹ Bürger 1974, 77.

²² Hautamäki 2003, 57.

kollektiivisuuteen, mikä on osaltaan laajentanut käsitystämme verkostomaisten ryhmien heterogeenisyydestä.²³

Suomessa avantgardea on tutkittu vuosien varrella niin suomalaisen taiteen kuin eurooppalaisen avantgarden ja teorian näkökulmasta. Helena Sederholmin teos *Val-lankumouksia norsunhuutornissa. Modernismin synnystä avantgarden kuolemaan* (1994) on ensimmäisiä avantgardea laajemmin käsitteleviä suomenkielisiä teoksia. Se esittelee avantgarden ja modernismin tutkimusta ja etenkin teoriaa laajasti eri näkökulmista. Myös Irmeli Hautamäki on tutkinut avantgardeteorioita, joita hän käsittelee tutkimuskenttää tarkastelevassa teoksessa *Avantgarden alkuperä. Modernin estetiikka Baudelairesta Warholiin* (2003). Hautamäki käy läpi etenkin Poggiolin, Bürgerin ja Greenbergin teorioita ja pohtii avantgarden vaikutusta postmodernismia koskeviin diskursseihin tarkastelemalla Jean-François Lyotardin ja Walter Benjaminin kulttuuriteoriaa. Antti Salminen on käsitellyt avantgardea teoksessaan *Kokeellisuudesta. Historiallisesta avantgardesta jälkifossiiliseen elämään* (2015), jossa hän tarkastelee kokeellisen kirjallisuuden ja taiteen merkitystä nyky-yhteiskunnassa. Salmisen painopiste on kokeellisuuudessa ja sen mahdollisuuksissa jälkifossiilisessa kulttuurissa, mutta teos luo silmäyksen myös historialliseen avantgardeen ja sen teorioihin.

Suomessa avantgarden tutkimus on viime vuosina ollut vilkasta, osittain vuonna 2018 perustetun Suomen avantgarden ja modernismin seuran (FAM) järjestämien seminaarien ja julkaisujen ansiosta. Ne ovat koonneet yhteen muuten melko haja-naista, eri tieteenaloilla ja yliopistoissa tehtävää tutkimusta. Avantgardetutkimuksen piirissä on julkaistu Irmeli Hautamäen, Laura Piipon ja Helena Sederholmin toimitama artikkelikokoelma *Avantgarde Suomessa* (2021), joka kartoittaa erilaisia suomalaisen avantgarden ilmentymiä Hagar Olssonista ja Ellen Thesleffistä Armi Rati-aan. Suomalainen näkökulma tulee esille myös Jyrki Siukosen teoksessa *Humpuukia ja hulluutta. Uuden taiteen vastaanotto 1910-luvun Suomessa* (2023), joka käsittelee eurooppalaisen avantgarden vastaanottoa Suomen kontekstissa. Suomessa on vuosien mittaan myös julkaistu eurooppalaista historiallista avantgardea käsitteleviä tutkimuksia ja ilmiöitä esitteleviä teoksia, esimerkkinä muun muassa Timo Kaitaron teos *Runous, raivo, rakkaus. Johdatus surrealismiin* (2001).

Ajauduin alun perin tutkimusaiheeni pariin, koska olin kiinnostunut avantgarden käsitteestä ja teoriasta. Syventyessäni tutkimuskohteiksi valikoimieni taiteilijoiden ja ryhmien toimintaan avantgarden moninaisuus konkretisoitui arkisto- ja kirjallisuuslähteiden äärellä. Tutkimusprosessin edetessä avantgarden teoria siirtyi taka-

²³ Ks. esim. Leah Dickermannin toimittama, Centre Pompidoussa vuonna 2005 järjestetty näyttelyä varten koottu katalogi *Dada. Zurich, Berlin, Hannover, Cologne, New York, Paris*, jossa eri maihin levinnyttä dadaa käsitellään ystävyysuhteiden verkostona. Ks. myös White 2013, 13.

alalle, sillä kunkin tutkimuskohteena olevan taiteilijan työskentelyn ja ajattelun takaa avautui omalakinen maailmansa, jota oli hankalaa liittää sellaisenaan sotien jälkeen luodun teoriakorpuksen osaksi. Prosessin edetessä tuntui ajoittain ongelmalliselta käyttää teoreettisena viitepisteenä aikalaiskäsitettä, joka ei kuitenkaan ollut kovin laajasti käytössä saksankielisen Euroopan taidediskursseissa 1900-luvun alkuvuosina. Euroopassa avantgarderyhmittymät ja yksittäiset taiteilijat saivat toki vaikutteita kieli- ja kulttuurirajojen yli, mutta avantgardelle tyypilliset piirteet kuten poliittisuus ilmenivät eri maiden konteksteissa hyvinkin eri tavoin.

Avantgarden käsite ja sen ympärille muodostuneet teoriat ovat kuitenkin olleet ongelmallisuudestaan huolimatta tutkimukseni kannalta merkittävä lähtökohta, jota ei voi sivuuttaa. Vaikka väitöskirja-artikkeleissa käsittelemieni taiteilijoiden välillä on suhteellisen löyhä historiallinen yhteys, kaikki heistä ovat yhdistettävissä avantgarden laajan käsitteen alle. Heitä yhdistää taiteen poliittisuuteen, perinteeseen ja katkokseen, modernin yhteiskunnan ongelmiin ja toisaalta utopioihin liittyvät kysymyksenasettelut, jotka ovat myös avantgarden käsitteen ja teorian ytimessä. Avantgardeen liittyviä teemoja käsiteltiin saksalaisessa taiteessa, kirjallisuudessa ja kulttuuriin liittyvässä keskustelussa – myös Walter Benjaminin tuotannossa.

Avantgarden käsitteen lisäksi etenkin Benjaminin kirjoitukset luovat yhteyden käsittelemieni taiteilijoiden välille. Benjamin tunsi jossain määrin dadaistien toimintaa niin Zürichissä kuin Berliinissä ja oli tavannut Hugo Ballin, kun he olivat maanpaossa. (I, 23) Dada ei kuitenkaan edustanut Benjaminille uudenlaista poliittisen alueelle ulottuvaa kulttuuria, joka olisi rakentanut yhteiskuntaa ensimmäisen maailmansodan katastrofin jälkeen.²⁴ Sen sijaan Benjamin näki poliittista ja kulttuurista potentiaalia Paul Scheerbartin teoksissa, jotka limittyvät osaksi Benjaminin näkemyksiä politiikan ja taiteen suhteesta sekä taiteen emansipatorisista mahdollisuuksista. Avantgarde ja destruktiivisuuden käsite Benjaminin kirjoituksissa toimivat siis analyysini teoreettisena viitekehyksenä, mutta artikkeleissani käsiteltyjen taiteilijoiden tuotanto ja toiminta myös kyseenalaistavat ja uudistavat avantgarden teoriasta käytävää keskustelua ja antavat uusia näkökulmia Benjaminin tuotantoon. Tässä mielessä myös Benjaminin kirjoitukset ovat yksi tutkimusaiheistani.

1.3 Destruktiivisuus tutkimuskohteena

During the last hundred years, the (anti) bourgeois avant-garde has regularly adopted as watchwords terms of abuse originally directed against it. The reevaluation of the destructive is a case in point.²⁵

²⁴ Benjamin 1989c, 161, 162.

²⁵ Wohlfahrt 1978, 53.

Avantgarden teorioissa ja tutkimuksessa toistuu usein ajatus destruktiivisuudesta, jota on kuitenkin taiteentutkimuksessa analysoitu yllättävänkin vähän. Kysymys destruktiivisuudesta nousee yleensä esille lähikäsitteiden kuten väkivallan, negaation, katkoksen tai fragmentaarisuuden yhteydessä. Kontekstisidonnaisuus hankaloittaa ilmiön tarkastelemista abstraktilla teorian tasolla, koska tuhoaminen tai tuhoutuminen kohdistuu kulloisessakin yhteydessä tiettyyn, vaihtelevaan kohteeseen, oli sitten kyse ilmiöstä tai konkreettisesta asiasta.

Viime vuosien taiteentutkimuksessa destruktiivisuutta on käsitelty performansifilosofian tutkijoiden Alice Lagaayn ja Michael Lorberin toimittamassa artikkelikokoelmassa *Destruction in Performance* (2012), jossa niin ikään korostetaan sen kontekstisidonnaisuutta. Lagaay ja Lorber toteavat teoksen johdannossa lähestymistavastaan ja tutkimusprosessista:

To begin with, we had assumed the term “destruction” would only serve as a placeholder for those various gradations of destructive dynamics yet to be determined. In a first phase therefore, we tried to create a phenomenology of the destructive on the basis of a conceptual historical analysis. Unsurprisingly, different concepts of or relating to destructivity can be found in multiple forms and with various functions throughout the history of philosophy and anthropology. These range from Aristotle’s notion of privation, to Nietzschean nihilism, from Heidegger’s “Destruktion” to Bataille’s thematisation of evil. But none of these theories relates explicitly to performative discourse and we increasingly began to doubt whether conceptual historical analyses were going to be able to answer the questions we had on the relationship between destructive dynamics and performativity. Rather, it gradually became evident to us that our focus on the internal logic of destruction should be shifted away from purely conceptual analysis and more towards the phenomena we were studying.²⁶

Kuten Lagaay ja Lorber osoittavat, destruktiivisuutta on käsitelty tai sivuttu filosofian ja psykologian piirissä 1800- ja 1900-luvuilla. Nietzschen kirjoitukset jumalan kuolemasta ja Freudin kuolemanvietin käsite sisältävät viitteitä destruktiivisuudesta samoin kuin 1800-luvun lopun dekadenssi monialaisena virtauksena kulttuuripiireissä. Näitä teoreettis-taiteellisia kokonaisuuksia ei voi kuitenkaan ongelmattomasti käyttää myöhemmin tuotettujen taideteosten analysoinnissa. Lähestymistapani muistuttaa läheisesti yllä kuvattua Lagaayn ja Lorberin metodologista ratkaisua tarkastella destruktiivisuutta tutkimuskohteina olevissa ilmiöissä teorialähtöisyyden sijaan. En tutkimuksessani myöskään pyri rakentamaan kaikenkattavaa teo-

²⁶ Lagaay & Lorber 2012b, 12.

riaa avantgarden destruktiivisuudesta, vaan analysoin, millä tavoin destruktiivisuus ilmenee tarkastelun kohteiksi valitsemieni toisistaan poikkeavien taiteilijoiden toiminnassa ja miten heidän toimintansa suhteutuu Benjaminin näkemyksiin destruktiivisuudesta.

Destruktiivisuuden teorianmuodostuksen ongelmiin on kiinnittänyt huomiota myös ranskalais-yhdysvaltalainen kirjallisuus- ja uskontotieteilijä Gil Anidjar, joka tarkastelee aihealuetta väkivallan tutkimuksen ja yhteiskuntatieteiden näkökulmasta.²⁷ Anidjar toteaa, että destruktiolla ei varsinaisesti ole analytiikkaa, topologiaa tai tiettyyn näkökulmaan sitoutunutta ilmenemismuotoa, vaikka tunnistammekin ilmiön elinympäristössämme. Hän tarkentaa vielä, että myös väkivaltaa tutkittaessa joudutaan ottamaan huomioon monia kontekstisidonnaisuuksia valtarakenteista keinoihin, joilla väkivaltaa harjoitetaan.²⁸

Benjaminilla destruktiivisuus punoutuu osaksi hänen historianfilosofiaansa ja kulttuuriteoreettisia kirjoituksiaan moderniteetista. Hänen tuotannolleen on ominaista hahmotella teoriaa hierarkkisten systeemien sijaan toisiinsa sidoksissa olevien käsitteiden verkostoina, benjaminilaisittain ilmaistuna konstellatioina. Benjaminin ajattelussa destruktiivisuus ei ole irrallinen teoreettinen entiteetti vaan käsite, joka määrittyy suhteessa muihin käsitteisiin ja ulkoiseen todellisuuteen. Destruktiivisuus vastaparinaan konstruktivisuus liittyy hänellä moniin teemoihin, kuten taiteen poliittisuuteen ja traditioon, jotka olivat keskeisiä kysymyksiä myös 1900-luvun avantgardessa. Benjaminin tuotanto tarjoaa näin ollen mielekkään viitekehyksen Ballin, Groszin, Heartfieldin ja Scheerbartin taiteellisen ja kirjallisen toiminnan ja sen destruktiivisuuden analysoimiseen.

Viime vuosikymmeninä hyvin laajaksi kasvaneen Benjamin-tutkimuksen piirissä destruktion käsitettä on tarkasteltu monissa yhteyksissä niin angloamerikkalaisessa kontekstissa kuin saksankielisen Euroopan alueella. Yksi merkittävimmistä englanninkielisistä artikkelikokoelmista on Andrew Benjaminin ja Peter Osbornen toimittama *Walter Benjamin's Philosophy: Destruction and Experience* (1994), jonka painotus on vahvasti Benjamin-tutkimuksessa ja filosofiassa sekä yhteiskuntatieteissä. Nicolas Pethes on puolestaan käsitellyt muistin ja muistamisen tematiikkaa ja destruktiivisuutta teoksessaan *Mnemographie. Poetiken der Erinnerung und Destruktion nach Walter Benjamin* (1999). Susanne Knaller tarkastelee avantgardea ja destruktiivisuutta artikkelissaan ”Der destruktive Charakter der Avantgarden. Walter Benjamins formale und kulturkritische Wende am Beispiel von *Ein-*

²⁷ Anidjar käsittelee destruktiivisuutta yhteiskuntatieteiden näkökulmasta muun muassa islamofobian kontekstissa ja analysoi samalla destruktion sekä väkivallan, sodan ja kidutuksen merkityksiä ja eroja. Anidjar 2019.

²⁸ Evans 2021, 47, 48.

bahnstraße” (2016), jossa hän keskittyy lähinnä Benjaminin kirjoitusten analysoimiseen.

Suomessa Benjaminia ei juuri ole tutkittu destruktiivisuuden näkökulmasta poikkeuksena Alekski Lohtajan lyhyt Benjamin-suomennosta taustoittava teksti ”Ei mitään pysyvää. Johdanto käännökseen” (2024). Samassa yhteydessä on julkaistu Raija Siroson suomennos Benjaminin fragmentista ”Destruktiivinen luonne”.

Vaikka destruktiivisuus on jäänyt marginaaliin suomalaisessa tutkimuksessa, Benjamin on kuitenkin tunnettu teoreetikko myös Suomessa. Hänen esseistään ja muista lyhyemmistä kirjoituksista on julkaistu suomeksi kaksi kokoelmaa: varhaisempana vuonna 1989 ilmestynyt *Messiaanisen sirpaleita* (toim. Markku Koski, Keijo Rahkonen & Esa Sironen, suom. Raija Sironen) sekä vuonna 2014 julkaistu *Keskuspuisto. Kirjoituksia kapitalismista, suurkaupungeista ja taiteesta*, jonka ovat toimittaneet ja suomentaneet Taneli Viitahuhta ja Eetu Viren. Lisäksi Benjaminin Baudelaire-eseenä tunnettu ”Über einige Motive bei Baudelaire” on ilmestynyt Antti Alasen suomentamana nimellä *Silmä väkijoukossa. Huomioita eräistä motiiveista Baudelairin tuotannossa* (1986). Benjaminin kulttuuriteoreettisia kirjoituksia, etenkin esseitä ”Taideteos teknisen uusinnettavuutensa aikakaudella”, tarkastelee kattavasti Mika Elo väitöskirjassaan *Valokuvan medium* (2005). Benjamin-tutkimuksen laajuuden vuoksi kaikkia merkittäviä tutkimuksia on mahdotonta mainita päätytmättä luettelomaisuuteen. Tuon kunkin aihealueen käsittelyn yhteydessä esille keskeisimmän kyseiseen teemaan liittyvän kirjallisuuden.

2 Teoreettinen viitekehys: Walter Benjamin

2.1 Historianfilosofinen näkökulma moderniteettiin

Dialektikolle ratkaisevaa on saada maailmanhistorian tuuli purjeisiin. Ajattelu on hänelle: purjeiden nostamista. Tärkeää on, miten ne nostetaan. Sanat ovat hänelle vain purjeita. Se, miten ne nostetaan, tekee niistä käsitteitä.²⁹

Walter Benjamin (1892–1940) lukeutuu yhdeksi 1900-luvun alun merkittävimmistä moderniteettia käsitelleistä teoreetikoista. Hänen tuotantoonsa liitetään usein huokoisuuden ja fragmentaarisuuden kaltaisia ominaisuuksia, mikä juontuu sisältöjen lisäksi myös hänen kirjoitustensa tekstityypeistä ja julkaisupaikoista. Tuotanto koostuu kirjojen lisäksi merkittävästä määrästä erilaisia esseitä ja muita lyhyempiä kirjoituksia, joita ilmestyi hyvin vaihtelevissa konteksteissa akateemisista julkaisukanavista radioon. Lisäksi monia muita käsikirjoituksia ja lyhyempiä fragmentteja julkaistiin vasta hänen kuolemansa jälkeen.

