

# Tie ulos nykyisyydestä – Carl Einstein, Afrikka, taide ja historia

Roni Grén

Kun modernismin merkitystä ja vaihtoehtoista historiaa on viime vuosikymmeninä pyritty kaivamaan esiin, on 1900-luvun alkua koskevissa uudelleenarvioinneissa noussut esiin myös "kirjailija ja taidehistorioitsija, vapautustaihtelija"<sup>1</sup> Carl Einstein (1885–1940). Einstein teki akateemisen kehyksen ulkopuolella merkittävän taidehistorioitsijan työn sekä afrikkalaisen taiteen että aikansa avantgarden tulkitsijana. Hänen omalaatuinen formalistinen historiografiansa sekä etenkin klassikkotekstistään *Negerplastik* (1915) tunnettu tapa olla kommentoimatta kirjassaan esiintyviä teoskuvia on saanut huomiota myös keskusteluissa taidehistoriallisen metodiikan suuntaviivoista.<sup>2</sup>

Kiinnitän tässä artikkelissa huomiota Einsteinin kahden eri tekstin esittämään Afrik-

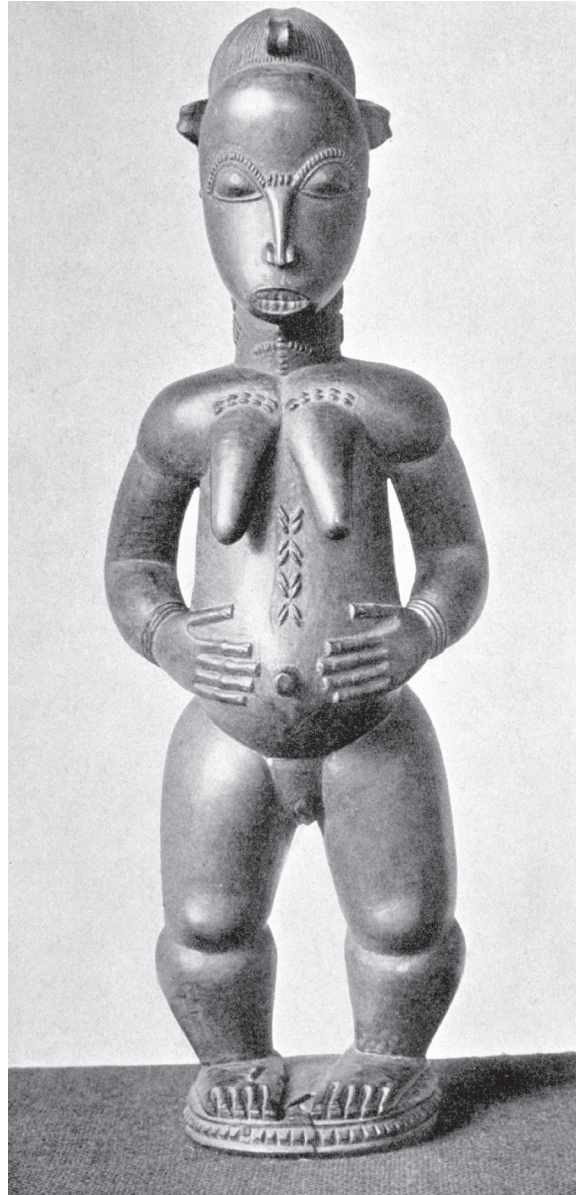
ka-käsitykseen suhteessa tekstien esittämiin taidenäkemuksiin ja tapaan tulkita historiaa: vertailen ja kontekstualisoin jo mainittua klassikkotekstiä *Negerplastik* ja vuonna 1930 *Documents* -lehdessä julkaistua lyhyttä Hans (ts. Jean) Arpin taidetta esittelevää esseettä "L'enfance néolithique". Otan esiin nämä kaksi tekstiä, koska niissä taiteen, historian ja afrikkalaisen kulttuurin välinen suhde määritellään hyvin erilaisista näkökulmista, joilla on kummallakin spesifisti määrittävät metodiset tehtävänsä. Kysyn niiden osalta *miten ja mistä syistä afrikkalaisen kulttuurin, Einsteinin teksteissään esittämän taidenäkemuksen ja historiankirjotuksen suhde – toisin sanoen afrikkalaisen kulttuurin historiografisen paikka – määräytyy näissä teksteissä niiden esittämällä tavalla, ja mistä syistä näiden kahden tekstin kohdalla tämä suhde tulee esiin varsin eri tavoin?*

Nimenomaan valitsemaani kahta tekstiä vertailevaa tutkimusta ei tietääkseni ennalta ole olemassa, mikä on sinällään melko ymmärrettävää sillä tekstit ovat luonteiltaan hyvin erilaiset, sisältävät hyvin erilaista historiankirjotusta ja ennen kaikkea ilmaisevat monin osin toistensa kanssa vastakkaisia käsityksiä. Näiden erojen avulla pyrin avaamaan erikseen molempien tekstien esittämää Afrikka-kuvaa, vaikka ainakin ensi katsomalta lukijasta voi vaikuttaa siltä, että Afrikka näyttelee myöhemmässä teksteistä melko pientä sivuroolia. Tekstien hyvin erilaiset kontekstit ja melko erilaiset motiivit tarjoavat myös näkymän Einsteinin tekstien historiografisten metodien valikoimaan, yhdestä hänen uransa objektiivisimmasta yrityksestä yhteen kaikkein subjektiivisimpaan. Tekstien erilaisuuden vuoksi pyrin pitämään ne erillään näyttääkseni miten tekstit toimivat nimenomaan Afrikka-, historia- ja taidekäsi-



tystensä kautta. Uskon, että tämä tekstien välistä epäjatkuvuutta korostava katsanto voi auttaa tulkitsemaan myös niin kutsutun primitiivisen taiteen avantgardistisen vastaanoton mekanismeja tarkemmin ja erilaisen vastaanoton kontekstien välistä syntetisointia välttäen.

Einstein-tulkintojen kannalta näiden kahden artikkelin tarkastelun etuna myös on, että niiden avaaminen rinnakkain voi auttaa Einsteinin elämän kahden eri kauden ja niiden eriytyneiden tutkimustraditioiden tulkittaa. Kuten Sebastian Zeidler on vuonna 2015 teoksessaan *Form as Revolt: Carl Einstein and the Ground of Modern Art* huomauttanut, Einstein-tutkimus on viime vuosikymmeninä ilmestyneen tutkimusmäärän kasvusta huolimatta keskittynyt joko Einsteinin elämää biografisena ja yhtenäisenä kertomuksena käsitteleviin teksteihin tai sitten kuppikuntaiseen tarkasteluun, jossa juopa näkyy etenkin siinä, että Einsteinin Saksan-kautta (ennen vuotta 1928) tulkitsevat tekstit suhtautuvat yliolkaisesti myöhempisiin töihin, ja päinvastoin taas Ranskan-kauden tulkitsoijien teksteistä voisi päätellä, Zeidlerin lainaten, "että Einstein ei olisi elänytään ennen *Documents'ia*"<sup>3</sup>. Vaikka Zeidlerin näkymä



Einstein-tutkimuksen tilaan on karrikoitu, on totta että vertailevia esityksiä näiden kahden kauden välillä on esiintynyt kovin vähän.<sup>4</sup>