Benjaminin kirjoitusten aihealueet koostuvat ainoastaan teoreettisella tasolla liikkuvan tarkastelun sijaan erilaisista yhteiskunnan ilmiöistä, joiden analyysiin hänen argumentaationsa pitkälti perustuu. Hänen kirjoituksensa käsittelevät laajasti vaihtelevia aiheita filosofisista teemoista ja politiikasta arkipäivän ilmiöihin ja aikakauden populaarikulttuuriin kuten leluihin, rikosromaaneihin ja elokuvaan. Benjamin onkin yksi varhaisimmista teoreetikoista, jotka kiinnittivät huomion kaupungistumisen ja suurkaupunkien kehityksen myötä syntyneeseen massakulttuuriin – jota sotien jälkeen alettiin kutsua populaarikulttuuriksi.

Benjaminin elinaika osui vuosille, jolloin saksalainen yhteiskunta mullistui radikaalisti niin kulttuurisesti kuin poliittisesti. Saksankielisen Euroopan herttuakuntien yhdistyttyä Saksan keisarikunnaksi vuonna 1871 uuden valtion talous kasvoi nopeasti ja maa teollistui 1800-luvun viimeisinä vuosikymmeninä voimakkaasti. Samanaikaisesti väestö keskittyi yhä vahvemmin kaupunkeihin, mikä synnytti uusia suur-

²⁹ Benjamin 2014a, 27.

kaupunkeja. Benjaminin synnyinkaupunki Berliini nousi vuoden 1920 lähikaupungit ja esikaupunkialueet yhdistäneen *Groß-Berlin* -uudistuksen myötä maailman kolmanneksi suurimmaksi kaupungiksi 3,9 miljoonalla asukkaallaan.³⁰ Saksalaisessa yhteiskunnassa monet modernisaatioprosessiin liittyvät ilmiöt kaupungistumisesta, teknologisesta kehityksestä ja teollistumisesta finanssikapitalismin, sosialismin, sosiaalidemokratian ja kansallissosialismin kehitykseen koettiin voimakkaina 1800-luvulta 1900-luvun ensi vuosikymmenille. Muutokset vaikuttivat myös kulttuuriin, jota Benjamin tarkasteli kirjoituksissaan.

Benjamin ei ole saksalaisen 1700- ja 1800-luvun filosofisen perinteen mukainen hegeliläis-kantilainen systeeminrakentaja tai laajemman teorian luoja, vaan hän hahmottelee teoreettiset ydinajatuksensa usein analysoimalla kulttuurihistoriallisia ilmiöitä ja yhdistelemällä analyysiaan aiempaan teoriakorpukseen. Benjaminin pääteoksena pidetään usein keskeneräiseksi jäänyttä historianfilosofista *Das Passagen-Werk* -teosta, jota hän työsti vuodesta 1927 alkaen ja joka lopulta julkaistiin postuumisti Rolf Tiedemannin toimittamana vuonna 1982. Tyylilleen ominaisesti Benjamin käsittelee teoksessaan historianfilosofisia teemoja tarkastelemalla kulttuurihistoriallista kohdetta, Pariisin pasaaseja. Pääosin 1800-luvun alkupuoliskolla rakennetut pasaasit, eräänlaiset tavaratalojen esiateet, olivat rakennusten välissä sijaitsevia katettuja käytäviä, joiden varrella oli erilaisia liikkeitä. Kaasuvalaisimin valaistut käytävät edustivat lasitettujen rautarakenteiden osalta täysin uudenlaista rakennustekniikkaa. Pasaasien myötä lasirakentaminen kehittyi, ja uusia rakennustekniikoita alettiin hyödyntää myös muissa julkisissa tiloissa kuten rautatieasemilla, kasvihuoneissa ja talvipuutarhoissa.

Benjaminille pasaasit tarjoavat mahdollisuuden tarkastella moderniteetin ja 1800-luvulla kehitysvaiheessa olleen kapitalismin varhaisvaiheita. Hän kuvaa tavoitteitaan *Das Passagen-Werkin* aloittavassa tutkielmassa ”Pariisi, 1800-luvun pääkaupunki”:

Tutkimuksemme pyrkii näyttämään, miten tämän esineistävän sivilisaation kuvauksen seurauksena viime vuosisadalta perimämme uudet elämänmuodot ja uudet talouteen tai tekniikkaan pohjautuvat keksinnöt joutuvat osaksi fantasmagorian universumia. Näitä keksintöjä ”valaistaan”, mutta ei vain teoreettisesti, ideologisen transposition kautta vaan myös aistisen läsnäolon välittömyydessä. Sellaisina tulevat esiin ”pasaasit”, ensimmäinen rautarakentamisen toteutunut tulos; sellaisina tulevat esiin myös maailmannäyttelyt, jotka liittyvät keskeisesti viihdeteollisuuteen; samaan ilmiöiden piiriin kuuluu markkinoiden fantasmagorioille antautuvan flanöörin kokemus.³¹

³⁰ Fink, Gaida, Olenik & Schoenmakers 2024, 13, 16.

³¹ Benjamin 2014c, 43, 44.

Benjamin lainaa tutkimuksensa keskiössä olevan fantasmagorian käsitteen Marxilta, jonka ajattelussa termi viittaa kapitalismissa kehittyvään, uskonnollisia merkityksiä lainaavaan tavarafetisismiin. Benjaminilla käsitteessä korostuu kuitenkin marxilaisen pääoman analyysin sijaan fantasmagorian kokemuksellinen puoli. Hänellä tavarat eivät niinkään ole kapitalistisessa materian kiertokulussa liikkuvia talouden osasia, vaan fantasmagorisesti koettuja, esillä olevia objekteja.³² Benjaminin analyysi moderniteetista perustuukin paljolti modernin kokemuksen erittelyyn ja kritiikkiin. *Das Passagen-Werk*issä hän käsittelee ”aistisen läsnäolon välittömyydessä” panoraamoja, lasitettuja rautarakenteita julkisissa tiloissa, mainoksia, pehmeillä kankailla vuorattuja sisätiloja. Pasaasit, maailmannäyttelyt ja muut tarkastellut ilmiöt havainnollistavat 1800-luvun Pariisin fantasmagorista kokemusta, jonka unenomaisuutta kehittivät edelleen surrealistit 1900-luvulla. Benjamin luonnehti surrealismia esseessään ”Surrealismi. Viimeisin tuokiokuva eurooppalaisesta älymystöstä”:

Silti taannoin, kun se inspiroivana uniaaltona laskeutui perustajiensa ylle, se vaikutti kaikenkokoavalta, täydelliseltä, absoluuttiselta. Se kietoi mukaansa kaiken, mihin se kosketti. Elämä oli elämisen arvoista vain, kun valveen ja unen välinen kynnyks kului pois, kuin sen yli kulkevien, massoittain edestakaisin vaeltavien kuvien askelista; kieli oli itsensä vain, kun ääni ja kuva ja kuva ja ääni tarttuivat toisiinsa onnekkain automaattisella täsmällisyydellä, niin ettei merkitykselle jäänyt koloa, mihin tarttua.³³

Benjamin toteaaakin surrealismien isän olleen dada ja äidin pasaasit – yhdistelmä, jossa dadan radikaalius kohtasi 1800-luvun fantasmagorisen kokemuksen.³⁴ Lumeenomaisen kokemusmaailman houkuttavuudesta ja vapaudesta huolimatta Benjamin näki, että surrealistit olivat tulleet tiensä päähän pelkässä päihdyttävän kokemusmaailman kuvaamisessa. Hän peräänkuuluttaa emansipaation seuraavaa askelta, *profaania valaistumista*, jolla hän viittaa materialistiseen ”heräämiseen” unimaailmasta.³⁵

Benjaminin ajattelussa katsotaan yleensä tapahtuneen poliittisen käänteen 1920-luvun puolivälissä, mihin oletettavasti vaikutti suhde kommunisti Asja Lacikseen sekä ystävyys Bertolt Brechtin kanssa.³⁶ Ajatus profaanista valaistumisesta liittyy marxilaisen teorian vahvistumiseen Benjaminin ajattelun taustavaikuttajana. Benjamin alkoi pohtia 1920-luvun puolivälistä alkaen yhä enenevässä määrin taiteen ja

³² Buck-Morss 1989, 81, 82.

³³ Benjamin 2014d, 90, 91.

³⁴ Benjamin 1991, 133.

³⁵ Benjamin 2014d, 91, 92.

³⁶ Ks. esim. Steiner 2001, 44.

politiikan suhdetta, mikä näkyy muun muassa edellä siteeratussa Surrealismi-esseessä (1929) sekä esseessä ”Taideteos teknisen uusinnettavuutensa aikakaudella” (1936).

Benjamin suhtautuu hyvin kriittisesti ajatukseen edistyksestä, joka näkyi monin tavoin 1800-luvun ja 1900-luvun alun filosofiassa, tieteessä ja kulttuurissa kuten Hegelin dialektisessa filosofiassa ja sittemmin Marxin ajattelussa. Benjaminin historianfilosofia perustuu edistyksen ja lineaarisen kehityksen sijaan katkokseen, kuten hän toteaa *Das Passagen-Werk* -teoksessaan: ”Jotta pala menneisyyttä kohtaisi nykyhetken, näiden välillä ei voi olla jatkumoa.”³⁷ Benjaminille keskeinen käsite, dialektinen kuva, syntyy juuri tästä hetkestä, jolloin menneisyys ja nykyhetki kohtaavat ilman jatkumoa. Mika Elo kuvaakin Benjaminin ”pyrkivän murtamaan historistisen historiankirjoituksen aikajatkumoa ja konstruoimaan pysäytyskuvan kaltaisia katkoksia ja oikosulkuja, joiden kautta avautuisi toisenlaisen historian ajattelun ulottuvuus”.³⁸ Benjaminin destruktiivinen historianfilosofia ja hänen poliittinen ajattelunsa kuuluvat erottamattomasti yhteen. Benjaminin yhteydessä voidaan puhua emansipaatiosta, sillä hän pyrki löytämään tekijöitä ja toimijoita, jotka pystyisivät radikaalisti uudistamaan kulttuuria. Benjaminilaista emansipaatiota ei kuitenkaan voi ajatella lineaarisena edistysenä vaan katkoksen kautta tapahtuvana, destruktiivisena toimintana.

Yksi merkittävimmistä Benjamin-tutkijoista, yhdysvaltalainen Susan Buck-Morss, erittelee Benjaminin käsitystä edistyksestä:

There is nothing natural about history's progression. But (on this Benjamin insisted) nature does progress historically. The new nature of industry and technology represents real progress at the level of the means of production – while at the level of the relations of production, class exploitation remains unchanged. Here again, it is the conflation of nature and history that leads to error: Whereas social evolution is a myth when it identifies history's barbarism as natural, when industrial progress is taken as the point of departure, the mythic error consists of mistaking advances in nature for advances in history itself.³⁹

Buck-Morss kiinnittää yllä huomion tekniikan ja teknologian merkitykseen Benjaminin poliittisessa ajattelussa. Benjamin näki uudessa teknologiassa kulttuurista potentiaalia, vaikka hän olikin tietoinen myös teknologiseen kehitykseen liittyvistä riskeistä. Tekniikkaan ja sen mahdollisuuksiin liittyvät teemat toistuvat myös hänen taideteoreettisissa kirjoituksissaan, joita tarkastelen seuraavaksi.

³⁷ Benjamin 1991, 587. ”Damit ein Stück Vergangenheit von der Aktualität betroffen werde, darf keine Kontinuität zwischen ihnen bestehen.”

³⁸ Elo 2004, 125.

³⁹ Buck-Morss 1989, 80.

2.2 Visuaalinen kulttuuri ja avantgarde

Walter Benjaminin kirjoituksia ei voi ohittaa historiallista avantgardea tarkastellessa, vaikka häntä ei suoranaisesti voikaan pitää avantgarden teoreetikkona. Benjamin käsitteli lukuisissa kirjoituksissaan avantgardeen liittyviä ilmiöitä ja taiteilijoita Paul Kleestä venäläisten elokuvateoreetikkojen montaasteoriaan. Hänet tunnetaan taideteorian piirissä parhaiten kirjoituksistaan teknologian vaikutuksesta taiteeseen ja sen reseptioon sekä valokuvan ja elokuvan vaikutuksesta visuaalisen kulttuurin murrokseen ja populaarikulttuurin syntyyn. Tästä näkökulmasta Benjaminin voisi nähdä lukeutuvan avantgarden teoreetikoihin, vaikkakin avantgarde käsitteenä ja tutkimuskohteena vakiinnutti merkityksensä vasta toisen maailmansodan jälkeen. Benjaminin taide- ja kulttuuriteoreettisissa kirjoituksissa on samankaltaisia teemoja ja yhteneviä piirteitä aikakauden avantgarderyhmittymien kanssa: sekä avantgarden että Benjaminin kulttuuriteoreettisten teoksien keskiössä olivat taiteen poliittisuuteen ja emansipaatioon liittyvät kysymykset.

Benjamin kuitenkin lähestyi taiteen poliittisuutta erilaisesta näkökulmasta kuin monet aikalaisavantgardistit. Vaikka hän näkikin poliittista arvoa esimerkiksi surrealistien pyrkimyksillä, hänen huomionsa keskittyi teknologian merkitykseen taiteessa ja etenkin elokuvaan, joka oli pääosin aikalaisten avantgarderyhmiin verrattuna populaarikulttuuria. Hän ei myöskään tarkastellut avantgardea yhtenä kokonaisuutena, vaan analysoi eri avantgardeilmiöitä toisistaan erillisinä, kuten monilla aikalaisilla oli tapana.

Benjaminin tunnetuin taideteoreettinen essee ”Taideteos teknisen uusinnettavuutensa aikakaudella” käsittelee 1800-luvun puolivälin jälkeen kehitettyjä visuaalisen reproduktion tekniikoita, etenkin valokuvaa ja elokuvaa, jotka mahdollistivat kuvien uusintamisen ja levittämisen täysin uudessa mittakaavassa ja muuttivat näin radikaalisti visuaalista kulttuuria. Essee julkaistiin alun perin ranskankielisenä versiona vuonna 1935 ja sittemmin editoituna saksankielisenä versiona vuonna 1936.

Benjaminin mukaan taideteokset ovat periaatteessa aina olleet uusinnettavissa⁴⁰, mutta 1800-luvun puolivälistä alkaen kehitetyt teknologiat mahdollistivat uusintamisen täysin uudessa mittakaavassa. Hidas manuaalinen uusintamistyö korvautui muun muassa litografialla ja valokuvalla, joita pystyttiin tuottamaan etenkin valokuvan alkuvaiheen jälkeen merkittäviä kappalemääriä. Kuvat tai taide-esineet eivät siis olleet enää harvojen käytössä, vaan kuvallista materiaalia pystyttiin levittämään esimerkiksi kuvitetujen lehtien muodossa laajoille ihmisjoukoille ja uudenlaisille yleisöille.

⁴⁰ Benjamin käyttää teollista aikaa edeltävistä uusintamistekniikoista esimerkkinä pronssivalua ja muita vastaavia valutekniikoita. Benjamin 1989c, 141.

Valokuvan ja elokuvan uudet optiset ominaisuudet kuten zoomaaminen tarjosivat Benjaminin mukaan katsojalle pääsyn ”optiseen tiedostamattomaan”:

Kameralle avautuu aivan ilmeisesti erilainen luonto kuin paljaalle silmälle. Näin jo siksi, että ihminen tutkiskelee nyt tilaa tietoisesti eikä enää alitajuisesti. Vaikka olisimme tottuneet havainnoimaan summittain sen, kuinka ihmiset liikkuvat, niin tuskin tiedämme mitään ihmisen asennoista askeleen yksittäisen sekunnin murto-osan aikana. [...] Kamera puuttuu tällaisessa tilanteessa asiaan liukumalla ylös ja alas, pysäyttämällä ja eristämällä kohteen: se laajentaa ja kiihdyttää, suurentaa ja rajoittaa. Kamera tuo meille tietoa optisesti tiedostamattomasta samalla tavalla kuin psykoanalyysi kertoo meille viettimaailmamme tiedostamattomasta.⁴¹

Benjaminin mukaan moderni ihminen laajentaa havainnointiaan kamerasilla avulla optiseen tiedostamattomaan, jossa leikkaukset, rajaukset ja muut elokuvalliset keinot aikaansaavat modernille kokemukselle ominaisen fysiologisen shokkivaikutuksen. Elokuva ja sen tarjoama pääsy optiseen tuntemattomaan muuttavat ihmisen tapaa havainnoida ympäristöään ja luovat näin myös uusia poliittisen alueelle yltäviä mahdollisuuksia. Modernille kokemukselle on tyypillistä havainnon pirstoutuminen suurkaupungin kaltaisessa ympäristössä, jossa tarkkaavaisuutta stimuloivia ärsykeitä on läsnä samanaikaisesti suuria määriä.