Johdannon lopuksi tehtäköön vielä Einsteinin Afrikka-kuvaa koskeva ja artikkelini termistöä selittävä merkintä, koska puhun artikkelissani "afrikkalaisuudesta" ja afrikkalaisesta kulttuurista selkeyden vuoksi samassa merkityksessä missä Einsteinkin niistä omissa teksteissään puhuu. Tämä tarkoittaa, että ilmaisu ei kata alleen sen paremmin muinaisen Egyptin avaamien traditioiden kuin Afrikan arabialaisten kulttuurien taidetta, vaan määritelmällisesti hyvin epätarkasti koskee nimenomaan niin sanottua mustan Afrikan kulttuuripiiriä. Lisäksi olen aina merkityksen mielestäni antaessa sille myöten kääntänyt sanan "neekeri" [Neger/nègre] "afrikkalaiseksi". Valinnan taustalla on sanan "neekeri" kolonialistinen, rasistinen ja alentava käyttö 1800- ja 1900-lukujen aikana, joka luo nykykääntäjälle ja -tulkitsoijalle



**Kuva 1. Naisfiguuri Norsunluurannikolta. Carl Einstein, Negerplastik, kuva 54. [http://raai.library.yale.edu/site/index.php?globalnav=image\\_detail&image\\_id=643](http://raai.library.yale.edu/site/index.php?globalnav=image_detail&image_id=643).**

ongelman etenkin sikäli, että sanaa on mahdollonta sijoittaa sellaisenaan takaisin esimerkiksi vuoteen 1915 huomaamatta, että sen konnotaatiot ovat viimeisen vuosisadan aikana muuttuneet perustavasti. Einsteinin aikana sanan käyttö oli normalisoitunutta ja sittemmin vääräksi ja kestäättömiksi osoitautuneista rotuopillisista ajatuksista joitakin pidettiin vielä tieteellisesti tosina, mutta saanaan myös kytkeytyi varsin eriarvoinen poliittinen lataus kuin nykyisin. Einstein myös käytti sitä sekä puhuessaan yksilöistä että kulttuurista laajemminkin, kuten esimerkiksi Negerplastikin otsikossa. Syy siihen miksi olen toisinaan pakotetustikin käyttänyt nimenomaan mainittua maantieteelliseen alkuperään sitoutuvaa – ja sikäli joiltakin osin virheellistä – käännöstä, johtuu myös Einsteinin joidenkin ilmaisujen jo omana aikanaan kantamasta ilmimerkityksestä: "Negerplastik" tai sen ranskankielinen vastine "sculpture nègre" tarkoittaa nimenomaan (jonkin) afrikkalaisen kulttuurin tuottamaa veistotaidetta, eikä termi ollut kokonaisuudessaan ihonväriin tai rotuun sidottu. Ilmaisan mukanaan kantaman kolonialistisen historian jätän muiden artikkeleiden tarkasteltavaksi.

### Tekstien taustaa

Einstein julkaisi *Negerplastikin* kolmikymmenvuotiaana. Teos oli hänen ensimmäinen taidehistoriaa käsitellyt itsenäinen teoksensa. Siihen mennessä hänet oli opittu tuntemaan vasemmistolaisanarkistista kirjallisuutta julkaisseen *Die Aktion* -kustantamon keskustelupiireissä aikansa modernista taiteesta pitämistään luennoista ja hän oli kirjoittanut myös joitakin taidekriitikoita.<sup>5</sup> Saksankielinen kirjallisuusmaailma tunsikin Einsteinin myös saman kustantamon vuonna 1912 julkaisemasta romaanista *Bebuquin oder die Dilettanten des Wunders*. Nytkin melko lailla unohduksiin jäänyt teos oli tuonut kirjoittajalleen nimeä aikansa avantgarde-piireissä, ja esimerkiksi Hugo Ball mainitsi Dada-muistelmissaan *Flucht aus der Zeit* vuonna 1927, että "Carl Einsteinin *Dilettanten des Wunders* näytti tien"<sup>6</sup>.

*Negerplastik* on taidehistorian pieni klassikko. Teos pitää sisällään Einsteinin noin 20 sivua pitkän tekstin, joka ei lainkaan kommentoi sen sivussa julkaistua 119 kuvaa. Taidehistorialliselta otteeltaan se on formalistinen, ja tekee sikäli kunniata Einsteinin opettajana Friedrich-Wilhelm-Universitätissä (nyk. Humboldt-Universität zu Berlin) vuosina

1904–1908 toimineelle Heinrich Wölfflille, jonka historiografiaa vastaan Einstein myöhemmällä iällään aggressiivisesti hyökkää, mutta jonka formalismin jäljet näkyvät hänen tuotannossaan kautta linjan.<sup>7</sup> *Negerplastikista* ei ole liioiteltua sanoa, että sille ei ole taidehistorian alalla vertaista missään mitään "primitiivisten kulttuurien" taiteesta oli kirjoitettu siihen mennessä, eikä vastaavaa tultu tekemään vuosikymmeniin.

Einsteinin suhde afrikkalaiseen taiteeseen on perua viimeistään vuodelta 1912, jolloin hän oli Pariisin-matkallaan tavannut muun muassa Pablo Picasson taidekauppiaina tunnetun Daniel-Henry Kahnweilerin ja ystävystynyt eliniäksi.<sup>8</sup> Einsteinin ja Kahnweilerin välinen kaksi vuosikymmentä jatkunut kirjeenvaihto on sittemmin julkaistu.<sup>9</sup> Kahnweilerin vaikutuskentässä tärkeät virtaukset – kubismi ja afrikkalainen taide – tulivat tärkeiksi myös Einsteinille, ja kubistisen vastaanoton vaikutus näkyy *Negerplastikissa* tehdyissä väittämässä myös koskien afrikkalaisen taiteen tulkintaa, mutta Einstein kirjoittaa tekstissä myös aikansa nykytaiteen suuntautumisesta kohti abstraktiota varsin kriittisesti. Tämä ei tosin ole niin yllättävää, sillä Kahnweilerin, Picasson ja Georges Bra-



quen – joista viimeistä koskien Einstein julkaisi vuonna 1934 monografian<sup>10</sup> – edustama kubismin haara suhtautui tunnetusti täysabstraktiin taiteeseen vastentahtoisesti.<sup>11</sup>

Einstein ei *Negerplastikissa* anna kuvilleen lähdetietoja eikä muitakaan kuvatekstejä, ja kuten mainittua, hän ei puhu yksittäisistä teoksista vaan ennemminkin keskittyä teosten muotokieleen yleensä. Puutteelliset taustatiedot – joita Einstein tosin itsekin kirjassaan valittelee – ovat johtaneet myös muutamaan virhearvioon teosten afrikkalaisuudesta, sillä teoksessa on julkaistuina myös kuvia joistakin Polynesian alueelta peräisin olevista esineistä.<sup>12</sup> Muut teokset sijoituvat nykyarvioiden mukaan alkuperältään melko tasaisesti Saharan eteläpuoliseen Länsi- ja Keski-Afrikkaan Gambiasta Kongon demokraattiseen tasavaltaan (silloinen Belgian Kongo) – sillä erotuksella että valtaosa teoksessa esiintyvistä naamioista sijoittuu nykyiseen Norsunluurannikkoon ja sen lähialueille – ja mukana on myös muutamia yksittäisiä eteläisemmästä Afrikasta peräisin olevia teoksia Angolan, Sambian ja Madagaskarin alueilta.<sup>13</sup> Esitellyt teokset ovat peräisin useammista kokoelmista, ja niitä kuuluu sekä museoille – joista useimmat Berlin Mu-

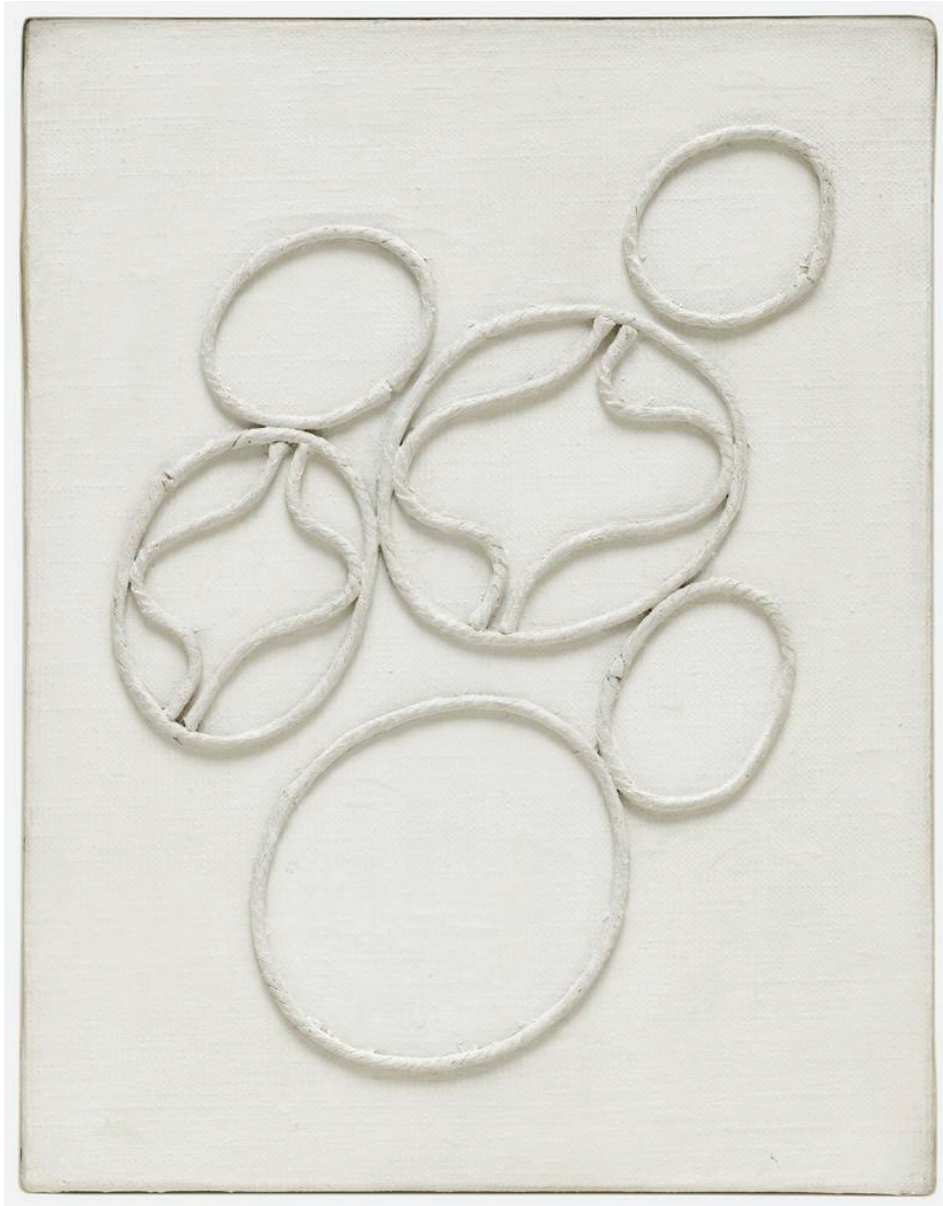
seum für Volkekundelle (nyk. Etnologisches Museum Berlin) ja British Museumille – että yksityiskokoelmille, mutta huomattavaa on, että kymmenet teoksista olivat olleet pariisilaisen ei-länsimaalaisiin taide-esineisiin erikoistuneen taidekauppias Joseph Brummerin omistuksessa.<sup>14</sup> Brummerin on arveltu toimineen Einsteinin käyttämien valokuvien tärkeimpänä lähteenä ja myös tutustuttaneen Einsteinin afrikkalaiseen taiteeseen tarkemmin.<sup>15</sup> Teokseen valittujen valokuvien luonne on myös usein pantu merkille: lähes kaikki teokset esiintyvät kuvissa huomattavan frontaalisesti kuvattuina, mikä antaa painoarvoa Einsteinin teoksessa tekemälle tulkinnalle teosten "formaalisesta ulottuvuudesta"<sup>16</sup>, mihin palaamme jäljempänä.

Vuonna 1930 Einsteinin tilanne oli varsin toisenlainen. Hän oli muuttanut pysyvästi Pariisiin vuonna 1928, ja liittynyt Georges Bataillen editoiman, radikaalin avantgardea ja etnologiaa yhdistelleen *Documents* -julkaisun toimitukseen. Tässä välissä Einstein oli tullut jo Saksassa asuessaan arvostetuksi akateemisen maailman ulkopuolisena taidehistorioitsijana, mutta oli saanut mainetta myös poliittisena vallankumouksellisena – osana sekä marraskuussa 1918 Brysselissä

vallan kaapannutta "Brysselin sotilasneuvostoa"<sup>17</sup> että vuoden 1919 Saksan spartakistikapinaa<sup>18</sup> – ja ollut kaunokirjallisten toimiansa vuoksi vuonna 1921 otsikoissa saatuaan sakkoja jumalanpilkasta Kristuksen ristiinnaulitsemista käsittelevän näytelmänsä *Die schlimme Botschaft* johdosta.<sup>19</sup> *Negerplastikin* ja *Documents'n* välisenä aikana Einsteinin tärkeimpiin taidehistoriallisiin julkaisuihin olivat kuuluneet populaarin Orbis Pictus -julkaisusarjan osina julkaistu uusi teos koskien afrikkalaista veistotaidetta (*Afrikanische Plastik*, 1921) ja japanilaisia puupiirroksia käsittelevä nide (*Der frühere japanische Holzschnitt*, 1922) sekä ennen kaikkea ensimmäisenä painoksena vuonna 1926 julkaistu ehkä aikansa arvovaltaisimman taidekustantaja Propyläen Verlagin julkaiseman *Propyläen-Kunstgeschichte* -sarjan 1900-luvun taidetta käsittelevä osa *Die Kunst des 20. Jahrhunderts*. Afrikkalaiseen kulttuuriin liittyen hän oli myös toimittanut vuonna 1925 kirjaksi "afrikkalaisia satuja ja legendoja" (*Afrikanische Märchen und Legendes*).