Estetiikan ja filosofian tutkija Justin Harmon tarkastelee pirstoutunutta havainnointia ja tuo esiin usein visuaalisuuteen painottuneen Benjamin-tutkimuksen rinnalle kokonaisvaltaisemman aistisuuden Benjaminin ajattelussa:

More than film, Benjamin holds architecture to be paradigmatic of essentially distractive media. To rightly take up an object distractedly requires that the tactile be elevated over the visual. We negotiate architectural spaces first and foremost by way of haptic feel and proprioceptive awareness, through which we develop habitual responses to the environment. Far from blinding the perceiver to encountered sights, this process of habituation enables an individual to take in a stream of impressions more openly and with greater flexibility. The visual has always been associated with the contemplative. In cases of distracted attention, however, the visual is usually derivative. Thus, an adequate distractive hermeneutic would be one that deprivileges “reading” as its overarching model. The weakness of the model by which we understand all interpreters as readers “lies

⁴¹ Benjamin 1989c, 160, 161.

in its assuming a contemplative individual when it should instead assume a distracted collective reading ... with a tactile eye.”⁴²

Benjaminin mukaan modernin suurkaupunkilaisen kokemukselle on olennaista distraktiivinen havainnointi, joka syntyy ympäristön suuresta aistiärsykkeiden määrästä. Harmon kytkee tämän havainnoimistavan elokuvan shokki vaikutukseen, joka on visuaalisen sijaan ”taktiilinen, koska se perustuu katsojaa ravistaviin paikan ja näkökulman vaihdoksiin”.⁴³ Esitystutkimuksen ja germanistiikan tutkija Jason Groves korostaa voimakkaan fysiologista ulottuvuutta Taideteos-esseessä ja Benjaminin ajattelussa laajemminkin. Ruumiillisuus ja kokemuksellisuus lävistävät Benjaminin ajattelun, jolle on ominaista teoreettisten kysymysten empirialähtöinen tarkastelu ja fyysisen maailman sekä ihmisen ruumiillisuuden ja siihen liittyvän kokemuksellisuuden huomioiminen.⁴⁴

Uusintamisen prosessin ja uuden visuaalisen kulttuurin myötä taideteoksen vastaanottaminen, joka aiemmin perustui teoksen ainutkertaisuuteen ja taidekokemukseen tietyssä paikassa, muuttui ja teoksen ainutkertaisuus alkoi rapautua. Tässä yhteydessä Benjamin käyttää ehkä tunnetuintaan taidekäsitettään, taideteoksen auraa:

Esineen aitous käsittää kaiken sen, mikä on välitettävissä esineen syntyisestä lähtien, sen materiaalisesta olemassaolosta sen historialliseen todistusarvoon saakka. Koska jälkimmäinen perustuu edelliselle, niin uusintamistapahtumassa, jossa aineellinen kesto lakkaa merkitsemästä, myös esineeseen liittyvä historiallinen todistusaines joutuu kyseenalaiseksi. Ja se, mikä varsinaisesti tällä tavalla joutuu kyseenalaiseksi, on itse esineen arvovalta.

Se, mikä tässä prosessissa katoaa, voidaan tiivistää käsitteeksi ”aura” ja todeta: taideteoksen aura kärsii teknisen uusintamisen aikakaudella. Prosessi on oireellinen ja sen merkitys ulottuu taiteen alueen ulkopuolelle. Yleistäen voisi sanoa, että uusintamistekniikka irrottaa jäljennöksen perinneyhteydestään.⁴⁵

Aura perustuu samassa tilassa tässä ja nyt läsnä olevan taideteoksen sakraaliin luonteeseen, joka paradoksaalisesti etäännyttää katsojan ainutlaatuisesta teoksesta. Auran kokemus perustuu pitkälti juuri tähän etäisyyden tuntuun, jota Benjamin havainnollistaa luonnon avulla:

⁴² Harmon 2023, 45.

⁴³ Benjamin 1989c, 162.

⁴⁴ Groves 2012, 46, 47.

⁴⁵ Benjamin 1989c, 143, 144.

Edellä esitettyä historialliseen materiaaliin viittaavaa auran käsitettä pitää ehkä valottaa sillä auran käsitteellä, jota sovelletaan luontoon. Jälkimmäisen määrittelyämme ainutlaatuiseksi etäisyyden tunnuksi siitä huolimatta kuinka lähellä kohde on. Kun tarkastelee makuuasennossa vuorijonon ääriviivaa sen piirtyessä kohti horisonttia tai puunoksaa, joka heittää varjonsa puun alla mukavasti loikovan ylle – se on näiden vuorten, tämän oksan auran hengittämistä.⁴⁶

Varhainen taide ja siihen liittyvä sakraali etäisyyden kokemus on alun perin ollut kiinteästi yhteydessä uskontoon. Benjamin toteaaakin, että taiteella on aiemmin ollut kulttiarvo (*Kultwert*), joka ihmiskeskeisen maailmankuvan ja myöhemmän porvarillisen kulttuurin myötä on muuttunut näyttelyarvoksi (*Ausstellungswert*).⁴⁷ Arvoasetelman muutoksessa on kuitenkin kyse vain auraattisen kokemuksen muodonmuutoksesta. Likvidoimalla auran uusintamistekniikoiden kehitys mullisti ensimmäistä kertaa taideteoksen kokemisen näin radikaalilla tavalla.⁴⁸

Benjaminin mukaan auraattisen kokemuksen katoamisprosessissa myös yhteys traditioon katkeaa. Hän käsittelee samankaltaista perinneyhteydestä irtaantumista myös muiden modernien ilmiöiden yhteydessä. Esseessään ”Tarinankertoja. Huomioita Nikolai Leskovin tuotannosta” (1936) hän käsittelee kirjallisuuden ytimessä olevaa tarinankerronnan ja suullisen kirjallisuuden traditiota, joka alkoi rapautua modernin kehityksen ja sen mukanaan tuoman journalistisen kielen myötä.⁴⁹ Sama tematiikka nousee esiin myös esseessä ”Erfahrung und Armut” (”Kokemus ja köyhyys”, 1933), jossa hän yhdistää suullisen kokemustiedon jakamisen ja tarinankerronnan tradition. Valtaosa tiedon ja kokemusten jakamisesta tapahtui aiemmin suullisesti perimätiedon muodossa. Sanomalehtien, teollistumisen ja kaupungistumisen kaltaisten modernien kehityskulkujen lisäksi ensimmäinen maailmansota merkitsi radikaalia murrosta kokemustiedon jakamisessa. Benjamin kuvaa, kuinka miehet palasivat rintamalta mykkinä ilman jaettavaa kokemusta. Tällä hän ei tarkoita kokemuksen puutetta vaan koettujen asioiden jakamisen mahdottomuutta. Ensimmäinen teollisen mittakaavan sota syrjäytti aiemman kokemustiedon, jota oli jaettu tarinoiden ja suullisen perinteen muodossa.⁵⁰

Auraattisen kokemuksen, suullisen kokemustiedon jakamisen ja tarinankerronnan muutoksiin reagoitiin Benjaminin mukaan myös taiteen piirissä. Elokuvaa ja sen fysiologista shokkivaikutusta käsitellessään Benjamin nostaa Taideteos-esseessään esille dadan, joka hänen mukaansa imitoi elokuvan mahdollistamaa auran katoamista tuhoamalla teoksen auran tietoisesti:

⁴⁶ Benjamin 1989c, 145.

⁴⁷ Benjamin 1974a, 145, 146.

⁴⁸ Benjamin 1989c, 144.

⁴⁹ Benjamin 2014e, 107, 108.

⁵⁰ Benjamin 2014b, 134, 135.

Dadaisteille oli teosten myyntiarvoakin tärkeämpää se, ettei teoksia voinut käyttää kontemplatiiviseen haaveiluun. He pyrkivät tähän tarpeettomuuteen ennen kaikkea käyttämällä tarkoituksellisen kurjaa materiaalia. Heidän runonsa ovat sanasalaattia, joka sisältää hävyttömyyksiä ja kaikenlaista mahdollista kielellistä roskaa. Maalauksiinsa he pistävät samalla tavalla mukaan nappeja ja bussilippuja. He pyrkivät ja onnistuivat näillä keinoilla tuhoamaan häikäilemättömästi auran luomuksistaan. He painoivat niihin tuotannon luomilla keinoilla uusinnoksen polttomerkin. [...] Juuri dadaistien tempaukset aiheuttivat melkoista häiriötä haaveilevalle taidekäyttäjyymiselle tehdessään taideteoksista skandaalin. Pyrittiin ennen kaikkea herättämään yleistä suuttumusta. Dadaistien taideteokset eivät olleet enää houkuttelevaa silmäniloa tai tarttuvaa sävelkulkua, vaan ne olivat ballistiikan välineitä. Ne iskevät katsojaan kuin luoti, saaden aikaan lähes taktiillisia tunteita. Ne edistävät elokuvan kysyntää, jonka huomiota herättävin aineosa on juuri luonteeltaan taktiillinen, koska se perustuu katsojaa ravistaviin paikan ja näkökulman vaihdoksiin.⁵¹

Benjaminin avantgardea koskeva kritiikki kohdistuu ennen kaikkea dadaan, jonka hän nimeää elokuvan vaikutusta imitoivaksi toiminnaksi. Siinä missä elokuvan tekninen rakenne mahdollisti leikkauksen ja optisten välineiden avulla fyysisen shokkivaikutuksen katsojassa, dadaistit pyrkivät samaan aiheuttamalla moraalisen shokin, jonka vaikutus jäi kuitenkin vajavaiseksi.⁵² Avantgardea kohtaan osoittamastaan kiinnostuksesta huolimatta Benjamin suhtautui kriittisesti dadaan ja osittain surrealismin ja siirsi taiteen ja politiikan yhteyttä käsittelevän keskustelun painopisteen teknologisen kehityksen mahdollistaman massakulttuurin analysointiin.

Teollistumisen ja kaupungistumisen myötä suurkaupunkeihin syntyi uudenlaisia ajanvieton tapoja ja kulutuskulttuuri, joka vaikutti laajasti myös taiteeseen. Benjamin ei suinkaan ollut ainoa aikalainen, joka käsitteli näitä teemoja. Saksassa esimerkiksi Frankfurtin koulukuntaan kuulunut sosiologi Siegfried Kracauer (1889–1966) analysoi Weimarin tasavallan kulttuuria kokoelmassaan *Das Ornament der Masse* (Massaornamenti, 1963), jonka esseet on alun perin kirjoitettu ja julkaistu sanomajä aikakauslehdissä vuosina 1920–1931. Benjaminin kulttuuriteoreettiset kirjoitukset erottuvat 1900-luvun alun taidehistoriallisesta tutkimuksesta juuri sosiologisen ulottuvuutensa vuoksi. Benjamin ei tarkastele ainoastaan taiteen sisältöjä, vaan kirjoittaa teknologisen kehityksen ja muiden ympäröivän yhteiskunnan ilmiöiden vaikutuksesta taiteeseen ja sen sisältöihin.

Yksi monista syistä, miksi Benjamin on kiinnostanut taiteen- ja kulttuurintutkijoita useina vuosikymmeninä hänen kuolemansa jälkeen, on hänen kirjoitustensa tee-

⁵¹ Benjamin 1989c, 161, 162.

⁵² Benjamin 1989c, 162, 163.

mat, jotka ovat olleet keskeisessä asemassa maailmansotien jälkeisten vuosikymmenten tutkimusalueissa ja -suuntauksissa. Taiteen poliittisuutta ja emansipaatiota käsittelevät kirjoitukset resonoivat avantgarden tutkimuksen ja siihen liittyvien kysymyksenasettelujen kanssa. Benjaminin elokuvaa ja massakulttuuria käsittelevät ajatukset enteilevät myöhempää populaarikulttuurin tutkimusta ja ovat siksi saavuttaneet merkittävän aseman visuaalisen kulttuurin tutkimuksessa. Fragmentaarinen, huokoinen ja systeemiluonnetta pakeneva tapa luoda teoriaa yhdistettynä moderniteetin teemoihin nosti Benjaminin kirjoitukset näkyvästi esiin taiteentutkimuksessa ja yhteiskuntatieteissä myös 1900-luvun jälkipuoliskolla ja 2000-luvulla.⁵³

2.3 Destruktiivinen luonne

Destruktiivisuus toistuu monissa Benjaminin moderniteettia käsittelevissä kirjoituksissa, joskin usein osana laajempaa tematiikkaa ja käsitteiden verkkoa. Destruktiivisuus on merkittävä osa Benjaminin historianfilosofiaa ja dialektista historiankirjoitusta, mutta myös osa moderniteetin ja etenkin teknologian kehityksen prosesseja. Vaikka destruktiivisuus nousee usein esiin Benjaminin ajattelussa, hän käsitteli sitä eksplisiittisesti ainoastaan postuumisti julkaistussa lyhyessä fragmentissaan ”Der destruktive Charakter” (”Destruktiivinen luonne”, 1929), jossa hän hahmottelee sen pohjalta luonnetyyppejä:

Destruktiivinen luonne tuntee vain yhden käskyn: tee tilaa; vain yhden toimintatavan: pois tieltä. [...] Destruktiivisen luonteen mielessä ei väiky mitään kuvaa. Hänellä on vain vähän tarpeita, ja vähäisin niistä olisi tietää mitä tulee tuhotun tilalle. Ensi alkuun, tosin vain hetkeksi, riittää pelkkä tyhjä tila, paikka, missä esine on ollut, uhri elänyt elämäänsä. On aina joku, joka tarvitsee tilaa valtaamatta sitä.⁵⁴

Destruktiivisen luonteen tärkein tavoite on tilan luominen ja tyhjentäminen. Benjaminin tarkastelema destruktiivisuus ei kuitenkaan perustu vihaan vaan ennen kaikkea tyhjän tilan luomiseen. Hänen mukaansa destruktiivinen luonne onkin ”nuori ja iloinen” (”jung und heiter”), sillä tuhoaminen hävittää myös iän ja ajan merkit tyhjentäessään tilan.⁵⁵ Destruktiivisessa prosessissa auraattinen kokemus katoaa, eikä havainnointi voi enää perustua patinan myötä manifestoituvan menneisyyden sakraaliin olemukseen.

⁵³ Ks. esim. Benjamin 2005.

⁵⁴ Benjamin 2024, 61.

⁵⁵ Benjamin 1974b, 289.

Benjamin oli hyvin tietoinen destruktiivisuuden erilaisista, myös vähemmän konstruktivisista muodoista, joita hän oli omakohtaisesti nähnyt muun muassa ensimmäinen maailmansodan teollisen mittakaavan tuhoavuudessa sekä 1920-luvulta alkaen Saksassa kasvaneen kansallissosialistisen toiminnan muodossa.⁵⁶ Esseessään ”Kokemus ja köyhyys” (1931) hän kuvaa sodan vaikutusta kokemus- ja perimätiedon jakamiseen ja samalla luonnostelee uutta köyhyiden kulttuuria, joka liittyy läheisesti destruktiiviseen luonteeseen. Ensimmäinen maailmansota yhdessä muiden modernin yhteiskunnan kehityskulkujen kanssa johti kulttuuriseen katkokseen, jossa kokemustieto ei ollut enää jaettavissa aiempaan tapaan. Hän ehdottaa uudeksi eurooppalaisen kulttuurin perustaksi köyhyiden kulttuuria, jota hän kutsuu myös barbariaksi:

Barbariaa? Tosiaankin. Sanomme näin tuottaaksemme uuden, positiivisen barbarian käsitteen. Sillä mihin kokemuksen köyhyys yllyttää barbaarit? Se yllyttää heidät aloittamaan alusta, lähtemään uudestaan alusta liikkeelle, tulemaan vähällä toimeen, rakentamaan vähistä aineksista jotakin uutta ja olemaan katso-matta sen enempää vasemmalle kuin oikealle. Suurten luojien joukossa on aina ollut niitä säälimättömiä, jotka aivan aluksi tyhjensivät pöydän. He nimittäin halusivat piirustus-pöydän, he olivat rakentajia.⁵⁷

Benjamin tarkastelee esseessään taiteilijoita ja muita toimijoita, joista hän mainitsee uuden barbarian edustajina muun muassa Paul Kleen, Adolf Loosin ja Descartesin. Yhtenä merkittävimmistä uuden kulttuurin rakentajista Benjamin nimeää Paul Scheerbartin, jonka tapa käsitellä utopistisissa romaaneissaan teknologiaa emansipaation välineenä edustaa uutta ihmisyydestä irtautunutta kulttuuria.⁵⁸ Destruktiivinen luonne ei Benjaminin mukaan perustu nerouteen tai tietynlaisten emansipatoristen subjektien varaan, vaan kyse on pikemminkin ihmisyydestä irtaantumisesta. Scheerbartin teoksissa henkilöhahmojen ihmisenkaltaisuus ja orgaanisuus on hylätty ja ”ratkaisevinta heissä on mieltymys keinotekoisiiin rakennelmiin”.⁵⁹ Irving Wohlfahrt kiinnittää destruktiivista luonnetta käsittelevässä artikkelissaan huomiota juuri anonymiyteen luonnehtimalla tätä luonnetyyppiä ilmaisulla ”kasvoton malli positiivisesti käsitetyistä luonteettomuudesta”.⁶⁰

⁵⁶ Wohlfahrt 1978, 54.

⁵⁷ Benjamin 2014b, 136.

⁵⁸ Benjamin 2014b, 136.

⁵⁹ Benjamin 2014b, 137.

⁶⁰ Wohlfahrt 1978, 51, ”faceless model of a positively conceived characterlessness”.