*Documents* toimi surrealistisen ryhmän laitamilla, ja monet sen toimituskunnan jäsenistä olivat surrealistisen ryhmän karkulaisia





tai toisinajatteliijoita, jotka André Bretonin pitämä ryhmäkuri ja *Second Manifeste du surréalisme* (1929) oli enemmässä tai vähemmässä määrin suuttanut. Einsteinin oma suhde ranskalaiseen avantgardeen taas oli siihen mennessä muodostunut lähinnä Kahnweilerin tuttavuuksien ympärille, mutta sen kautta Einsteinille oli myös syntynyt tiiviit yhteydet Musée d'ethnographie du Trocadéron sisäpiiriin, minkä johtokuntaan myös *Documents'n* merkittävin rahoittaja Georges Wildenstein kuului.<sup>20</sup> Einsteinin osaa *Documents'n* toimituksessa on voitu tähän päivään asti vain arvailla, ja hänen on epäilty olleen lehden linjan kannalta vaikutusvaltaisempi kuin mitä hänen virallinen asemansa sen ensimmäisten numeroiden toimituskun-



**Kuva 2.** Hans Arp, Jean (Hans) Arp, *Lehtiä ja nappoja*, 1929. Öljyväri kankaalle ja narua, 35 x 27.3 cm. Museum of Modern Art, New York. ArtStor, [https://library-artstor-org.ezproxy.utu.fi/#/asset/AMOMA\\_10312310226;prevRouteTS=1550094428426](https://library-artstor-org.ezproxy.utu.fi/#/asset/AMOMA_10312310226;prevRouteTS=1550094428426). Kuva teoksesta julkaistiin nimellä "Feuilles" ["Lehtiä"] Einsteinin artikkelin "L'enfance néolithique" yhteydessä.

nan rivijäsenenä antaisi ymmärtää.<sup>21</sup> Joka ta-pauksessa *Documents'n* kausi oli Einsteinin kirjoittajanuralla varsin tuotteliasta aikaa, ja "L'enfance néolithique" tullessa julkaistuksi *Documents'n* viimeisessä numerossa, Einstein oli ehtinyt sen lisäksi julkaista lehden viidessätoista numerossa jopa kolmetoista artikkelia vuosina 1929–1930.<sup>22</sup> Jälkimmäisenä vuonna hän julkaisi myös kirjat liittyen Gaston-Louis Roux'n ja Giorgio de Chiricon teoksiin.<sup>23</sup>

Vain muutaman liuskan mittaista esseettä "L'enfance néolithique" pidetään Einsteinin myöhäiskauden avaintekstinä.<sup>24</sup> Ensi lukemalta tämä saattaa tuntua lähes käsittämättömältä, sillä *Negerplastikin* järjestelmällisestä argumentoinnista tekstissä ei ole tietoakaan. Periaatteessa artikkeli kertoo Hans Arpin taiteesta – näin se ainakin uskottelee lukijalleen ensimmäisestä kappaleestaan viimeiseen asti – mutta olennaista tekstissä on nimenomaan laaja skaala, jolla se tuo esiin kirjoittajansa näkemystä taiteesta ja sen osasta modernissa yhteiskunnassa. Tekstissä on esseistinen välittömyyden tuntu, joka saa sen toisinaan tuntumaan yhdeltä istumalta kirjoitetulta raivoisalta purkaukselta, ja paikka paikoin teksti vaikuttaa vain sel-

laisten asioiden luettelolta, joiden kirjoittaja on voinut parhaiten ajatella yllyttävän "porvarin vihaa"<sup>25</sup>. Kuitenkin tässä sivussa Einstein tarjoilee äärimmäisyyteen asti merkityksiä täyteen ladattuja lauseita, jollaisten lähintä vertailukohtaa voi ehkä parhaiten etsiä aikalaikirjoittaja Walter Benjaminin töistä, ja joissa Einstein liikkuu runollisuuksista ja suoranaisista hävyttömyyksistä teoreettisiin ja poliittisiin kysymyksiin länsimaisen avantgardistisen taideinstituution tarkoituksesta, merkityksestä ja voimattomuudesta sekä esittää oman näkemyksensä koko länsimaisesta historiakäsityksestä sitä avoimesti pilkaten. Kaiken lisäksi artikkeli ehtii muutamien sivujen aikana lyödä kättä Einsteinin omien lapsuusmuistojen kanssa. Tämän keskelle Einstein tuo siinä myös yhdenlaisen käsityksen afrikkalaisista ja afrikkalaisesta kulttuurista, joka eroaa varsin paljon siitä mitä hän oli *Negerplastikissa* sanonut.

Tarkastelen seuraavaksi näiden kahden tekstin osalta, ensin niitä erillään käsitellen, miten ja minkä premissien ehdoilla Einstein niissä afrikkalaisen kulttuurin historiografisen paikan hahmottelee, minkä jälkeen palaan artikkelini loppuluvussa vielä tarkemmin kysymyksiin töiden konteksteista ja taustoista.

## Kaksi historiaa, yksi taide: Negerplastikin metodi

*Negerplastikissa* Einstein pyrkii ääriformalistiseen tulkintaan, joka pakottaisi länsimaisen taiteen samalle tarkastelutasolle afrikkalaisen kanssa. Teoksen alkulauseet näyttävät jylhästi ja osoittelevasti sen ideologiset lähtökohdat, ja tuovat esiin sen, minkä häivyttämiseen Einstein pyrkii:

On tuskin olemassa toista taidetta, jota eurooppalainen lähestyisi yhtä varautuneesti kuin afrikkalaista. Ensimmäiseksi hän kieltää, että se olisi taidetta lainkaan, ja huomauttaa halveksien etäisyydestä, joka erottaa näitä objekteja eurooppalaisesta asennoitumisesta, jolla hän synnyttää näin todellisen negaation terminologian. Tämä ero ja siitä johtuvat ennakkoluulot estävät kaikenlaisen esteettisen arvioinnin; todella, ne tekevät sen täysin mahdottomaksi, sillä esteettinen arviointi edellyttää lähtökohtaista läheisyyttä. Alusta lähtien afrikkalaista pidetään alempiarvoisena ja säälimättömän tarkastelun kohteena, ja hänen työnsä tuomitaan apriorisesti puutteellisiksi. Hämäriä väittämiä evoluutiosta liitetään huolettomasti häneen; joillekin hän kelpaa esimerkiksi harhaanjohtavasta primitiivin käsitteestä, kun taas jotkut käyttävät hyväkseen avutonta kohdettaan tarkoitukseenaan kiillottaa yhtä vietteleviä ja yhtä valheellisia fraasejaan kuten "ikuisen esihistorian lapset" ja niin edelleen. Näin toivotaan löydettävän afrikkalaisesta eräänlainen alkuperä, olotila joka ei koskaan kehittyisi alkuaan pidemmälle. Monet afrikkalaisia koskevat mielipiteet lepäävät tällaisten ennakkoluulojen päällä ja ovat kehitellyt palvelukseksi tyyntäviä teorioita. Kaikissa arvioissaan eurooppalainen lähtee liikkeelle yhdestä olettamuksesta, hänen omasta absoluuttisesta mielikuvituksellisesta ylemmyydestään.<sup>26</sup>



Kahnweiler vastasi vuonna 1921 Einsteinille *Negerplastikin* luettuana, että piti kirjassa kaikesta muusta paitsi sen nimestä. Perusteluksi Kahnweiler esitti, että hänestä kirja ei niinkään kertonut afrikkalaisesta veistotaiteesta kuin "veistotaiteesta sinällään"<sup>27</sup>. Tätä voisi pitää teoksen tarkastelulle hyvänä, joskin osittain puutteellisena lähtökohtana. Se ottaa huomioon ainoastaan teoksen takana vaikuttavan pyrkimyksen ja metodin, ei niinkään sitä millaisia Einstein toteaa eurooppalaisen ja afrikkalaisen veistotaiteen historiallisesti muotoutuneiden erojen olevan.