Benjaminille lasi rakennusmateriaalina edustaa läpinäkyvyyttä ja anonyymiyttä, mistä Scheerbartin lasiarkkitehtuuria käsittelevät huomiot ovat erinomainen esimerkki:

Sen sijaan Scheerbartille, palataksemme vielä häneen, on ensiarvoista, että hänen väellään – ja heidän esikuvansa mukaisesti myös hänen aikalaisillaan – on asianmukaiset asumusolot: he asuvat siirrettävissä, liikuteltavissa lasitaloissa, jollaisia Loos ja Le Corbusier samaan aikaan rakensivat. Lasi ei suotta ole materiaali, joka on niin kovaa ja sileää, ettei mikään tartu siihen. Se on myös kylmää ja korutonta. Lasiesineillä ei ole minkäänlaista ”auraa”. Ylipäätään lasi on salaisuuden vihollinen.⁶¹

Moderni arkkitehtuuri ja sen käyttämä lasi materiaalina edustavat Benjaminille uutta, auraattisesta kokemuksesta vapaata kulttuuria, jonka vastakohtana näyttäytyy 1800-luvun porvariston fantasmagoriset sametilla vuoratut interiöörit, joissa materiaaliin jää yksilöllinen jälki paikalla olijasta.⁶²

Taideteoksen auran, kokemusten jakamisen ja tarinankerronnan rappeutuminen on osa modernin yhteiskunnan destruktiivisia prosesseja, joissa yhteys ylisukupolviin perinnetietoon ja sakraaliin kokemukseen katkeaa. Bürger kritisoi Benjaminia siitä, että hän liittää auraattisen kokemuksen katoamisen niin vahvasti uusintamistekniikoiden ja teknologisen kehityksen aiheuttamaan muutokseen. Bürger kiinnittää sen sijaan huomion taiteentekijöiden intentioon.⁶³ Hän kritisoi myös teknisen kehityksen liiallista korostumista Benjaminin Taideteos-esseessä:

Emansipaatio tai emansipatoriset odotukset sidotaan tässä yhteydessä suoraan tekniikkaan. Emansipaatio on kuitenkin prosessi, jota voi toki tukea tuotantovoimien kehittämisen avulla siinä määrin, kun nämä tarjoavat mahdollisuuksia inhimillisten tarpeiden toteuttamiselle, mutta jota ei voida ajatella ilman inhimillistä tietoisuutta. Luonnollisesti ja itsenäisesti muotoutuva emansipaatio olisi emansipaation vastakohta.⁶⁴

⁶¹ Benjamin 2014b, 137.

⁶² Wohlfahrt 1978, 60

⁶³ Bürger 1974, 37.

⁶⁴ Bürger 1974, 38. “Emanzipation bzw. emanzipatorische Erwartung werden hier direkt an die Technik geknüpft. Nun ist aber Emanzipation ein Vorgang, der zwar durch die Entwicklung der Produktivkräfte befördert werden kann, insofern diese einen Raum neuer Möglichkeiten der Verwirklichung menschlicher Bedürfnisse bereitstellen, der aber nicht unabhängig von menschlichem Bewußtsein gedacht werden kann. Eine sich naturwüchsig durchsetzende Emanzipation wäre das Gegenteil von Emanzipation.”

Bürger kritisoi Benjaminin Taideteos-esseen tulkintaa destruktiivisuudesta prosessina, jossa aktiivisten toimijoiden osuus hämärtyy ja jota anonyymiksi mielletty teknologia johtaa. Destruktiivisuus on Bürgerin mukaan myös aktiivinen, toimintaa ohjaava strategia eikä ihmisten aktiivista toimijuutta voi väheksyä myöskään teknologian kehityksessä.

Vaikka Benjamin liittää Taideteos-esseessään auran katoamisen moderneihin prosesseihin, jotka eivät ole yksittäisen ihmisen kontrolloitavissa, hänen tuotantonsa laajempi tarkastelu avaa hänen monitahoista käsitystään destruktiivisuudesta, joka ilmenee myös yksilöiden toiminnassa, toisin kuin Bürger väittää. Benjamin kirjoittaa esimerkiksi Baudelairen allegorisesta intentiosta, joka liittyy läheisesti destruktiiviseen luonteeseen:

Allegorisen intention majesteettisuus: orgaanisen ja elävän tuhoaminen – lumeen sammuttaminen. [...] Olioiden repiminen irti tavanomaisista asiayhteyksistään – joka on normaalia tavaroiden näytteillepanossa – on Baudelairelle hyvin ominainen menettelytapa. Se liittyy yhteen allegorisessa intentiossa tapahtuvan orgaanisten yhteyksien tuhoamisen kanssa. [...] Aura johtuu ihmisen yhteiskunnallisen kokemuksen heijastumisesta luontoon: katse palautuu takaisin. Lumeettomuus ja auran katoaminen ovat identtisiä ilmiöitä. Baudelaire laittaa allegorian taiteellisenä keinona palvelemaan niitä.⁶⁵

Benjaminin kuvaus destruktiivisesta luonteesta muistuttaa Poggiolin tulkintaa avantgarden nihilismistä, joka pyrkii tyhjyyden tilaan kieltämällä kaiken. Samoin kuin Benjaminin destruktiivinen luonne avantgarden nihilismi ei perustu vihaan, vaan sen ”merkitys on sen kyseenalaistavassa voimassa; sen pohjalta voi – hävityksen jälkeen – syntyä jotain uutta.”⁶⁶ Vaikka Benjamin luonnehtiikin aikakautensa eirakentävän, puhtaan tuhoavan destruktion kuten sodan tai fasismin kaltaisen näkökulman sijaan konstruktivistista ja emansipatorista käsitystä destruktiivisuudesta, hän ei kuitenkaan etsi emansipaatiota positiivisuudesta tai edistyksestä vaan pyrkii radikaalin negaation kautta aloittamaan täysin uudenlaisen diskurssin.⁶⁷

”Kokemus ja köyhyys” -esseessä kuvatussa barbariassa painottuu uuden rakentamisen ja tyhjistä aloittamisen eetos, kun taas destruktiivista luonnetta käsittelevässä fragmentissa korostuu toimijan aktiivinen rooli tilan raivaamisessa. Fragmentti on tutkimuksessa nimensä mukaisesti tulkittu Benjaminin hahmotelmana destruktiivisesta luonteesta, mutta tekstissä on mukana myös Benjaminille tyypillistä ambivalenssia etenkin konstruktivisuuden ja destruktiivisuuden suhteessa. ”Kokemus ja

⁶⁵ Benjamin 2014a, 23, 24.

⁶⁶ Hautamäki 2003, 38.

⁶⁷ Pethes 1999, 374.

köyhyys” -esseessä korostuu Scheerbartin kaltaisten edelläkävijöiden rakentava puoli, olivathan jo Scheerbartin teosten fiktiiviset hahmot rakentajia hyvin konkreettisesti mielessä. Benjamin kuitenkin kirjoittaa destruktiivisesta luonteesta:

Destruktiivinen luonne tekee työnsä ja välttää vain luovuutta. Siinä missä luova ihminen kaipaa yksinäisyyttä, destruktiivisen ihmisen täytyy jatkuvasti pysytellä toisten ihmisten, hänen toimintansa todistajien, keskuudessa.⁶⁸

Destruktiivinen luonne ja ”Kokemus ja köyhyys” -esseessä kuvatun uuden kulttuurin barbaria eivät kuitenkaan ole ristiriidassa, jos konstruktivisuus ja emansipaatio liitetään luomisen sijaan negaatioon, luomiseen poistamalla ja tuhoamalla.

⁶⁸ Benjamin 2024, 61.

3 Destruktiivisuus saksalaisten avantgardistien taiteellisessa toiminnassa

3.1 Hugo Ball ja traditio

Haluamme: kiihottaa, kumota, bluffata, häiritä, kutittaa kuoliaaksi, sekaannusta, ilman asiayhteyttä, olla uskalikkoja ja negationisteja. [...] Olemme aina ”vastaan”.⁶⁹

Hugo Ball ja Richard Huelsenbeck julkaisivat helmikuussa 1915 kirjallisen manifestin, joka kumouksellisuudessaan uumoilee myöhempien dadamanifestien teemoja. Dadaan onkin liikehdintänä liitetty tutkimuksessa – ja yleisestikin – voimakas antagonismi, joka on heijastunut toiminnassa destruktiivisuutena ja hyökkäyksinä taidetraditiota vastaan. Peter Bürgerin avantgarden teoriassa dada edusti antagonismisnaan ja nihilismissään avantgarden radikaaleinta muotoa, joka ei vain kritisoinut aiempia taidesuuntauksia vaan porvarillisen yhteiskunnan taideinstituutiota kokonaisuudessaan.⁷⁰ Myös myöhemmissä avantgardeteorioissa ja -tutkimuksessa on vaihtelevista painotuksista huolimatta korostunut tulkinta avantgarden ja etenkin sen radikaaleimmaksi mielletyn suuntauksen, dadan, aiheuttamasta katkoksesta suhteessa aiempaan taidetraditioon.⁷¹

Avantgardistien retoriikasta – etenkin dadamanifesteista – on kieltämättä tunnistettavissa kulttuurisen katkoksen ajatus, johon taiteilijat pyrkivät myös tietoisesti. Yksinkertaisimmin tulkittuna ajatus katkoksesta nojaa suoraviivaiseen aikakäsitykseen, jossa avantgardistit pyrkivät irrottautumaan aiemmasta taidetraditiosta. Ongelmalliseksi tällaisen kysymyksenasettelun kuitenkin tekee yhtäältä tradition käsitteen monimerkityksisyys, toisaalta lineaarinen käsitys ajasta ja historiallisista vaikutus-

⁶⁹ Ball & Faul 2011, 9. ”Wir wollen: Aufreizen, umwerfen, bluffen, triezen, zu Tode kitzen, wirr, ohne Zusammenhang, Draufgänger und Negationisten sein. [...] Wir werden immer ’gegen’ sein.”

⁷⁰ Bürger 1974, 28, 29.

⁷¹ Ks. esim. Hautamäki 2003, 39–42.

suhteista taiteentekijöiden ja tradition välillä. Lisäksi kokonaisuutta monimutkaistaa avantgardististen ryhmittymien monimuotoisuus, mikä näkyy jopa dadaistisen liikehännän sisällä erilaisina lähestymistapoina.

Vaikka dadaistit positioivatkin itsensä antitaiteellaan perinteisten taideinstituutioiden ulkopuolelle, Cabaret Voltairen perustajan ja Zürichin dadan keskeisen toimijan Hugo Ballin taiteellisen toiminnan analyysi osoittaa, että dadan suhde traditioon on monisyisempi kuin yksinkertaistettu ajatus katkoksesta. Ballin taiteellisessa tuotannossa on nähtävillä katkosten ja destruktiivisuuden lisäksi jatkuvuuksia suhteessa menneeseen sekä olennaisia viittaussuhteita ja vaikutteita aiemmasta taiteesta. Tutkimuksessa on viime vuosina kiinnitetty huomiota historiallisiin jatkumoihin ja tradition sekä aiemman kaanonin vaikutukseen avantgardessa. Esimerkiksi Maria Taroutina on käsitellyt venäläisen avantgarden suhdetta Bysantin taiteeseen ja ortodoksisen perinteeseen teoksessaan *The Icon and the Square: Russian Modernism and the Russo-Byzantine Revival* (2018). Suomessa Tomi Huttunen on analysoinut ikonitaiteen vaikutusta Kliment Redkon tuotantoon artikkelissaan ”Vallankumouksen kuolema. Venäläisen avantgarden ja politiikan vuoropuhelua” (2018). Päivi Mehtonen on tutkinut keskiajan kulttuurin vaikutusta Hugo Ballin – etenkin dadakauden jälkeiseen – tuotantoon teoksessaan *Abstraktin kirjallisuuden loisto ja kurjuus* (2022). Kirjassaan Mehtonen käsittelee 1900-luvun alun abstraktia kirjallisuutta ja tarkastelee yhtenä osa-alueena Ballin kirjallista tuotantoa, etenkin äänirunoutta ja vuosina 1914–1920 kirjoitettua, kirjailijan kuoleman jälkeen julkaistua teosta *Tenderenda der Phantast* (Tenderenda fantasti, 1967) sekä näiden yhteyksiä keskiajan kirjallisuuteen.

Hugo Ball tunnetaan parhaiten taiteellisesta toiminnastaan Zürichin dadan parissa vuosina 1916 ja 1917, vaikka dada kattaakin hänen laajasta urastaan vain joitain kuukausia. Hänen taiteellinen ja kirjallinen tuotantonsa oli hyvin monipolvinen, ja hänen kirjoituksissaan näkyvät vaikutteet ulottuivat laajasti Nietzschestä ja anarkismin teoriasta teologiaan. Ball opiskeli alun perin filosofiaa ja valmisteli väitöskirjaa Nietzschestä, kunnes vaihtoi alaa teatterin pariin. Hän työskenteli ennen ensimmäistä maailmansotaa dramaturgina Münchner Kammerspiele -teatterissa ja sodan aikana maanpaossa ollessaan varieteeryhmissä sekä Cabaret Voltairessa. Lyhyeksi jääneen dadakautensa jälkeen Ball siirtyi poliittisen journalismin pariin, ja viimeisinä elinvuosinaan 1920-luvulla hän keskittyi teologiaan kysymyksiin. (I, 23, 24)

Ball kirjoitti verrattain lyhyeksi jääneen elämänsä aikana lehtiartikkeleita, lyhyitä esseitä, näytelmiä sekä romaanin *Flametti oder Dandyismus der Armen* (Flametti eli köyhien dandyismi, 1918), kirjailija Hermann Hessen elämäkerran sekä postuumisti julkaistuja kaunokirjallisia tekstejä. Kirjoittajan kuolinvuonna 1927 julkaistu päiväkirja *Flucht aus der Zeit* (Pako ajasta) on yksi Zürichin dadan tärkeimmistä aikalaisdokumenteista, jota on käytetty laajalti lähteenä dadaa koskevassa tutkimuksessa.

Hugo Ballista on vuosikymmenten mittaan julkaistu lukuisia tutkimuksia. Hänestä kirjoitetut biografiat ovat pääosin muistelmateoksia, kuten Emmy Ball-Henningsin teos *Hugo Balls Weg zu Gott* (Hugo Ballin tie Jumalan luo, 1931). Poikkeuksena on Philip Mannin teos *Hugo Ball: An Intellectual Biography* (1987), joka tarkastelee Ballin kirjoituksia ja taiteellista toimintaa tutkimuksellisesta näkökulmasta. Lisäksi Ballin taiteellista toimintaa on käsitelty Zürichin dadaa käsittelevissä teoksissa. Suomenkielisessä tutkimuksessa Ballia on analysoitu hyvin vähän, poikkeuksena kirjallisuudentutkija Päivi Mehtosen edellä mainittu teos *Abstraktin kirjallisuuden loisto ja kurjuus*.

Benjaminia ja Ballia yhdistivät alkuperän ja perinteen teemat, joita molemmat käsitelivät omalla tavallaan kielen yhteydessä. Ball lähestyi kielifilosofista tematiikkaa taiteellisen toimintansa kautta esitystaiteessaan ja äännerunoudessaan. Hänen runoperformanssinsa koostuivat resitoiduista, semanttisesti merkityksettömistä tavuista, joilla hän pyrki päiväkirjamerkintöjensä mukaan hajottamaan militarismia, poliittisen kulttuurin ja propagandan korruptoiman kielen osiin.⁷² Ball kirjoittaa päiväkirjamerkinnässään 9.7.1915 eli vajaa vuosi ennen Cabaret Voltairen perustamista Filippo Tommaso Marinettin futuristisesta runoudesta, jossa hän näki ennen kaikkea kielen tuhoutumisen ja hajoamisen:

Ne ovat puhtaita tekstimattoja; tällaisen runon voi pyörittää auki kuin kartan. Syntaksi on mennyt sijoiltaan. Kirjaimet on räjäytetty ja hädin tuskin kerätty taas kokoon. Ei ole enää kieltä, julistavat kirjalliset tähdistäennustajat ja henkiset johtajat; se täytyy jälleen löytää. Hajoamista syvimpään luomisprosessiin saakka.⁷³

Vaikka katkelma kuvaa Ballin tulkintaa Marinettista ennen Cabaret Voltairen perustamista, sitaatissa näkyy erinomaisesti Ballin äänirunouden ydin, joka tarkentui taiteellisen työskentelyn myötä vuonna 1916 Zürichin dadassa. Ball palasi Marinettin runouteen päiväkirjamerkinnässä 18.6.1916 ja kuvasi samalla omaa runouttaan ja kieltään:

Me muut menimme vielä askeleen pidemmälle [kuin futuristit]. Pyrimme antamaan irralliselle sanalle loitsun täyteen, tähden hehkun. Ja eriskummallista:

⁷² Ball 1927, 107.

⁷³ Ball 1927, 39. ”Es sind die reinen Buchstabenplakate; man kann so ein Gedicht aufrollen wie eine Landkarte. Die Syntax ist aus den Fugen gegangen. Die Lettern sind zersprengt und nur notdürftig wieder gesammelt. Es gibt keine Sprache mehr, verkünden die literarischen Sterndeuter und Oberhirten; sie muß erst wieder gefunden werden. Auflösung bis in den innersten Schöpfungsprozeß.”

maagisesti latautunut sana loi ja synnytti uuden lauseen, jota ei määrittänyt eikä sitonut mikään tavanomainen merkitys.⁷⁴

Vaikka Ball korostaa täysin uuden lauseen syntyä, kyse on samanaikaisesti paluusta etenkin puhutun kielen alkuperään, yksittäisiin äänteisiin. Päiväkirjamerkinässään 22.11.1916 hän käsittelee alkuperäistä kieltä ja viittaa luomiskertomukseen painottaen erityisesti uskon merkitystä kielen synnyssä ja elollisten nimeämisessä.⁷⁵

Ballin käsitys puhtaasta, maagisesta kielestä lähenee Benjaminin kielifilosofisia pohdintoja, joita tämä esitti etenkin esseissään ”Über die Sprache überhaupt und über die Sprache des Menschen” (”Kielestä yleensä ja ihmisen kielestä”, 1916) ja myöhemmin kirjoituksissa ”Über das mimetische Vermögen” (”Mimeettisestä kyvystä”, 1933) ja ”Lehre vom Ähnlichen” (Oppi samankaltaisuudesta, 1933). Benjaminin ajattelussa kieli on merkitysten ilmaisemista. Paratiisillisessa maagisessa, nimeävässä kielessä merkitys ilmaistiin siinä itsessään, ei sen välityksellä. (I, 30) Syntiinlankeemuksen jälkeen sana ei ole ollut enää itseään ilmaiseva nimi, vaan sen ”on ilmaistava *jotakin* (itsensä ulkopuolelta)”.⁷⁶ Balliin verrattuna Benjamin tarkastelee kielifilosofisia näkemyksiään yksityiskohtaisemmin ja eritellymin. Ballin luonnehdintojen niukkuudesta huolimatta voidaan kuitenkin todeta, että heidän kielikäsityksensä muistuttavat toisiaan.