Metodinsa Einstein esittelee kirjan ensimmäisessä luvussa. Siinä määritellään myös afrikkalaisen taiteen tarkastelun suhde sen historiaan ja sovitettuna teoksen tarkoitukseen. Tekstin ainoassa vihjauksessa teoksen kuviin Einstein kirjoittaa näin:

Ehkä tämän kirjan kuvitukset todistavat tämän veran: afrikkalainen ei ole kehittymätön; merkittävä afrikkalainen kulttuuri on raunioitunut; ehkä tämän päivän afrikkalaiset suhteuttavat itseään "antiikin" afrikkalaiseen kuten Egyptin fellahit suhteuttavat muinaiseen egyptiläiseen.<sup>28</sup>

Näiden kahden "ehkän" avulla Einsteinin on tarkoitus sanoa, että afrikkalaisilla on historia – toisin sanoen että afrikkalaiset eivät elä "ikuisessa esihistoriassa", kuten hänen

kritisoimissaan fraaseissa väitetään. Tämä muistutus toimii johdantona merkinnälle, joka on perustelemassa Einsteinin metodologiaa ja jonka mukaan "tietämyksemme afrikkalaisesta taiteesta on kokonaisuudessaan heikkoa ja epätarkkaa"<sup>29</sup>. Sitä puolestaan seuraa lyhyt kommentti sekä afrikkalaisen taiteen historioivan tulkinnan ongelmista että tutkimuksen surkeasta tilasta: käytännössä vain muutamia Beninistä löytyneitä teoksia oli Einsteinin mukaan ajoitettu siihen mennessä, ja alueellisesti paikannettujen teosten osalta vallitsi tyylillinen sekamelska, joka saattoi olla seurausta teosten ja ihmisten vaelluksesta paikasta toiseen tai esimerkiksi teosten ryöstämisistä, eikä yleensä kukaan teosten alkuperää tunnettu.<sup>30</sup> Metodin perustelu seuraa juuri näistä ongelmista:

[–] tällä hetkellä ei historiallinen eikä maantieteellinen tietämyksemme anna meille mahdollisuutta edes kaikkein vaatimattomimpiin määritelmiin tätä taidetta koskien. Ilmeinen vastaväite olisi, että tyyliperustaisen kritiikin metodologisen kehyksen turvin voisimme pakottaa ilmoille historiallisen jatkumon ja edetä siten yksinkertaisimmasta monimuotoisimpaan. Mutta meidän on syytä vapauttaa itsemme harhasta, jonka mukaan yksinkertainen ja alkuperäinen voisivat olla identtisiä; aivan liian huolettomasti johdamme itseämme harhaan ajattelemalla, että intellektuaalisen ajattelun edellytys ja metodi ovat samanlaiset kuin yleisen historiallisen prosessin alku ja sen luonne; todellisuudessa joka-

inen alkuperä, jolla tarkoitan yksilöä, suhteellinen alku – muunlaisia emme tosiasiallisesti voi varmentaa – on erittäin monimuotoinen, sillä erityistilanteissa ihmiset ovat taipuvaisia ilmaisemaan niin paljon, todellakin liian paljon.<sup>31</sup>

Täten Einsteinin huomioima vajavainen tuntemus afrikkalaisten kulttuurien historiasta ja traditioista antaa hänen epähistorialliselle metodilleen validiteetin. Hän julistaa pyrkivänsä teoksessaan "määrittelemään voimeko johtaa näiden veistosten formaaleista ominaisuuksista kokonaisvaltaisen muodon käsitteen, joka on samanlainen kuin taiteellinen muoto"<sup>32</sup>. Tämän tehtävän kannalta on hänen mukaansa "välttämätöntä, että tätä yhtä metodologiaa seurataan ja toista vältetään; on rajoitettava visuaaliselle alueelle ja seurattava sen erityisiä lakeja"<sup>33</sup>.

Einsteinin *Negerplastikissa* esittämien länsimaisen taiteen eriytyntä historiaa koskevien käsitysten avulla voidaan valaista lisää myös Einsteinin metodille syntyntä tarvetta. Tähän historialliseen eroon hän siirtyy kirjansa toisessa luvussa "Das Malerische"<sup>34</sup>. Hänen olennainen väitteensä on, että perspektiivikuvan ylivallassa lähtien länsimainen taide on hylännyt sen, mitä hän kutsuu "plastiseksi visioksi"<sup>35</sup> ja suosinut "maalauksellista" ja taiteilijan ja teoksen katsojan katseen



hallintaa plastisen muodon sijaan. Hän väittää täten, että perspektiivikuvan aikakaudella "maalarit, eivät kuvanveistäjät, esittivät kolmiulotteisuutta koskevat avainkysymykset"<sup>36</sup>. Tiiviynen vuoksi kannattaa tätä historiaa koskien lainata jakso Einsteinin tekstistä:

Sanomattakin on selvää, että näiden formaalien virtausten vallitessa oli välttämätöntä, että meidän taiteemme tuli kulkeutua läpi sellaisen aikakauden, jossa maalauksellinen kävi täydellisesti yksin veistoksellisen kanssa (barokki) ja että sellaiset käytännöt saattoivat johtaa vain veistotaiteen kokonaisvaltaiseen tappioon, sillä kiinnittääkseen itseensä taiteilijan kiihtymystilan ja välittääkseen sen teoksen katsojalle, täytyi veistotaiteen muuntua läpikotaisin maalaukselliseksi ja impressionistiseksi. Kolmiulotteisuus tuli optisen aistimuksen kuluttamaksi; persoonallinen käsiala hallitsi.<sup>37</sup>

Näiden kehityskulkujen jälkeen ollaan jo Auguste Rodinin ja Einsteinin omalla aikakaudella. "Niin hämmäntävältä kuin se saattaa vaikuttaakin", Einstein kirjoitti, "ranskalainen veistotaide näyttää Rodiniin asti olleen ennen kaikkea ollut keskittynyt veistoksellisen muodon hajottamiseen"<sup>38</sup>. Maalauksellisten keinojen valta-asema näyttäytyy nimenomaan siinä, että "kolmiulotteisuus pyritään summaamaan muutaman tasopinnan avulla"<sup>39</sup>, jotka määrittelevät katsomiskulmat tai

vaihtoehtoisesti "etsivät formaaleja vastavaihtoisuuksia kuvatuun aiheeseen liikkeille"<sup>40</sup>. Molemmissa tapauksissa "kolmannen ulottuvuuden välitön ilmaisu manataan pois"<sup>41</sup>, Einstein väittää. Tämä kehitys, jossa "vapaaasti seisovan veistoksen ja reliefin rajat ovat tulleet vakaasti häivytytyiksi aina renessanssista lähtien"<sup>42</sup> on hänen mukaansa johtanut siihen, että kuvanveistäjät "käsittelevät massaa, joka on täten kuutiomaista vain materiaalisessa mielessä"<sup>43</sup>. Einsteinin analyysi afrikkalaisen taiteen muotokielestä asettuu puolestaan tätä historiaa vastaan, joka edelleen perustelee hänen metodologiaan, osoittaen että traditioita ei voida käsitellä yhdessä ja samalla tasolla kuin formaalista ulottuvuudesta lähtien ja niiden eroja korostaen, eikä siis yhteisestä historiasta tai taiteiden kehitystarinasta alkaen.