Kielen alkuperän etsimisen ohella Ballin dadakauden taiteellisessa toiminnassa korostuu voimakas fyysinen ulottuvuus, joka liittyy erityisesti esitysten rituaalimaisiin piirteisiin. Dada hyödynsi eri muodoissaan laajalti huumoria, ironiaa ja leikkiä. Tämä näkyi jo itse sen nimessä, jonka monista eri tulkinnoista yksi viittasi romanian kielen sanaan keinuhevonen.⁷⁷ Dadan leikkisistä puolesta huolimatta Ballin taiteellista työskentelyä leimasi pyrkimys välttää ironiaa. Ball kuvaa päiväkirjassaan ”Karawane” -runon esitystilannetta, jossa hän alkoi hyödyntää katolisten messujen resitaatiota välttääkseen esityksen muuttumisen huvittavaksi. Liturgiaa muistuttava resitointi vei hänet lopulta lapsuuden muistojen välityksellä transsinomaiseen tilaan, joka katkesi vasta valojen sammuttua, kun hänet kannettiin pois lavalta hiestä märkänä.⁷⁸

Ballin taiteelliselle työskentelylle oli ominaista fyysisyys, mitä vahvisti teatteritaitteen opintojen lisäksi fyysistä ilmaisua korostaneiden taiteentekijöiden kuten näytelmäkirjailija Frank Wedekindin vaikutus. (II, 7) Myös Benjaminin kulttuuriteoriassa

⁷⁴ Ball 1927, 102. ”Wir ändern gingen noch einen Schritt weiter. Wir suchten der isolierten Vokabel die Fülle einer Beschwörung, die Glut eines Gestirns zu verleihen. Und seltsam: die magisch erfüllte Vokabel beschwor und gebar einen neuen Satz, der von keinerlei konventionellem Sinn bedingt und gebunden war.”

⁷⁵ Ball 1927, 136.

⁷⁶ Benjamin 1989a, 45.

⁷⁷ Wilke 2013, 640, 641.

⁷⁸ Ball 1927, 106, 107.

moderni kokemus on 1900-luvun alussa hyvin kokonaisvaltaisesti fyysistä ja aistimellista myös havainnoinnissa ja sen radikaalissa murroksessa. Groves huomioi, että pääsy optiseen tiedostamattomaan ei ole pelkästään tiedollinen prosessi vaan fysiologinen kokemus: emme ainoastaan opi näkemään liikkeitä uudella tavalla vaan opimme uuden kävelemisen tavan.⁷⁹ Tässä suhteessa sekä Benjamin että Ball lähestyivät moderniteettia tiedollisen tarkastelun ohella myös fysiologisena kokemuksena.

Ballin ja Benjaminin tavat käsitellä fyysisyyttä ja ruumiillisuutta kuitenkin eroavat toisistaan. Ballin esitystaiteessa fyysisyys perustuu rituaaliin, joka nähdään usein yhtenä tradition ilmenemismuotona. Esimerkiksi Helena Sederholm yhdistää Benjaminin käsityksen traditiosta toistoon, ”jonka kehittynein muoto on rituaali”.⁸⁰ Ball siis pyrkii lopulta uusintamaan traditiota ja palaamaan puhtaaseen kieleen hyödyntämällä rituaalia. Benjaminille tradition ylläpitäminen ja uusintaminen ei ole mahdollista ilman radikaalimpaa destruktiivisuutta. Filosofin Howard Caygill kuvailee Benjaminin traditiokäsitystä seuraavasti:

In order for the past to be handed over to the present, it has to be destroyed, made into a different kind of object, one which is past. Origin then is destructive, with no place for authenticity or fulfilment – it is, in Benjamin’s words, ‘a whirlpool in the flow of becoming whose rhythm consumes the materials of becoming’ – tradition is catastrophic, taking when it would seem to give, a perpetual state of emergency. For Benjamin, tradition is a play of sadness, a ruination. It offers no possibility of authenticity, no moment of decision, no meaning to a life. [...] In Benjamin tradition is ruination – barbarism – it destroys what it hands over; yet without this destruction nothing would be handed over. The work of art is a ruin, a site of mourning where the destruction of tradition can be acknowledged.⁸¹

Vaikka Ball ja Benjamin lähestyvät kielifilosofisissa pohdintoissaan toisiaan jossain määrin, heidän käsityksensä destruktiosta ja traditiosta eroavat toisistaan. Ball pyrki palaamaan äännerunoudellaan syntiinlankeemusta edeltävään puhtaaseen kieleen käyttämällä keinonaan liturgiaa ja siihen liittyvää rituaalia. (II, 234, 235). Vaikka propagandan kyllästämisen kielen hajottaminen osasiinsa on destruktiivinen prosessi, äännerunoudessa ei Ballin mukaan ole kyse kielen rauniosta kuten Benjaminilla, joka kuvaa allegorista intentiota:

Allegorinen intentio repii kohteensa irti yhteyksistä elämään: kohde hajotetaan ja säilytetään samaan aikaan. Allegoria takertuu raunioihin. Se antaa kuvan pai-

⁷⁹ Groves 2012, 49.

⁸⁰ Sederholm 1994, 36.

⁸¹ Caygill 2013, 19, 21.

koilleen jähmettyneestä levottomuudesta. Baudelairin destruktiivista impulssia ei koskaan kiinnosta lopettaa sitä, mikä joutuu sen kohteeksi.⁸²

Benjaminilla aura on havainnoinnin tapa, johon traditio on jättänyt jälkensä. Au-raattinen teos on havainnossa samanaikaisesti läsnä tilassa mutta kuitenkin poissa.⁸³ Tässä yhteydessä Benjamin näkee teknologian potentiaalin määrittää uudelleen traditio ja avata uusia mahdollisuuksia menneisyyden, nykyisyyden ja tulevaisuuden törmäyttämiseksi.⁸⁴ Howard Caygill toteaa, että Benjaminin ajattelussa traditio etäännyttää kohteensa menneisyyteen tuodakseen ne nykyisyyteen, kun taas teknologia tuhoaa tämän etäisyyden.⁸⁵ Benjamin kirjoittaa reproduktiosta ja traditiosta:

Yleistäen voisi sanoa, että uusintamistekniikka irrottaa jäljennöksen perinneyhteydestään. Jäljennöksiä monistamalla ainutkertainen olemassaolo muutetaan kopioiden suurpainokseksi. Mahdollistaessaan jäljennökselle tulon puolitiehen vastaan vastaanottajaa hänen omassa ympäristössään, se tekee uusintamisen kohteen jälleen ajankohtaiseksi. Nämä molemmat prosessit johtavat perityn voimakkaaseen mullistukseen – perinteen järkkymiseen, joka on ihmiskunnan nykyisen kriisin ja uudistumisen toinen puoli. [...] Sen sosiaalista merkitystä, erityisesti sen myönteisimmässä ilmenemismuodoissa, ei voi mitenkään arvioida ellei samalla huomioda sen destruktiivista ja katartista puolta: kulttuuritradition perinnearvon mitätöimistä.⁸⁶

Tradition järkkyminen, jota Benjamin kuvaa ”ihmiskunnan nykyisen kriisin ja uudistumisen” toiseksi puoleksi, edustaa jakolinjaa myös Benjaminin ja Ballin välillä. Ballille paluu kielen alkuperään on mahdollisuus ”paeta ajasta” ja sikäli ratkaisu kriisiin, jonka tradition järkkyminen on aiheuttanut (II, 239, 249), kun taas Benjamin näkee muutoksessa uudistumisen mahdollisuuden ja jopa katartisen puolen.

Erilaiset traditiokäsitykset juontavat juurensa Ballin ja Benjaminin erilaisiin tapoihin tulkita ajan ja historian käsitteitä. Ajan tematiikka on yksi Ballin tuotannossa toistuvista teemoista, mikä näkyy muun muassa jo otsikon tasolla hänen päiväkirjassaan *Die Flucht aus der Zeit* (suom. Pako ajasta). Päiväkirjamerkinnoissa Ball suhteuttaa usein taiteellista toimintaansa ja ajatteluaan aikaansa, jonka hän näkee moderniteetin kriisin määrittämänä homogeenisena kokonaisuutena. Hän määrittelee

⁸² Benjamin 2014a, 20.

⁸³ Caygill 2013, 23.

⁸⁴ Caygill 2013, 22.

⁸⁵ Caygill 2013, 40.

⁸⁶ Benjamin 1989c, 144

taiteellista työskentelyään suhteessa omaan aikaansa tavalla, joka nojaa 1800-luvulla syntyneeseen *Zeitgeistin* käsitteeseen. (II, 238–240)

Suhteessa aikakäsitykseen Renato Poggioli kirjoittaaakin avantgarden ja romantiikan *Zeitgeist*-käsitteestä:

To a superficial observer, the romantic idea of the *Zeitgeist* in fact appears almost as a modern variation of the myth of the fullness of time. But that myth is static, whereas the *Zeitgeist* myth is dynamic. [...] Here, again, we see the romantic spirit and the avant-garde spirit in contrast, as if to demonstrate that what we call the futurism of the avant-garde could not have been born without the romantic precedent of the *Zeitgeist*. The two myths are complementary: the “presentism” of the *Zeitgeist* stands to the futurism of contemporary art as romanticism does to avant-gardism.⁸⁷

Ball oli itsekin tietoinen romantiikan vaikutuksesta ajatteluunsa ja taiteelliseen toimintaansa. Päiväkirjamerkinnässään 5.3.1917 hän pohtii poliittisen ja taiteellisen ajattelun yhteensovittamisen vaikeutta ja punnitsee vaihtoehtoisia näkökulmia. Lopuksi hän kuitenkin toteaa ehkä kuitenkin olevansa ennen kaikkea romantikko.⁸⁸ Ball pyrkii suhteuttamaan toimintaansa aikakautensa lisäksi myös saksalaisuuteen tai ”kansaansa”, kuten hän itse asian ilmaisee: ”Saattaa olla omituista, mutta en voisi elää ilman varmuutta, että henkilökohtaisessa kohtalossani heijastuu koko kansan kiteytyminen.”⁸⁹ Ball siis näki itsensä irrallisena ajastaan ja pyrki suhteuttamaan taiteellista toimintaansa ja kirjoituksiaan yhtäältä omaan aikaansa ja toisaalta saksalaiseen kulttuuriin.

Ballin pyrkimys puhdistaa korruptoitunut kieli näyttäytyy katkoksenä suhteessa hänen oman aikansa ja sen lähihistorian taiteeseen ja ajatteluun, mutta hänen äänirunoudessaan toistuu myös pyrkimys alkuperään ja jatkumo suhteessa uskonnolliseen traditioon. Destruktiivisista kielellisistä keinoistaan huolimatta Ballin taiteellinen tuotanto nojaa traditioon ja ylisukupolvisiin perinteisiin. Monien avantgarderyhmitymien ja -suuntausten toiminta ei tarkoittanutkaan täydellistä katkosta suhteessa traditioon, vaan irtiottoa aikalaisdiskursseista ja lähihistorian taiteesta.

3.2 Poliittisuus ja destruktivisuus Berliinin dadassa

Poliittisuus on piirre, joka yhdistetään historialliseen avantgardeen käytännössä kaikissa avantgarden teorioissa. Kuten jo aiemmin on tullut ilmi, avantgarden käsite on alun perin syntynyt poliittisen aktivismin ja teorian piirissä ja siirtynyt vasta myö-

⁸⁷ Poggioli 1968, 73.

⁸⁸ Ball 1927, 150.

⁸⁹ Ball 1927, 46.

hemmin taiteen ja taiteentutkimuksen käsitteistöön. Kuten tradition ja katkoksen käsitteitä, myös poliittisuutta on hyvin hankala määritellä yksiselitteisesti, ja kussakin teoreettisessa kontekstissa käsite on saanut hieman erilaisen tulkinnan. Avantgarden poliittisuus on tarkoittanut yhtäältä suoraa puoluepoliittista sitoutumista, kuten surrealistien liittymistä kommunistiseen puolueeseen 1930-luvulla, venäläisen 1910- ja 1920-lukujen avantgarden vallankumouksellisia tavoitteita tai futuristien, etenkin Marinettin, sitoutumista Italian fasistiseen puolueeseen. Toisaalta avantgarden poliittisuudella on viitattu myös ilmiön vastakulttuuriluonteeseen ja yhteiskuntakriittiseen asenteeseen, mikä on korostunut voimakkaasti esimerkiksi Poggiolin teoriassa.⁹⁰

Suomessa avantgarden suhdetta politiikkaan on tarkasteltu muun muassa Irmeli Hautamäen toimittamassa kokoelmassa *Avantgarde ja politiikka* (2018) sekä Marja Härmänmaan ja Markku Mattilan toimittamassa teoksessa *Anarkismi, avantgarde ja terrorismi* (2007). Molemmissa artikkelikokoelmissa käsitellään erilaisia avantgardeilmiöitä eri Euroopan maista Italiasta Neuvostoliittoon ja Saksaan, ja teoksissa tulee ilmi poliittisuuden moninaiset ilmenemismuodot erilaisissa avantgarderyhmittymissä 1900-luvun alkupuolella.

Voimakas poliittinen lataus näkyi Berliinin dadaissa 1910- ja 1920-lukujen taiteessa ja etenkin niin sanotussa Kunstlump-debatissa, jonka ytimessä oli kysymys tradition merkityksestä vallankumouksen keskellä. Liikehdintää edeltänyt Zürichin dada syntyi ensimmäisen maailmansodan aikaan Sveitsiin paenneiden emigranttien aloitteesta. Cabaret Voltairen ohjelmisto oli provokatiivisuudessaan poliittista, ja etenkin keskenään sotivien maiden kansalaisten yhteistyö kabareessa oli itsessään poliittinen ilmaus. Esimerkiksi Richard Huelsenbeckin ja Tristan Tzaran simultaaniruno ”L’amiral cherche un maison à louer” (Amiraali etsii taloa vuokrattavaksi) esitettiin vuonna 1916 saksaksi, ranskaksi ja englanniksi (I, 26).

Liikehdinnän levittyä neutraalista Sveitsistä poliittisesti turbulentiin Berliiniin dada radikalisoitui entisestään.⁹¹ Ensimmäisen maailmansodan, sitä seuranneen häviön ja Versailles’n rauhansopimuksen raskaiden sotakorvausten vuoksi saksalainen yhteiskunta horjui 1910-luvun lopulla. Vuoden 1918 vallankumous päätti Saksan keisarikunnan ajan, ja poliittinen järjestelmä vaihtui demokraattiseksi tasavallaksi. Muistelmateoksessaan *Ein kleines Ja und ein großes Nein* (Pieni kyllä ja suuri ei, 1955) George Grosz kuvaa Berliinin sodanjälkeistä ilmapiiriä väsyneeksi ja ilottomaksi.⁹² Yli neljä vuotta kestänyt sota ja poliittisesti epävakaa tilanne vaikuttivat

⁹⁰ Ks. esim. Poggioli 1968, 108.

⁹¹ Bru 2006, 306.

⁹² Grosz 1955, 116. Groszin omaelämäkerta on julkaistu taiteilijan emigroiduttua Yhdysvaltoihin toisen maailmansodan jälkeen vuonna 1955. Hän muistelee Weimarin tasa-

monin tavoin kaupungin elämään, mikä Groszin mukaan näkyi konkreettisesti katukuvassa ulkonaliikkumiskieltoina, aseistettuina ryhmittyminä ja sekä monilukuisina sotainvalideina.⁹³

Grosz tunnetaan taiteilijana etenkin Weimarin tasavallan aikaan tehdyistä litografioistaan ja piirustuksistaan, jotka kuvaavat groteskisti katujen elämää, silpoutuneita veteraaneja ja prostituoituja. Grosz oli mukana Berliinin dadan toiminnassa, joka levisi sinne Zürichistä kotimaahansa palanneen Richard Huelsenbeckin mukana.⁹⁴ Varhaisen Weimarin tasavallan räjähdysherkässä poliittisessa tilanteessa myös dada radikalisoitui ja politisoitui. Weimarin tasavallassa vasemmisto pirstoutui vallassa olevaan sosiaalidemokraattiseen puolueeseen ja sitä kritisoineisiin spartakisteihin, jotka nousivat kapinaan tammikuussa 1919. Monet Berliinin dadaisteista, Grosz ja Heartfield mukaan lukien, olivat spartakistisesta liikehdinnästä syntyneen kommunistisen KPD-puolueen jäseniä. (III, 106)

Kysymys dadan sijoittumisesta poliittiselle kentälle tiivistyi kulttuuripoliittisessa debatissa, johon Grosz ja Heartfield osallistuivat provokatiivisella *Kunstlump*-pamfletillaan. Debatin taustalla oli maaliskuussa 1920 alkanut konservatiivi-nationalistien ja äärioikeiston Kappin vallankaappaus, joka pyrki kaatamaan Weimarin tasavallan. Vasemmisto reagoi voimakkaasti vallankaappausyritykseen, mikä johti Saksan historian suurimpaan yleislakkoon ja laajaan liikehdintään eri puolilla maata. Dresdenissä mielenosoituksien ja niitä seuranneiden väkivaltaisten levottomuuksien yhteydessä yksi luodeista vahingoitti Rubensin Bathsheba-maalausta (n. 1635), joka oli esillä Zwingerin taidegalleriassa. Tapahtuneesta järkyttyneenä ekspressionisti Oskar Kokoschka (1886–1980) kirjoitti monissa eri lehdissä julkaistun vetoomuksen, jossa kehoitettiin suojelemaan arvokkaita taideteoksia ja kulttuuriperintöä poliittiselta kuohunnalta. (III, 106, 107)

Grosz ja Heartfield vastasivat vetoomukseen *Kunstlump*-pamfletillaan (Taidelurjus), jossa he dadaisteille ominaiseen provokatiiviseen ja ironiseen tyyliin kritisoivat Kokoschkan vetoomusta etenkin siitä, että Kokoschka asetti mestariteokset ihmisten ja vallankumouksen edelle, etenkin tilanteessa, jossa ”porvarilliset” teokset eivät enää koskettaneet ihmisiä. Tapaus kirvoitti kulttuuripoliittisen keskustelun kommunistisen KPD-puolueen *Die Rote Fahne* -lehdessä, jossa kulttuuritoimittaja Gertrud Alexander kritisoi dadaisteja ja puolusti Kokoschkan vetoomuksen kohteena olleita mestariteoksia. Grosz ja Heartfield eivät enää osallistuneet keskusteluun, mutta sitä jatkoi vastineella vielä pamfletin julkaisseen Malik-kustantamon Julian Gumperz, joka puolusti Groszin ja Heartfieldin kantaa. *Die Rote Fahne* -lehdessä

vallan alkuaikoja yli 30 vuotta myöhemmin Yhdysvaltojen kommunismin vastaisessa kontekstissa, mikä on saattanut värittää kuvauksia 1910- ja 20-lukujen Berliinistä.

⁹³ Grosz 1955, 116–118.

⁹⁴ White 2013, 44.

ilmoitettiin lopulta, että keskustelu aiheesta päättyi ja lehti aikoi keskittyä jatkossa vallankumouksen kannalta tärkeämpiin aiheisiin. (III, 107, 108)

Dadaistit kuitenkin palasivat vielä debattiin Die Erste Internationale Dada-Messe -näyttelyssä kesällä 1920. Alexander oli vastineessaan kritisoinut Groszia, Heartfieldiä ja Gumperzia villiintyneen porvarin pelosta, joten Grosz ja Heartfield toivat näyttelyyn teoksen nimeltään *Der wildgewordene Spiesser Heartfield* (suom. Villiintynyt poroporvari Heartfield). Erilaisista osista koottu ready-made -teos koostui mallinuken torsosta, jonka toinen jalka oli proteesi, toinen käsi pistooli ja pää hehku-lamppu. Mallinuken rinnassa oli haarukka, veitsi ja mitalia muistuttava esine. (III, 108) Irvaileva teos ilmensi sodanjälkeisen Berliinin kuvastossa osuvasti paikallisen dadan provokatiivista toimintaa.

Teatterintutkija Leigh Clemons käsittelee artikkelissaan (2003) dadaistien kriittikkä Saksan kansallisia narratiiveja kohtaan:

For the Dadaists, art did not exist in a vacuum filled with a pedagogical continuum of German narrative structures, but rather engaged with society in a performative process, venting the rage and frustration of those persons critical of German policy. It repudiated traditional perceptions of events and searched for new modes of seeing within them. The use of images symbolic of the old system and contemporary materials placed the Dadaist critique in the present moment of German time, but also abstracted it into non-realistic pictures that called the validity of the objects being used into question.⁹⁵

Yksittäisten jäsenten puoluejäsenyyksistä huolimatta dadaryhmittymät eivät Zürichissä tai Berliinissä olleet keskusjohtoisia liikkeitä, joten Berliinin dadalla ei varsinaisesti ollut poliittista linjaa ohjelmasta puhumattakaan. Kunstlump-debatissa kuitenkin tiivistyy monille avantgarderyhmille tyypillinen ”kelluva” asema poliittisella kentällä. Vaikka monet Berliinin dadassa vaikuttaneet taiteilijat olivat kommunistisen KPD-puolueen jäseniä ja tietystä määrin poliittisesti sitoutuneita, dadaistit pysyivät etäällä päivänpolitiikasta eivätkä heidän kulttuuripoliittiset näkemyksensä nousseet kommunistisen puolueen ytimeen. Kuten Die Erste Internationale Dada-Messe osoittaa, dadalle oli ominaista erinäisiin vallanpitäjiin kohdistuva pilkka, joka osittain kohdistui myös heidän kannattamiinsa poliittisiin toimijoihin.

On huomionarvoista, että tällainen ”kelluva” poliittinen positio oli tyypillinen 1900-luvun ensivuosisikymmenten avantgarderyhmille yksittäisten avantgardistien poliittisista sitoumuksista huolimatta. Poggioli tarkastelee politiikan piirissä synty-

⁹⁵ Clemons 2003, 153, 154.

neen avantgarden käsitteen historiaa ja toteaa yhdistyneen poliittis-taiteellisen avantgarden viimeisistä hetkistä 1800-luvun lopulla:

This alliance of political and artistic radicalism, this parallel of the two avant-gardes, survived in France down to the first of the modern literary little magazines, significantly entitled *La Revue indépendante*. This magazine, founded about 1880, was perhaps the last organ to gather fraternally, under the same banner, the rebels of politics and the rebels of art, the representatives of advanced opinion in the two spheres of social and artistic thought. Abruptly afterward, what might be called the divorce of the two avant-gardes took place.⁹⁶

Poliittisista sitoumuksistaan ja ideologioista huolimatta 1900-luvun historialliset avantgarderyhmät ja -liikkeet eivät sulautuneet osaksi poliittisia toimijoita kuten puolueita, vaan pysyttelivät niin kulttuurisesti kuin poliittisesti erillisinä toimijoina etenkin vasemmistoon suuntautuneissa avantgardeliikkeissä.

Aikakauden vasemmistolaisdiskursseille oli tyypillistä jako proletariaattiin ja porvaristoon. Tässä dualismissa avantgarde oli ilmiönä hankala, sillä se ei asettunut luontevasti kumpaankaan kategoriaan. Yleisellä tasolla kommunistisissa liikkeissä avantgarde ja avantgardistien käsitykset yhteiskunnan ja kulttuurin suhteesta oli teemana usein epäolennainen poliittisen vallankumouksen edistämisen rinnalla, mikä ilmeni muun muassa *Die Rote Fahne* -lehden linjauksessa päättää kulttuuripoliittinen debatti vähäisen merkityksensä vuoksi.

Myös Benjaminin ajattelua kuvaa sitoutumattomuus poliittisella kentällä, vaikka etenkin hänen myöhemmissä kirjoituksissaan marxilaisella ajattelulla on suuri merkitys. Kunstlump-debatin aikoihin 1920-luvun alussa Benjamin työskenteli muun muassa kielifilosofian parissa (vrt. I, 30, 31), eikä taiteen ja politiikan suhde ollut vielä merkittävässä osassa hänen kirjoituksissaan. Vuosikymmenen puolivälin vaiheen jälkeen poliittiset teemat nousivat keskeisempään asemaan Benjaminin ajattelussa, ja hän kirjoitti merkittävimmät taidetta ja politiikkaa käsittelevät kirjoituksensa 1920-luvun lopussa ja 1930-luvulla.

Vaikka Benjamin voidaan etenkin myöhäistuotantonsa perusteella lukea aikakautensa vasemmistointellektuelleihin ja hän nojasi monissa näkemyksissään marxilaiseen ajatteluun, hänelle poliittisuus ei ensisijaisesti tarkoittanut puolepoliittista toimintaa tai poliittista aktivismia. Hänen mukaansa taiteen vallankumouksellisuus liittyi havainnointitapojen murrokseen, jonka katalysaattorina toimivat uudet uusintamistekniikat, ensisijaisesti valokuva ja elokuva. Taideteos-esseessä taiteen poliittisuus tiivistyy teattereiden ja museoiden sijaan nimenomaan elokuvateat-

⁹⁶ Poggioli 1968, 11, 12.

tereissa, joita kaikki kansanosat suosivat. Proletariaatti–porvaristo-dualismin näkökulmasta tarkasteltuna Benjamin lähestyi tietoisemmin proletariaattia kuin monet avantgardeliikkeet korostaessaan massakulttuurin merkitystä ja sen poliittista räjähdysvoimaa. Vaikka dada halusi selvästi irrottautua porvaristosta, liike ei kuitenkaan pystynyt samalla tavoin leviämään suurten joukkojen keskuudessa. Massakulttuuriksi laajentunut elokuva pystyi myös uusinnettavuutensa ja tehokkaiden jakelukanaviensa kautta leviämään merkittävästi suuremmalla kattavuudella erilaisten yleisöjen saavutettavaksi. Datatapahtumien yleisöt jäivät kokonaisuudessaan verrattain pieniksi etenkin Berliinissä, sillä dadaistinen toiminta käytännössä päättyi Die Erste Internationale Dada-Messe -näyttelyyn.

Historiallinen avantgarde oli eräänlainen poliittisesti ja sosiaalisesti ”kelluva” kimppu kulttuurisia ilmiötä, joiden voi perustellusti sanoa olevan poliittisia mutta joiden poliittisuus ei kuitenkaan ole yksiselitteistä. Berliinin dadassa poliittisuus tarkoitti samanaikaisesti sitoutumista sosialistiseen ideologiaan, mutta dadaistinen liike ei kuitenkaan istunut kommunistisen puolueen agendaan. Avantgarden poliittisuutta tulisikin tarkastella laajasti erilaisina vaikutussuhteina yhteiskunnassa, kuten Poggioli toteaa:

Much more important than any ideological and psychological connection between avant-garde art and its various political orientations (conscious or unconscious connections, but always individual) is the natural and organic connection joining that art by a complex series of bonds to the society within which it succeeds in working, even if by opposition, and which it partly expresses even while denying it.⁹⁷

Dada ei provokatiivisuudessaan ja poliittisuudessaan edustanut Benjaminille destruktiivisuutta, jolla olisi ollut emansipatorista potentiaalia. Seuraavaksi tarkastelen Paul Scheerbartin kirjallista tuotantoa ja sitä, miksi juuri hän näyttäytyi Benjaminille uuden köyhyyden kulttuurin edelläkävijänä.

3.3 Paul Scheerbartin utopiat ja destruktiivisuus

Kirjailija ja kuvittaja Paul Scheerbartin (1863–1915) romaanien maailmat yltyvät ulkoavaruuden yhteisöistä muinaisiin kulttuureihin ja radikaaleihin visioihin lasiarkkitehtuurista. Scheerbartin teoksia onkin usein luettu varhaisena scifinä, ja häntä käsittelevässä tutkimuksessa viitataan Jules Vernen (1828–1905) kaltaisiin kirjailijoihin ja utopistisen kirjallisuuden perinteeseen.⁹⁸

⁹⁷ Poggioli 1968, 103.

⁹⁸ Ks. esim. Rottensteiner 1984; Partsch 2002; Leucht 2016.

Saksan ulkopuolella melko vähälle huomiolle jääneen Scheerbartin tunnetuimpia teoksia ovat kuvitteelliselle Pallas-planeetalle sijoittuva romaani *Lesabéndio* (1913) sekä pamflettimainen teos *Glasarhitektur* (Lasiarkkitehtuuri, 1914). Hänen romaaneistaan myös muun muassa *Liwûna und Kaidôh* (Liwûna ja Kaidôh, 1902) sijoittuu avaruuteen ja kuvaa kahden sielunkaltaisen olennon matkaa maailmoista toiseen. Scheerbart kirjoitti myös kaukaiseen, kuvitteelliseen menneisyyteen sijoituvia romaaneja kuten *Der Tod der Barmekiden* (Barmekidien kuolema, 1897) ja *Tarub, Bagdads berühmte Köchin* (Tarub, Bagdadin kuuluisa kokki, 1897). Proosan lisäksi Scheerbart julkaisi kokeellista runoutta, tunnetuimpana kokoelma *Katerpoesie* (Krapularunoutta, 1909).

Moniin aikalaiskirjailijoihin verrattuna Scheerbartia on tutkittu verrattain vähän, joskin hänen teoksiaan on käännetty viime vuosina enenevässä määrin samalla, kun hänen teoksiinsa liittyvä tutkimus on lisääntynyt.⁹⁹ Kasvaneeseen kiinnostukseen lienevät vaikuttaneen myös Walter Benjaminin kirjoitukset, joissa hän sivuaa kirjailijan tuotantoa, etenkin romaania *Lesabéndio* ja *Glasarhitektur*-teosta. Scheerbartia käsittelevässä tutkimuksessa Mechthild Rauschin vuonna 1997 julkaistu, kirjailijan varhaisvuosia käsittelevä biografia *Von Danzig ins Weltall. Paul Scheerbarts Anfangsjahre 1863–1895* (Gdanskista avaruuteen. Paul Scheerbartin varhaisvuodet 1863–1895) on ainoa Scheerbartin uraa laajemmin tarkasteleva teos. Muu tutkimus koostuu lähinnä eri yhteyksissä julkaistuista artikkeleista, viimeisimpänä Detlef Thielin artikkeli ”Cosmopsychology around 1900: Paul Scheerbart in Context of Plato, Cusanus, Kant, Fechner, and Lovelock” (2024).

Suomenkielisessä tutkimuksessa ei varsinaisesti ole käsitelty Scheerbartin kirjallista tuotantoa eikä hänen teoksiaan ole suomennettu. Taidehistorian piirissä häntä on kuitenkin sivuttu Axel Gallénin (myöh. Akseli Gallen-Kallelan) tutkimuksen yhteydessä, sillä taiteilijat tutustuivat toisiinsa Gallénin oleskellessa Berliinissä ja seurustellessa *Pan*-lehden piirissä 1800- ja 1900-luvun taitteessa.¹⁰⁰ Scheerbart tulee myös hyvin lyhyesti käsittelyyn Jari Koposen teoksessa *Mielikuvituksen mestarit. 13 unohdettua fantastia* (2000).

Scheerbart on kirjailija, joka ei varsinaisesti ole avantgarden teorian tai tutkimuksen ytimessä, vaikka hänen tuotannostaan on löydettävissä monia avantgardeen liitettjä piirteitä. Hän kuului ennen kaikkea Berliinin 1800- ja 1900-luvun taitteen boheemipiireihin ja edustaa siis varhaisempaa taiteilijasukupolvea kuin 1900-luvun alun avantgardeliikkeiden taiteilijat. Benjamin tutustui Scheerbartin kirjalliseen tuotantoon ensimmäistä kertaa historioitsija ja filosofi Gershom Scholemin (1897–1982) annettua ystäväelleen häälahjaksi Scheerbartin *Lesabéndio*-romaanin vuonna

⁹⁹ Ks. Thiel 2024, 213; Oliveira 2017, 12.

¹⁰⁰ Ks. esim. Sarajas-Korte 1966, 323, 324.

1917.¹⁰¹ Romaani jätti jäljen Benjaminin ajatteluun ja tuotantoon, sillä hän palasi Scheerbartiin myöhemmin lukuisia kertoja. Benjamin ei varsinaisesti kirjoittanut Scheerbartista esseetä tai laajempaa teosta postuumisti julkaistua ”Scheerbart” -fragmenttia lukuun ottamatta, mutta hän viittaa lyhyesti tai laajemmin kirjailijaan uransa eri vaiheissa syntyneissä teksteissä. (IV, 263)

Benjamin esittää merkittävimmät huomiot Scheerbartista ja hänen tuotannostaan esseessään ”Erfahrung und Armut” (”Kokemus ja köyhyys”, 1933), jossa hän käsittelee modernien yhteiskunnallisten prosessien ja ensimmäisen maailmansodan aiheuttamaa murrosta kokemustiedon jakamisessa. Esimodernilla ajalla tietoa ja kokemuksia jaettiin kertomalla tarinoita, jotka siirtyivät sukupolvelta toiselle. Sanomalehtien ja radion kaltaisen median kehitys muutti tarinamuotoisen suullisen perinteen journalismin kieleksi ja massojen mittakaavaan laajennetuksi. Murroksen kuvaamisen ja analyysin ohessa Benjamin pyrkii hahmottelemaan uuden köyhyyden kulttuurin suuntaviivoja:

Kokemuksen köyhyys: tätä ei tule ymmärtää niin, että ihmiset tavoittelisivat uusia kokemuksia. Ei, he pyrkivät vapautumaan kokemuksista, he tavoittelevat ympäristöä, jossa he voivat saattaa köyhyytensä, niin ulkoisen kuin lopulta myös sisäisen, niin puhtaasti ja täydellisesti voimaan, että sen myötä pääsee puhkeamaan esiin jotain kunnollista. He eivät myöskään aina ole lainkaan tietämättömiä tai kokemattomia. Usein voitaisiin todeta päinvastaista: he ovat ”hotkaisseet” kaiken, ”kulttuurin” ja ”ihmisen”, ja he ovat kyllästyneet ja väsyneet siihen. Ketkään muut kuin nämä nykypäivän ihmiset eivät tunne niin vahvasti, että Scheerbartin sanat koskevat juuri heitä: ”Olette kaikki niin kovin väsyneitä, ja vain sitä syystä, ettette ole keskittäneet kaikkia ajatuksianne yhteen varsin yksinkertaiseen, mutta varsin suurisuuntaiseen suunnitelmaan.”¹⁰²

Scheerbartin teoksista keskeisimpiä Benjaminille oli *Lesabéndio* (1914), vaikka hän tunsikin kirjailijan tuotantoa laajemminkin.¹⁰³ Romaani sijoittuu ulkoavaruuteen Pallas-planeetalle, jonka asukkaat suunnittelevat gigantista rakennusprojektia Lesabéndioksi nimetyn päähenkilön johdolla. Planeetan yllä leijuu itsevalaiseva pilvi, joka estää planeetan asukailta näkyvyyden maailmankaikkeuteen. Päästäkseen tarkastelemaan avaruutta pilven toisella puolella pallaslaiset alkavat rakentaa valtavaa

¹⁰¹ Scholem 1975, 52.