Kirjan seuraavassa kahdessa luvussa Einstein asettaa johdonmukaisesti afrikkalaisen taiteen formaalit ominaisuudet vastakohtaisiksi niille termeille, joiden avulla hän on hahmottanut länsimaisen veistotaiteen.<sup>44</sup> Kokonaisargumentin tasolla hän toteaa, että afrikkalaiset taiteilijat ovat keksineet vastauksen ongelmaan siitä "miten kiinnittää kolmiulotteisuus optisen representoinnin yk-

sittäiseen aktiin siten, että se voidaan nähdä totaliteettina ja käsittää yksittäisenä ja yhteisenä"<sup>45</sup>. Afrikkalaisten vastaus tähän ongelmaan vaikuttaa Einsteinin arvion mukaan meidän käsitystemme kannalta paradoksaaliselta, koska se on annettu "formaalisen ulottuvuuden" muodossa.<sup>46</sup> Tähän päätelmään hän päätyy kirjansa neljännessä luvussa, jota ennen hän on analysoinut miksi ja miten afrikkalainen taide voi sekä näyttäytyä kaikkein etäisimpänä eurooppalaisille, kuten hän jo kirjansa alkulauseessa oli todennut, ja miten se on elänyt ilman vastaavaa taidekäsitystä ("äärimmäistä dekoratiivisuutta"<sup>47</sup>) kuin omamme. Vastaus tähän löytyy afrikkalaisen taiteen eroavasta uskonnollisesta luonteesta, johon Einsteinin uskomuksen mukaan kuuluu, että veistäjä "luo teoksensa jumalaksi tai sen vartijaksi, toisin sanoen hän säilyttää alusta asti etäisyyden teokseensa, joka joko on jumala tai sisältää jumalan"<sup>48</sup>.

Einsteinin edellinen päätelmä ei astu niin paljoa sivuun metodiselta polulta kuin ensinäkemältä voisi epäillä. Itse asiassa sen väittäminen afrikkalaisen uskonnollisuuden luonteesta ei niinkään ole hänen teoksensa kannalta yhtä tärkeä kuin sen mahdollistama ajatus, jonka mukaan juuri afrikkalaista



taidetta, erotettuna länsimaisesta, on täten mahdollista ja hedelmällistä tarkastella formaalissa ulottuvuudessa vailla "metafyysistä korrelaattia"<sup>49</sup>, sillä afrikkalaisessa taiteessa tämä korrelaatti sijoitetaan teoksiin itseensä ja sitä voidaan pitää "itsestään selvänä"<sup>50</sup>. Länsimaiselle taiteelle tämä metafyysinen korrelaatti taas takasi juuri ne ominaisuudet ja sen omalaatuisen luonteen ja historian, jonka Einstein juuri oli, tosin melko kärjistäen, esitellyt. Tämä korrelaatti – toisin sanoen teoksen statuksen takaava transsendentti osa, joka myös määrittelee teoksen muodon – sitä vastoin oli imaissut länsimaisen taiteen historian kohdalla sisäänsä kaiken: korrelaattiksi saattoi käsittää niin Jumalan kuin taideinstituutionkin, mutta ennen kaikkea siinä oli kysymys siitä, että objektien muodot alistuivat tekijän ja teoksen katsojan katseiden ylivallalle ja niitä pidettiin teoksen olemassaolon ehtoina. "Yhteisenä päämääränä", Einstein kirjoitti länsimaisesta taiteesta, "pidettiin mahdollisimman paljon suurennettua luojaa ja tekijää ja vastaavasti mahdollisimman paljon stimuloitua katsojaa"<sup>51</sup>. Tälle afrikkalainen esineiden integriteetille perustuva muoto ei "formaalissa ulottuvuudessaan" Einsteinin mukaan alistunut.

On lopulta aiheellista huomioida mihin suuntaan Einsteinin formaalianalyysi afrikkalaisesta taiteesta johtaa taidekäsityksen kannalta:

Jos näitä erityisiä luovan tilallisen vision yksiköitä koskeva formaalianalyysi todetaan mahdolliseksi, silloin on asiaa lausumatta todistettu, että nämä kyseessä olevat muodonannot ovat taidetta. Tähän voidaan ehkä väittää vastaan, että taipumus vakuuttaa yleistäen sanelee salaisesti sellaisen johtopäätöksen. Tämä väite on kuitenkin virheellinen, sillä yksilöllinen muoto sisältää kaikki visuaalisuuden määritelmälliset elementit itsessään; se itse asiassa esittää ne, koska ne voidaan esittää vain muotona. Yksilöllisellä tapauksella ei kuitenkaan ole mitään tekemistä taiteen käsitteen erityisyyden kanssa; ennemminkin näillä kahdella on dualistinen suhde toisiinsa. Juuri yleisen vision ja sen konkreettisen toteutuksen olennainen yhdenmukaisuus määrittää taideteoksen. On myös syytä muistaa: taiteellinen luominen on juuri yhtä "mielivaltaista" kuin välttämätön taipumus yhdistää yksilölliset visuaaliset muodot laeiksi, sillä molemmissa tapauksissa pyritään organisointia kohden ja saavutetaan se.<sup>52</sup>

Kannattaa muistaa, että edellinen on kirjoitettu kaksi vuotta ennen kuin Marcel Duchamp pyrkii asettamaan *Suihkukaivoksi* nimetyn pisuaarin näytteille Society of Independent Artistsin näyttelyyn, jolloin hän tulee konkreettisesti luoneeksi sen jälkeistä taidemaailmaa vaivanneen ongelman siitä, voidaanko mikä tahansa esine esittää taiteena. Saman ongelman paikansi Eins-

teinin kirjasta tuoreeltaan vuonna 1916 kritiikin kirjoittanut Sascha Schwabacher, joka totesi kirjan pyrkivän vapauttamaan "aiemmin luotujen esteettisten arvoarvostelmien tuhon"<sup>53</sup>. Näin periaatteessa kyllä, ainakin jos ajatellaan että edellisen kappaleen viesti luettaisiin erossa kontekstistaan ja vietäisiin johdonmukaiseen loppuunsa asti. Pitää kuitenkin huomata, että Einstein muotoilee väitteen sellaisessa kontekstissa, jossa vieraan kulttuurin päästäminen länsimaisen taidediskurssin sisään – tätä tehtävää kirja suorittaa erittäin johdonmukaisesti – on osoittautunut hänelle teoreettisesti mahdolliseksi vain nihilistisellä suhtautumisella esteettisiin maku- ja arvoarvostelmiin. Kuten Einsteinin käsitykset abstraktista taiteesta osoittivat, tämä nihilismi oli kontekstisidonnaista. Onkin kuvaavaa, että jos hän kirjassaan kulkee metodinsa edellyttämien rajoitusten ulkopuolelle, tapahtuu se hänen länsimaisen taiteen eriytymistä käsittelevän lukunsa lopussa, jossa hän etenee länsimaisen taiteen abstraktion ongelmaan:

Näiden [länsimaisten] maalarien yrityksiä kutsutaan tavallisesti abstraktioiksi, vaikkakaan ei voida kieltää, että vain harhaanjohtaviin metaforiin suunnattu tärkeä kritiikki on voinut auttaa lähestymään välittömän tilan käsittämistä. Mutta juuri tämä on olennaista, sillä se voimakkaasti erottaa afrikkalais-ta taidetta siitä taiteesta, joka on afrikkalaiseen tai-



teeseen tutustunut ja saavuttanut siinä prosessissa itsetietoisuuden; mikä jälkimmäisessä ilmenee abstraktiona, on ensimmäisen luonto. Tässä mielessä afrikkalainen veistotaide osoittautuu vahvimaksi realismiksi.<sup>54</sup>