¹⁰² Benjamin 2014b, 138.

¹⁰³ Benjamin mainitsee kirjeessä Scholemille 17.4.1920 hankkineensa Scheerbartin teokset *Astrale Noveletten* (1912), *Das graue Tuch und zehn Prozent Weiß. Ein Damenroman* (1914) sekä *Rakkóx der Billionär. Ein Protzenroman* (1901). Benjamin 1996, 86.

tornia, jonka huippu yltää pilven yläpuolelle. Romaani kuvaa rakennusprojektia, johon kuuluu vastoinkäymisiä, uusia innovaatioita ja yhteisön sisäistä suhteiden rakentamista ja ristiriitojen ratkomista.

Benjaminille Scheerbartin maailmoissa keskeisin piirre on teknologian yhteiskunnallinen merkitys, joka väistämättä peilautuu ihmisiin, vaikka teosten maailmat sijoittuvatkin vieraille planeetoille. *Lesabéndio*-romaanin rakennusprojektissa yhteisön on välttämätöntä kehittää uutta teknologiaa projektin loppuunsaattamiseksi. Benjamin toteaaakin Scheerbartin henkilöahhoista:

Hän on kirjoittanut romaaneja, jotka kaukaa katsottuna vaikuttavat Jules Verne-tä, mutta aivan toisin kuin Verne, jonka kirjoissa yhä edelleen englantilaiset ja ranskalaiset pikku koroillaaneläjät porhaltavat avaruudessa toinen toistaan veikeämmillä kulkuneuvoilla, Scheerbart on perehtynyt siihen, miten teleskoopimme, lentokoneemme ja rakettimme tekevät aiemmin ihmiseksi kutsutusta olennosta täysin uusia näkemisen ja rakastamisen arvoisia luontokappaleita. Nämä luontokappaleet puhuvat muuten myös aivan uutta kieltä. Kuitenkin ratkaisevinta heissä on mieltymys keinotekoisiiin rakennelmiin, siis kaikkeen joka on päinvastaista kuin orgaaninen. Juuri tämä on varmintä ja selkeintä kielessä, jota Scheerbartin ihmiset tai pikemminkin väki puhuu, sillä he hylkäävät ihmisenkaltaisuuden – tuon humanismin lähtökohdan.¹⁰⁴

Benjaminin ajattelussa ei ole kyse pelkästään tekniikasta ihmisen apuvälineenä, vaan teknologiasta, joka muokkaa perustavanlaatuisesti ruumista ja ruumiillisuutta.

Einbahnstraße-teoksessaan Benjamin erottelee menneen inhimillisen (*Menschen* tai *Volk*) kulttuurin modernista massakulttuurista (*Menschheit*), jossa teknologian avulla rakentuu kokonaan uusi ruumiillinen olemisen tapa (*Physis*).¹⁰⁵ Scheerbartin romaanin lopussa *Lesabéndio* kiipeää ensimmäisenä vastavalmistuneen tornin huipulle, kunnes hän alkaa tuntea voimakasta kipua. Prosessissa hänelle muodostuu uusia aistireseptoreja, jotka avaavat näköalan maailmankaikkeuteen.¹⁰⁶ Yhteisön suurten ponnistusten tuloksena valmistunut torni muuttaa *Lesabéndion* lisäksi koko planeetan, ja päähenkilö sulautuu vähitellen osaksi taivaankappaletta. Teknologia siis sulautuu yhteen *Lesabéndion* ruumiin ja planeetan kanssa. Loppuratkaisussa tiivistyy Scheerbartin teoksille ominainen monismi, jossa erilaiset entiteetit ovat pohjimmiltaan osa yhtä muuttuvaa ja elävää materiaalista kokonaisuutta.

Scheerbart ulottaa fiktiivisessä teoksessaan teknologian laajalle elollisiin olioihin ja elottomiin kappaleisiin. Benjamin tarkastelee samankaltaisia prosesseja pie-

¹⁰⁴ Benjamin 2014b, 136, 137.

¹⁰⁵ Benjamin 1955, 124, 125.

¹⁰⁶ Scheerbart 1986b, 143.

nemmässä mittakaavassa reaalia maailman kontekstissa muun muassa Taideteos-esseessään. *Lesabéndion* ohella Benjaminin ajatteluun vaikutti myös Scheerbartin mahdollisesti tunnetuin teos *Glasararchitektur* (1914). Pamflettimaista kirjaa on hankala kategorisoida kauno- tai tietokirjallisuudeksi, sillä se ei lokeroidu mihinkään yleisimmistä teostyypeistä. Johdannossa Scheerbert aloittaa tulevaisuuden lasiarkkitehtuurin käsittelyn radikaalilla väitteellä:

Elämme enimmäkseen suljetuissa tiloissa. Nämä tilat muodostavat ympäristön, josta kulttuurimme versoo. Kulttuurimme on tiettyssä määrin arkkitehtuurimme tuote. Mikäli haluamme nostaa kulttuurimme korkeammalle tasolle, olemme pakotettuja, hyvässä tai pahassa, uudistamaan arkkitehtuurimme.¹⁰⁷

Teos rakentuu hyvin käytännönläheisesti otsikoituihin lyhyehköihin lukuihin, joissa Scheerbert kuvailee tulevaisuuden lasiarkkitehtuurin ominaisuuksia ja teknisiä ratkaisuja. Scheerbert on valmis hyväksymään rautarunkojen käytön aikakautensa kasvihuoneiden ja muun lasiarkkiarkkitehtuurin tapaan. Hän esittää erilaisia sisustusarkkitehtonisia ratkaisuja kuten puisten huonekalujen korvaamista emaloiduilla esineillä sekä sähkölämmitteisiä mattoja, jotka eivät Scheerbartin elinaikana olleet teknisesti mahdollisia. Lasiarkkitehtuurissa näkymät ulkomaailmaan eivät olleet olennaisia, vaan keskeistä olivat värillisten lasipintojen luomat heijastukset ja näkymät sisätiloissa.

Benjaminia Scheerbartin teoksessa kiinnosti etenkin lasi materiaalina:

Sen sijaan Scheerbertille, palataksemme vielä häneen, on ensiarvoista, että hänen väellään – ja heidän esikuvansa mukaisesti myös hänen aikalaisillaan – on asianmukaiset asumusolot: he asuvat siirrettävissä, liikuteltavissa lasitaloissa, jollaisia Loos ja Le Corbusier samaan aikaan rakensivat. Lasi ei suotta ole materiaali, joka on niin kovaa ja sileää, ettei mikään tartu siihen. Se on myös kylmää ja korutonta. Lasiesineillä ei ole minkäänlaista ”auraa”. Ylipäätään lasi on salaisuuden vihollinen.¹⁰⁸

Lasi edustaa Benjaminille läpinäkyvää, uutta kulttuuria, joka korvaa 1800-luvun sametilla, raskailla koristeilla ja tummilla väreillä sisustetut interiöörit.¹⁰⁹

Lasiarkkitehtuuria ja lasin kulttuurihistoriaa on tutkittu paljon myös muussa kuin Benjaminin ja Scheerbertiin keskittyvässä tutkimuksessa, jolloin huomio on usein

¹⁰⁷ Scheerbert 1986a, 7.

¹⁰⁸ Benjamin 2014b, 137.

¹⁰⁹ Benjamin 2014b, 137, 138.

kiinnittynyt Benjaminin tavoin lasin läpinäkyvyyteen.¹¹⁰ Taidehistorioitsija Jenny Anger on kritisoinut näkemystä lasiarkkitehtuurista maskuliinisena, kovana ja läpinäkyvänä materiaalina ja nostaa vaihtoehtoisena tulkintana lasin luonteesta esiin Scheerbartin lasiarkkitehtuurin, jota hän luonnehtii termillä kaleidoskooppinen estetiikka.¹¹¹ Toisin kuin Benjamin tulkitsee, Scheerbartin lasiarkkitehtuurissa olennaisinta ovat värillinen lasi ja sen luomat heijastukset ja vaikutelmat. Kaleidoskooppinen estetiikka tuo mieleen 1920-luvun modernin arkkitehtuurin sijaan pikemminkin 1800-luvun fantasmagoriat.

Scheerbartia käsittelevässä artikkelissani ”Glass Houses and Astral Societies as Models for a New Culture: Paul Scheerbart and Walter Benjamin” argumentoin, että Scheerbart edustaa 1800- ja 1900-luvun kynnyksellä olevaa kirjailijaa. Yhtäältä hänen maailmansa on eräänlainen *belle époque* tiivistymä, jossa yhdistyvät kuuma-ilmapallomatkailu, kolonialismi, lasiarkkitehtuurin värikkäät impressiot ja 1800-luvun moderni optimismi. Toisaalta Scheerbart katsoo teoksissaan kauas tulevaan ja ennakoii 1920-luvulta alkaen kehittyneitä modernin arkkitehtuurin suuntauksia kuten funktionalismia sekä 1900-luvun kiihtyvää teknologista kehitystä (IV, 273). Ajatuskulkua jatkuen argumentoin, että Scheerbart oli Benjaminin kirjoitusten valossa myös kahdenlaisen moderniteetin kynnyksellä: yhtäältä Scheerbartin tuotannossa heijastuu 1800-luvun fantasmagorinen todellisuus, joka tiivistyy varhaisen teollistumisen vaiheeseen, vaikka hänen tuotannossaan katse on samalla tulevaan ja teknologisen kehityksen luomiin murroksiin. (IV, 273, 278)

Destruktiivisuus ei näy Scheerbartin teoksissa yhtä eksplisiittisesti kuin 1900-luvun alkupuolen avantgardessa dadaistien ja surrealistien tapaan. Vanha tuhoutuu uuden tieltä väijäämättä, mutta Scheerbart ikään kuin esittelee uuden maailman siirtämällä katseen pois vanhan raunioista. Kevyen optimistisesti ja usein myös huumorilla kuvatut fiktiiviset maailmat ovat utopistisuudessaan niin kaukana arjesta, ettei destruktivisuus juuri ole enää läsnä teoksissa. Selkeimmin piirre kuitenkin näkyy lasiarkkitehtuurissa, jonka Scheerbart halusi leviävän kaikkialle ja näin korvaavan erilaiset arkkitehtuurin traditiot.

Utopialla ja etenkin adjektiivilla utopistinen on kaksi keskenään risteävää merkitystä. Yhtäältä utopistinen viittaa yksinkertaisesti utopiassa kuvattuun sisältöön. Toisenlaisessa kontekstissa adjektiivilla voidaan myös viitata toteuttamiskelvottomaan ajatukseen tai ideaan. Scheerbart leikkitteli teoksissaan toteuttamiskelpoisten utopioiden ja epärealististen tulevaisuusvisioiden kaksoismerkityksellä. Benjamin kutsuikin Scheerbartin maailmoja ”hyvin ilmastoiduiksi utopioiksi”.¹¹²

¹¹⁰ Ks. esim. Schneider 2013; Wolf, Hindelang, Giese & Krauter 2024; Scheerbart-tutkimuksen osalta Schuetze 2012.

¹¹¹ Anger 2018, 135.

¹¹² Benjamin 2014d, 97.

4 Reflektioita avantgardesta ja destruktiivisuudesta

Benjaminin mukaan myötäelämiseen ja -kokemiseen perustuva rekonstruktio jää materiaalisessa historiankirjoituksessa vain puoliväliin, sillä varsinainen konstruktio edellyttää destruktiota.¹¹³ Destruktio on siis elimellinen osa Benjaminin ajattelun keskeisiä teemoja ja käsitteitä kuten materialistista historiankirjoitusta ja allegoriaa. Myös avantgardella ja destruktiolla on samankaltainen likeinen suhde, jota väitöskirjani havainnollistaa.

Tutkimukseni kyseenalaistaa teorioissa esiintyvän ajatuksen avantgarden ja dadan aiheuttamasta katkoksesta suhteessa menneeseen ja traditioon, kuten analyysini Ballin taiteellisesta toiminnasta osoittaa. Kulttuurisiin jatkumoihin on kiinnitetty huomiota viime vuosien taiteentutkimuksessa, ja aihetta on tarkasteltu aiemmin esimerkiksi venäläisen avantgarden yhteydessä. Saksalaisen avantgarden piirissä aihealue on jäänyt vähemmälle huomiolle, joten analyysini tarjoaa uuden näkökulman nykyään jo laajaksi kasvaneeseen Zürichin dadan tutkimukseen. Ballin taiteellisen työskentelyn ja siihen liittyvien rituaalisten piirteiden ja jatkumoiden tarkasteleminen Benjaminin kirjoitusten rinnalla avaa Benjaminin traditiokäsityksen ja historianfilosofian epälineaarista ja destruktiivista puolta.

Analyysini Kunstlump-debatista nostaa esille avantgarden ”kelluvan” aseman poliittisella kentällä. Georg Grosz ja John Heartfield olivat valmiit kieltämään tradition ja uhraamaan mestariteokset vallankumoukselle, mutta heidän radikaalit kulttuuripoliittiset ajatuksensa eivät saaneet vastakaikua kommunistisen puolueen piirissä. Benjaminin näkökulmasta dadaistien destruktiiviset strategiat eivät kuitenkaan edustaneet uutta barbariaa tai köyhyyden kulttuuria. Vasemmistopainotuksestaan huolimatta Benjaminin asema poliittisella kentällä oli avantgarden tapaan liikkuva suhteessa aikakauden poliittisiin toimijoihin ja ideologioihin. Emansipatorista taidetta etsiessään Benjamin kiinnitti huomionsa avantgardesta populaariin massakulttuuriin, joka konkretisoitui etenkin elokuvassa. Benjaminille vallankumous ei tar-

¹¹³ Benjamin 1991, 587.

koittanut niinkään näkyvää poliittista tapahtumaa vaan radikaalia muutosta havainnointitavoissa.

Benjaminille Paul Scheerbartin teosten fiktiiviset maailman ja henkilöhahmot edustivat utopiaa täysin uudenlaisesta ihmisyydestä, jossa aiemman perinnetiedon, jaetun kokemuksen ja tarinankerronnan kulttuurisista raunioista rakentuu uudenlainen, teknologian perustavanlaatuisesti muokkaama ihmisuus. Scheerbartin tuotantoa ja Ballin taiteellista toimintaa käsittelevät väitöskirja-artikkelini tuovat esiin ruumiillisuuden uudessa kontekstissa niin avantgardessa kuin Benjaminin kirjoituksissa. Ball pyrki äänirunoudessaan palaamaan rituaalin ja fyysisen ulottuvuuden avulla alkuperään ja puhtaaseen kieleen, kun taas Benjaminilla ja Scheerbartilla emansipaatio rakentuu ruumiillisuuden ja teknologian kohtaamisesta moderniteetin destruktiivisissä prosesseissa.

Destruktiivisuuden muodot ovat yhtä monimuotoisia kuin avantgarderyhmittymät ovat monilukuisia. Väitöskirjani asettuu osaksi viime vuosien avantgardetutkimusta, jossa 1900-luvun alkupuolen radikaaleja taiteilijaryhmittymiä on tarkasteltu voimakkaan teorialähtöisyyden sijaan empiriaan ankkuroituneesta näkökulmasta. Tutkimukseni lähtökohta ei siis ole teoreettisesti uusi, mutta analyysini laajentaa käsitystämme avantgarden monialaisesta, ajoittain ristiriitaisestakin käsitteestä myös teoreettisesti merkityksellisellä tavalla.

Väitöskirjani osoittaa, että destruktiivisuus on eittämättä elimellinen osa avantgardea. Kuten avantgarde, myös destruktiivisuus ilmenee lukuisilla tavoilla eri konteksteissa ja kytkeytyy tiiviisti avantgarden konstruktiviisiin tavoitteisiin. Avantgardea on mahdotonta tarkastella ottamatta huomioon sen destruktiivista ulottuvuutta, joka näkyi konkreettisesti avantgardistien taiteellisissa strategioissa, mutta myös historiallisen avantgarden aikaisten elämässä moderniteetin destruktiivisina prosesseina. Benjaminin kirjoituksissa sekä aktiivinen destruktiivinen toiminta että yhteiskunnan taustaprosessit lävistävät hänen teoriansa ja ovat olennaisia destruktiivisuuden ilmentyminä. Destruktiivisuudesta on ilmiön kontekstisidonnaisuuden vuoksi mahdotonta muodostaa kaikenkattavaa teoriaa, mutta avantgarden teorian ja käsitteen kannalta destruktiivisuutta on mahdotonta ohittaa.

Kirjallisuus

- Adorno, Theodor & Horkheimer, Max, *Valistuksen dialektiikka. Filosofisia sirpaleita*. Käänt. Veikko Pietilä. Vastapaino, Tampere 2008.
- Anger, Jenny, *Four Metaphors of Modernism: From Der Sturm to the Société Anonyme*. University of Minnesota Press, Minneapolis 2018.
- Anidjar, Gil, "On the Political History of Destruction". *ReOrient: The Journal of Critical Muslim Studies*, vol. 4, no. 2 (2019). 144–165.
- Asholt, Wolfgang, *Das lange Leben der Avantgarde. Eine Theorie-Geschichte*. Wallstein Verlag, Göttingen 2024.
- Badiou, Alain, *The Century*. Käänt. Alberto Toscano. Polity Press, Cambridge 2007 [2005].
- Ball, Hugo, *Die Flucht aus der Zeit*. Duncker & Humblot, München & Leipzig 1927.
- Ball, Hugo & Huelsenbeck, Richard, "Ein literarisches Manifest". Teoksessa *Zinnoberzack, Zeter und Mordio. Alle DADA-Texte*. Wallstein, Göttingen 2011 [1915].
- Benjamin, Andrew, "Porocity at the Edge: Working through Walter Benjamin's 'Naples'". *Architectural Theory Review*, vol. 10, no. 1 (2005). 33–43.
- Benjamin, Walter, *Einbahnstraße*. Suhrkamp, Frankfurt am Main 1955.
- Benjamin, Walter, "Das Kunstwerk im Zeitalter seiner technischen Reproduzierbarkeit". Teoksessa *Illuminationen. Ausgewählte Schriften I*. Suhrkamp, Frankfurt am Main 1974a. 136–169.
- Benjamin, Walter, "Der destruktive Charakter". Teoksessa *Illuminationen. Ausgewählte Schriften I*. Suhrkamp, Frankfurt am Main 1974b. 289–290.
- Benjamin, Walter, "Lehre vom Ähnlichen". Teoksessa *Gesammelte Schriften II*. Suhrkamp, Frankfurt am Main 1977. 208, 209.
- Benjamin, Walter, *Silmä väkijoukossa. Huomioita eräistä motiiveista Baudelairien tuotannossa*. Käänt. Antti Alanen. Odessa, Helsinki 1986.
- Benjamin, Walter, "Kielestä yleensä ja ihmisen kielestä". Käänt. Raija Sironen. Teoksessa *Messiaanisen sirpaleita*. Tutkijaliitto, Helsinki 1989a. 33–50.
- Benjamin, Walter, "Mimeettisestä kyvystä". Käänt. Raija Sironen. Teoksessa *Messiaanisen sirpaleita*. Tutkijaliitto, Helsinki 1989b. 51–54.
- Benjamin, Walter, "Taideteos teknisen uusinnettavuutensa aikakaudella". Käänt. Markku Koski. Teoksessa *Messiaanisen sirpaleita*. Tutkijaliitto, Helsinki 1989c. 139–173.
- Benjamin, Walter, *Gesammelte Schriften V. Das Passagen-Werk*. Toim. Rolf Tiedemann. Suhrkamp, Frankfurt am Main 1991.
- Benjamin, Walter, "Keskuspuisto". Käänt. Eetu Viren. Teoksessa *Keskuspuisto. Kirjoituksia kapitalismista, suurkaupungeista ja taiteesta*. Tutkijaliitto, Helsinki 2014a. 11–42.
- Benjamin, Walter, "Kokemus ja köyhyys". Käänt. Taneli Viitahuhta. Teoksessa *Keskuspuisto. Kirjoituksia kapitalismista, suurkaupungeista ja taiteesta*. Tutkijaliitto, Helsinki 2014b. 134–139.
- Benjamin, Walter, "Pariisi, 1800-luvun pääkaupunki". Käänt. Eetu Viren. Teoksessa *Keskuspuisto. Kirjoituksia kapitalismista, suurkaupungeista ja taiteesta*. Tutkijaliitto, Helsinki 2014c. 43–61.
- Benjamin, Walter, "Surrealismi. Viimeisin tuokiokuva eurooppalaisesta älymystöstä". Käänt. Taneli Viitahuhta. Teoksessa *Keskuspuisto. Kirjoituksia kapitalismista, suurkaupungeista ja taiteesta*. Tutkijaliitto, Helsinki 2014d. 89–105.

- Benjamin, Walter, ”Tarinankertoja. Huomioita Nikolai Leskovin tuotannosta”. Käänt. Taneli Viitahuhta. Teoksessa *Keskuspuisto. Kirjoituksia kapitalismista, suurkaupungeista ja taiteesta*. Tutkijaliitto, Helsinki 2014e. 106–133.
- Benjamin, Walter, ”Destruktiivinen luonne”. Käänt. Raija Sironen. *Tiede & edistys*, vol. 49, no. 3 (2024). 61–62.
- Bru, Sascha, ”Dada as Politics”. *Arcadia: International Journal of Literary Culture*, vol. 41, no. 2 (2006). 296–312.
- Buck-Morss, Susan, *The Dialectics of Seeing: Walter Benjamin and the Arcades Project*. The MIT Press, Cambridge (Mass.), 1989.
- Bürger, Peter, *Theorie der Avantgarde*. Suhrkamp, Frankfurt am Main 1974.
- Caygill, Howard, ”Benjamin, Heidegger and the Destruction of Tradition”. Teoksessa Andrew Benjamin & Peter Osborne (toim.), *Walter Benjamin’s Philosophy: Destruction and Experience*. Routledge, London & New York 2013. 1–31.
- Clark, T. J., ”Clement Greenberg’s Theory of Art”. *Critical Inquiry*, vol. 9, no. 1, 1982. 139–156.
- Clemons, Leigh, ”Serious Fun: Berlin Dada’s Tactical Engagement with German National Narration”. *Theatre Research International*, vol. 28, no. 2 (2003). 143–156.
- Dickermann, Leah (toim.), *Dada. Zurich, Berlin, Hannover, Cologne, New York, Paris*. Centre Georges Pompidou, Museum of Modern Art & National Gallery of Art, Paris & New York & Washington 2005.
- Elo, Mika, ”Valokuvan historiallinen indeksi”. *Tiede & edistys*, vol. 29, nro 2 (2004). 124–140.
- Elo, Mika, *Valokuvan medium*. Tutkijaliitto, Helsinki 2005.
- Evans, Brad, ”The Anatomy of Destruction: Brad Evans interviews Gil Anidjar, September 2018”. Teoksessa Brad Evans & Adrian Parr, *Conversations on Violence: An Anthology*. Pluto Press, London 2021. 46–54.
- Falasca-Zamponi, Simonetta, ”The Artist to Power? Futurism, Fascism and the Avant-Garde”. *Theory, Culture & Society*, vol. 13, no. 2 (1996). 39–58.
- Fink, Stephanie & Gaida, Oliver & Olenik, Alexander & Schoenmakers, Christine (toim.), *Groß-Berlin – ein großer Wurf? Ursachen, Akteure und Wechselwirkungen von Metropolbildungen um 1920*. BeBra Wissenschaft, Berlin 2024.
- Fähnders, Walter, *Projekt Avantgarde. Avantgardebegriff und avantgardistischer Künstler, Manifeste und avantgardistische Arbeit*. Aisthesis, Bielefeld 2019.
- Greenberg, Clement, ”Avant-Garde and Kitsch”. Teoksessa *Art and Culture: Critical Essays*. Beacon Press, Boston 1961 [1939]. 3–21.
- Grosz, Georg, *Ein kleines Ja und ein großes Nein. Sein Leben von ihm selbst erzählt*. Rowohlt, Hamburg 1955.
- Groves, Jason, ”Before the Law of Human Motor Functions. Walter Benjamin’s Poetics of the Step”. *Performance Research: A Journal of Performing Arts*, vol. 17, no. 2 (2012). 46–53.
- Harmon, Justin L., ”Distracted Aesthetics. Towards Hermeneutics of Engagement with Distractive Works of Art”. *Eidos: A Journal for Philosophy of Culture*, vol. 7, no. 2 (2023). 36–51.
- Harris, Jonathan, *Writing back to Modern Art: After Greenberg, Fried, and Clark*. Routledge, Oxford 2005.
- Hautamäki, Irmeli, *Avantgarden alkuperä. Modernin estetiikka Baudelairesta Warholiin*. Gaudeamus, Helsinki 2003.
- Hautamäki, Irmeli & Piippo, Laura & Sederholm, Helena (toim.), *Avantgarde Suomessa*. Suomalaisen Kirjallisuuden Seura, Helsinki 2021.
- Hennings-Ball, Emmy, *Hugo Balls Weg zu Gott*. Kösel & Pustet, München 1931.
- Huttunen, Tomi, ”Vallankumouksen kuolema. Venäläisen avantgarden ja politiikan vuoropuhelua”. Teoksessa Irmeli Hautamäki (toim.), *Avantgarde ja politiikka*. Suomen avantgarden ja modernismin tutkimuksen seura, Helsinki 2018. 22–32.
- Härmänmaa, Marja & Mattila, Markku (toim.), *Anarkismi, avantgarde, terrorismi. Muutamia strategioita järjestyksen sotkemiseksi*. Gaudeamus, Helsinki 2007.

- Kaitaro, Timo, ”Surrealismi ja taiteen poliittisuus. Avantgarden utopian paradoksit”. Teoksessa Irmeli Hautamäki (toim.), *Avantgarde ja politiikka*. Suomen avantgarden ja modernismin tutkimuksen seura, Helsinki 2018. 12–21.
- Kaitaro, Timo, *Runous, raivo, rakkaus. Johdatus surrealismiin*. Gaudeamus, Helsinki 2001.
- Kimpel, Harald, *documenta. Die Überschau*. DuMont, Köln 2002.
- Knaller, Susanne, ”Der destruktive Charakter der Avantgarden. Walter Benjamins formale und kulturkritische Wende am Beispiel von *Einbahnstraße*”. *The Germanic Review: Literature, Culture, Theory*, vol. 91, no. 2 (2016), 180–195.
- Koponen, Jari, *Mielikuvituksen mestarit. 13 unohdettua fantasiaa*. Atena, Jyväskylä 2000.
- Kracauer, Siegfried, *Das Ornament der Masse*. Suhrkamp, Frankfurt am Main 1977 [1963].
- Lagaay, Alice & Lorber, Michael (toim.), *Destruction in the Performance*. Rodopi, Amsterdam 2012a.
- Lagaay, Alice & Lorber, Michael, ”Introduction: Destruction in the Performative”. Teoksessa Alice Lagaay & Michael Lorber (toim.), *Destruction in the Performance*. Rodopi, Amsterdam 2012b. 9–21.
- Léger, Marc James, *Brave New Avant Garde: Essays on Contemporary Art and Politics*. Collective Ink, London 2012.
- Leucht, Robert, *Dynamiken politischer Imagination. Die deutschsprachige Utopie von Stifter bis Döblin in ihren internationalen Kontexten, 1848–1930*. Walter de Gruyter, Berlin 2016.
- Lohtaja, Aleks, ”Uusi poliittinen avantgarde”. Teoksessa Irmeli Hautamäki (toim.), *Avantgarde ja politiikka*. Suomen avantgarden ja modernismin tutkimuksen seura, Helsinki 2018. 91–98.
- Lohtaja, Aleks, ”Ei mitään pysyvää. Johdanto käännökseen”. *Tiede & edistys*, vol. 49, no. 3 (2024). 59–60.
- Mann, Philip, *Hugo Ball: An Intellectual Biography*. Institute of Germanic Studies, University of London, London 1987.
- Mehtonen, Päivi, *Abstraktin kirjallisuuden loisto ja kurjuus*. Poesia, Helsinki 2022.
- Oliveira, Susana, ”Paul Scheerbart’s Kaleidoscopic Fantasies”. *Brumal – Research Journal on the Fantastic*, vol. 5, no. 2 (2017). 11–26.
- Partsch, Cornelius, ”Paul Scheerbart and the Art of Science Fiction”. *Science Fiction Studies*, vol. 29, no. 2 (2002). 202–220.
- Pethes, Nicolas, *Mnemographie. Poetiken der Erinnerung und Destruktion nach Walter Benjamin*. Max Niemeyer Verlag, Tübingen 1999.
- Poggioli, Renato, *The Theory of the Avant-Garde*. Käänt. Gerald Fitzgerald (*Teoria dell’arte d’avanguardia*, 1962). The Belknap Press of Harvard University Press, Cambridge (Mass.) 1968.
- Rausch, Mechthild, *Von Danzig ins Weltall. Paul Scheerbarts Anfangsjahre 1863–1895*. Edition text + kritik, München 1997.
- Rottensteiner, Franz, ”Paul Scheerbart, Fantast of ‘Otherness’”. *Science Fiction Studies*, vol. 11, no 2 (1984). 109–121.
- Salminen, Antti, *Kokeellisuudesta. Historiallisesta avantgardesta jälkifossiiliseen elämään*. Poesia, Helsinki 2015.
- Sarajas-Korte, Salme, *Suomen varhaisymbolismi ja sen lähteet. Tutkielma Suomen maalaustaiteesta 1891–1895*. Otava, Helsinki 1966.
- Scheerbart, Paul, *Glasarchitektur & Glashausbriege*. Verlag Klaus G. Renner, München 1986a.
- Scheerbart Paul, *Lesabéndio. Ein Asteroiden-Roman*. Suhrkamp, Frankfurt am Main 1986b.
- Schneider, Manfred, *Transparenztraum. Literatur, Politik, Medien and das Unmögliche*. Matthes & Seitz, Berlin 2013.
- Scholem, Gershom, *Walter Benjamin. Die Geschichte einer Freundschaft*. Suhrkamp, Frankfurt am Main 1975.
- Schuetze, Andre, ”Der gläserne Raum: Paul Scheerbarts Utopie einer Glasarchitektur”. *Seminar: A Journal of Germanic Studies*, vol. 48, no. 1 (2012). 31–50.
- Sederholm, Helena, *Vallankumouksia norsunluutornissa. Modernismin synnystä avantgarden kuolemaan*. Jyväskylän Yliopiston Ylioppilaskunta, Jyväskylä 1994.

- Siukonen, Jyrki, *Humpuukia ja hulluutta. Uuden taiteen vastaanotto 1910-luvun Suomessa*. Suomalaisen Kirjallisuuden Seura, Helsinki 2023.
- Steiner, Uwe, "The True Politician: Walter Benjamin's Concept of the Political". *New German Critique*, vol. 83, no. 4 (2001). 43–88.
- Syrén, Essi, "Säkeitä ilman sanoja: Hugo Ball, Walter Benjamin ja destruktiivisuus kielessä". *Tahiti* 3/2017. 22–36. <https://tahiti.journal.fi/article/view/68922>
- Syrén, Essi, "Vandalismia vai luokkataistelua? Tradition ristiriitainen merkitys Weimarin tasavallan alkuvuosien poliittisissa ja kulttuurisissa mullistuksissa". *niin & näin* 2/2018. 105–114.
- Syrén, Essi, "Dionysian Fury and Vibrating Voice: The Physical Performer in Hugo Ball's Performances and Writings". *Journal of Avant-Garde Studies*, vol. 1, no. 1 (2020). 221–242.
- Syrén, Essi, "Glass Houses and Astral Societies as Models for a New Culture: Paul Scheerbart and Walter Benjamin". *Seminar – A Journal of Germanic Studies*, vol. 59, no. 3 (2023). 261–281.
- Taroutina, Maria, *The Icon and The Square: Russian Modernism and the Russo-Byzantine Revival*. Penn State University Press, University Park, 2018.
- Thiel, Detlef, "Cosmopsychology around 1900: Paul Scheerbart in the Context of Plato, Cusanus, Kant, Fechner, and Lovelock". *Intellectual History Review*, vol. 34, no. 1 (2024). 213–229.
- White, Michael, *Generation Dada: The Berlin Avant-Garde and the First World War*. Yale University Press, New Haven & London, 2013.
- Wilke, Tobias, "Da-da: 'Articulatory Gestures' and the Emergence of Sound Poetry". *Modern Language Notes*, vol. 128, no. 3 (2013). 639–668.
- Wohlfarth, Irving, "No-Man's-Land: On Walter Benjamin's 'Destructive Character'". *Diacritics*, vol. 8, no. 2 (Summer 1978). 47–65.
- Wolf, Sophie & Hindelang, Laura & Giese, Francine & Krauter, Anne (toim.), *Glass in Architecture from the Pre- to the Post-industrial Era: Production, Use and Conservation*. Walter de Gruyter, Berlin 2024.



**TURUN
YLIOPISTO**
UNIVERSITY
OF TURKU

ISBN 978-952-02-0391-7 (Painettu / PRINT)
ISBN 978-952-02-0392-4 (Sähköinen / PDF)
ISSN 0082-6987 (Painettu / Print)
ISSN 2343-3191 (Verkkajulkaisu / Online)