### **Vallankumouksellisen toiseuden kuva: "Neoliittinen lapsuus"**

"L'enfance néolithiquessa" afrikkalaisuuteen heitetään valoa täysin toiselta suunnalta kuin *Negerplastikissa*, jopa häiritsevällä tavalla. Artikkelin tärkein alluusio afrikkalaiselle kulttuurille on lapsuus, "esihistoriallinen lapsuus" ja taikausko, tavalla joka muistuttaa siitä miten freudilainen teoria oli omaksunut 1800-luvulla syntyneen rekapitulaatioteorian<sup>55</sup>. Tuntuu siltä kuin Einstein tekisi artikkelissa juuri sen, minkä hän *Negerplastikissa* niin syvään kielsi, ja minkä eteen hän oli nähnyt niin paljon vaivaa argumenttejaan muotoillakseen ja tekstinsä rakenteen hienovireiseksi säätääkseen: hän oli nimenomaan painottanut, että afrikkalaisia kulttuureita ei ollut mitään aihetta ajatella "ikuisena esihistoriana" eikä missään tapauksessa perustaa ajatuksia niistä "hämärille evolutiivisille väitteille" tai nähdä afrikkalaisten yhä asuttavan meidän omaa alkuperäämme.<sup>56</sup>

Kaikkien artikkelin esittämien teemojen sekamelskan joukossa "L'enfance néolithi-

quessa" on yksi aihe ylitse muiden: se puhuu länsimaisen taiteen poliittisesta voimattomuudesta, ja on eräänlaista karnevalismin kritiikkiä. Tämän sijaiskärsijäksi afrikkalaisesta kulttuurista esitetyt väitteet joutuvat. Afrikka esitetään Einsteinin tekstissä metaforana, jota käytetään strategisena välineenä, kun se pyritään rinnastamaan avantgardistisen taiteenkin hänelle edustamaan vallankumoukselliseen toiseuteen. Tosin ajatus vertauskuvasta ei kata kaikkien sitä horisonttia, jonka Einstein Afrikalle tekstissään avaa. Niissä kolmessa kohdassa, joissa hän afrikkalaisuuteen viittaa, hän puhuu todellisista länsimaisista käsityksistä ja afrikkalaisista kulttuuria koskevista ennakkoluuloista, myös omistaan – niistä, joiden kautta muokkaamme siitä oman kulttuurimme toiseuden. Samaan tapaan Einstein näkee avantgardistin työn: se sijoitetaan kauas poliittisesta sfääristä, karnevalistiselle alueelle, jossa se voi vaaratta edustaa väkivaltaa, lapsuuden traumoja ja kulttuurista toiseutta: "vaaratonta hulluutta, tuskin uhkaavaa"<sup>57</sup>, kuten hän toteaa Paul Kleen töistä. "Lapset elivät neoliittisellä ajalla", Einstein kirjoittaa liittyen ajatukseensa siitä millaisena lapset näkivät leikeissään oman paikkansa historiallisissa

rooleissa, ja jatkaa: "ja valistunut porvaristo jossain 1200-luvun tienoilla".<sup>58</sup>

Tälle tielle osuvat Einsteinin kolme tai oikeastaan neljä mainintaa afrikkalaisista. Vaikka merkintöjä on verrattain vähän, Einstein ripottelee ne koko artikkelin matkalle. Ottaen huomioon Einsteinin henkilökohtaisen suhteen afrikkalaiseen kulttuuriin, niiden merkitystä koko tekstille ei voi vähätellä. Itse asiassa koko teksti alkaa kertomuksella lapsuusmuistoista ja Afrikkaa koskevista fantasiaista: "Elimme eteläisessä neekerikylässä jakautuneina klaaneihin ja heimoihin"<sup>59</sup>, hän muistelee.

Tämän aloituksen jälkeen kylään palataan kolmesti. Ensimmäisen kerran tämä tapahtuu kolmannessa kappaleessa, jolloin tekstin suunta näyttää lukijalle vielä täysin avoimelta. Einstein on jatkanut siihen asti lapsuuden fantasiansa kehittelyä ja sijoitellut eri ryhmiä – lapsia, "valistuneita porvareita" ja "virkamiehiä"<sup>60</sup> – omille paikoilleen fantasiaan historiaansa. Nyt mukaan tulee uusi teema: "kaikki asiat kuuluivat heimolle tai klaanille ja kokonaiset perheet kävivät sotaa palaneesta kakusta, siiderileilistä, pahasta sanasta tai petollisesti laskelmoidusta, maalaisella tavalla alhaisesta lauseesta"<sup>61</sup>.



Nämä afrikkalaiskylän heimot ja klaanit ovat olemuksellisesti niitä – tarkalleen ottaen fantasia niistä – jotka kyseenalaistavat ne säännöt, joille porvarillisen länsimaisen yhteiskunnan ylläpitämät ihmisten väliset rajat perustuvat: omistusoikeuteen ja yksilön koskemattomuuteen. Integriteettiä tuntuu loukkaavan myös Arpin taide ja afrikkalaisten maagiset käytännöt:

Arp kokkaa, sahaa, leikkaa: kauloja kietoo hellä solmio; linnut taistelevat munan sisällä; nukke ja viikset, jne. Afrikkalaisten uskomusten mukaan yksityiskohta merkitsee yhtä paljon jollei enemmän kuin kokonaisuus; sillä paljon laajempi asiointi on keskitettyä fragmenttiin, ilman että maagisia voimia tulisi hajottaa sen ympäristöön. Niin toimii ekstaattinen eristäminen. Mestaamalla ja silpomalla otamme erilleen ratkaisevimman osan: keskitettyä hallintaa ja sadismia.<sup>62</sup>

Tästä on kysymys myös artikkelin lopulla, mutta nyt paljon selvemmin osana karnevalismin kysymystä, jonka keskelle ajatukset sekä taiteen voimattomasta vallankumouksellisuudesta että toiseuden fantasian ylläpitämisestä sijoittuvat: "Arp kiinnittää töihinsä kulminaatiopisteet, jotka liittyvät voimakkaimpiin shokkeihin, kuten syntymään, äidillisen munan räjähdykseen, solmioon kuristamassa tukehtuvaa ehtoollisvieras-

ta, putoavien lehtien katveessa vietettäviin hautajaisiin, lapsuusajan shokkeihin ja nekeripelkoihin"<sup>63</sup>, Einstein kirjoittaa. Tämän luettelon varsinainen mieli tulee kuitenkin ymmärrettäväksi vasta sitä seuraavissa virkkeissä, joissa hän muotoilee näkemyksensä taiteesta yleisemmin:

Mahdollisesti tämä tekniikka [taide] on vain raiskatun maailman huono omatunto: maksamme väistämättömästä valheellisuudesta. Mutta samaan aikaan tämä valheellisuus näyttelee roolin sofistisenä asianajajana, joka uskottelee muutoksen välttämättömyydestä. Tahdomme houkuttaa porvarin vihaa ja toivomme anteeksiantoa sitä kohtaan, että olemme karanneet hänen maailmastaan.<sup>64</sup>

Tässä on viimein myös Einsteinin tekstin ideologinen ydin, jolla se antaa taiteelle kuin varkain optimistista valoa ja tarjoaa avantgardistiselle karnevalismille mielen: siellä sofistinen asianajaja uskottelee muutoksen välttämättömyydestä. Tämä fiktion turvaava "asianajaja" saa porvarilliselta yhteiskunnalta identiteetin ja kehittyi taiteelliseksi pseudointellektuelliksi, ehkä jopa pseudo-historioitsijaksi. Rikokset, joita hänen identiteettinsä puolustaa, palauttavat katsojan "shokkien" avulla lapsuuteen, historiaan tai toiseuteen, saavat kirjoittamaan niitä uusiksi, luoden maailmankuvan, joka nykytilan

pysyvyyden ja integriteetin nimeen vannonalle porvarille tulee hetken ajaksi käsittämättömäksi ja vaihtamattomaksi. Olennaiseksi tässä kasvaa nimenomaan kysymys historiasta, jonka mieli – toiseuden mieli – on enää siinä, että se antaa "tien ulos nykyisyydestä"<sup>65</sup>. Tätä ymmärtääkseen tulee vielä katsoa tarkemmin, mitä Einstein sanoo artikkelissaan itse historiasta – historiasta isolla h:lla ["*histoire capitalisée*"]<sup>66</sup>. Tämän hän tekee artikkelinsa loppupuolella, jossa hän ensin avaa käsitystään ihmisen osasta:

Ihminen – hävytön lisäosa – on neulankärjen herra, eikä hän arvosta mitään niin paljon kuin tätä kärkeä, sillä hän on maksanut siitä kaikkein korkeimman hinnan; hänen ahdistuksensa saa kaiken muun katoamaan; kuolemanpelon vuoksi hän jakaa muodot ja asettaa ne paikoilleen; vailla toivoa hän kapinoi tosiasioiden enemmistöä vastaan ja julistaa olevansa "Poikkeuksellinen Tosiasia"; kaikki tämä todistaa vain siitä, että mikään kapina ei voi olla niin väkivaltainen, että se tuhoaisi kokonaisuudessaan Historian.<sup>67</sup>

Tässä valtavan tiiviissä virkkeessä Einstein pyrkii näyttämään miten siitä maailman kompleksisuuteen nähden häviämättömän merkityksettömästä käsitteellisestä kokonaisuudesta ihminen rakentaa oman historian ja myös perustaa oman identiteettinsä suhteessa itseensä, toisiin ja maailmaan.



"Mikään kapina" ei ole tarpeeksi "väkivaltainen" tämän fantasian tuhoamiseen, sillä kuten marxilaisittain voitaisiin sanoa, historia on dialektinen prosessi, jossa kapinoivat ihmiset ja luokat tulevat tietoisiksi omasta itsestään – siitä että he, heidän kulttuurinsa ja heidän ihmisyytensä, ovat "Poikkeuksellisia Tosiasioita". Juuri tätä vastaan taide on voimaton, mutta sen kumouksellisena etuna verrattuna "standardisointiin ja palkkataulukoihin", joihin nähden Einstein toteaa taiteen olevan "viatonta"<sup>68</sup>, on kuitenkin se, että se antaa liikkumatilaa tämän Historian sisässä ja siten uusia dialektisia mahdollisuuksia. Tähän Einstein sijoittaa myös "uhan alla taipumisen", joka "lahjakkailla" kehittyy "skitsofreniaksi"<sup>69</sup>; repressiivisen todellisuuden alla vieras identiteetti, paikka tai kulttuuri tarjoaa osittaisen suojapaikan – ehkä Afrikan, ehkä taiteen, ehkä historian.

### **Lopuksi: primitivismin harhakuvat ja etnologian kritiikki**

Jo aiemmin lainaamassamme jaksossa *Negerplastikista* Einstein kirjoitti, että "meidän on syytä vapauttaa itsemme harhasta, jonka mukaan yksinkertainen ja alkuperäinen voisivat olla identtisiä"<sup>70</sup>. Tämä oli taustal-

la myös "L'enfance néolithiquessa", jossa hän pohti ihmistä "neulankärjen herrana" ja kritisoi historiaa isolla h:lla. Varsin kiinnostavalla tavalla samankaltainen länsimaista historiankirjoitusta (pitäisi ehkä sanoa hegeliläistä historiankirjoitusta) vastaan luotu kritiikki yhdistyy *Negerplastikin* ja "L'enfance néolithiquen" metodisesti varsin erilaisiin tarkastelukulmiin: *Negerplastikin* tarpeet ajavat Einsteinin formalistiseen tarkasteluun, kun taas "L'enfance néolithique" on lähempänä nietzscheläisen esseistiikan ikuisen paluun teemoja, ainakin toivotun historiakäsityksen osalta. Näihin vaikuttavat myös mitä suurimmassa määrin kontekstit, joissa tekstit ovat tuotetut: Heinrich Wölfflinin vaikutus tuntuu etenkin Einsteinin uran alun teksteissä, kun taas 1930-luvulla kesken jäänyt *Handbuch der Kunst* olisi ollut jo avoin hyökkäys sitä kohtaan.<sup>71</sup> *Documents'n* piirissä myös Friedrich Nietzschen ajattelun ranskalainen rehabilitointi oli juuri alkumetreillään.<sup>72</sup>

Einsteinin kahden tässä artikkelissa käsitellyn tekstin kohdalla onkin tärkeää ottaa huomioon konteksti, jossa ne on kirjoitettu. *Negerplastik* oli merkittävä ja urauurtava teos, joka toi länsimaisen yleisön nähtäville huomattavan määrän kuvia afrikkalaisesta

veistotaiteesta. Aikakauden avantgardistisessa kontekstissa sen voi myös nähdä eräänlaisena vastineena vähintään viimeiset kaksi vuosikymmentä kentällä vallinneita primitivistisiä virtauksia kohtaan, joiden vaikutusala niin Saksassa kuin Ranskassakin Einsteinin tuttavapiirin ympärillä tuohon aikaan laajeni. Zeidler onkin mainiosti analysoinut sitä, miten *Negerplastik* suhtautuu torjuen sekä aikakauden taidehistoriallisen ja etnografisen aineiston että toisaalta taiteellisen kentän harjoittamiin primitivismeihin, ja miten ne kietoutuvat kysymyksiin, joissa vaaditaan oikeutta määritellä taiteen rajat:

Yhtäällä on halventava primitivismi, joka etnografiaa ja evolutionismia sekoittaen käsittelee afrikkalaista taidetta karkeana kehittyneen länsimaisen kulttuurin varhaisvaiheena. Toisaalla taas on hyväntahtoinen gauguinilainen primitivismi, joka ajattelee afrikkalaista taidetta jäänteinä paratiisista, joka kadotettiin dekadentin länsimaisen sivilisaation puhjetessa. Ensimmäinen hylkää ajatuksen siitä taiteena, toinen omii sen. Molemmat kuvittelivat, että ne tietävät täsmälleen mitä taide on; molemmat uskovat taiteen alkuperäisyyteen.<sup>73</sup>

Näitä vastaan Einstein käy formalistisen metodin avulla vedoten hieman paradoksaalisesti mutta johdonmukaisesti siihen, että se voi kunnioittaa afrikkalaisten kulttuurien länsimaisesta eroavaa historiaa paremmin



kuin länsimaisen historiografian ehdoilla rakennettu historiallinen kertomus. Tämä on tehnyt *Negerplastikista* mitä suurimmassa määrin haavoittuvan sitä kritiikkiä kohtaan, jonka mukaan se soveltaa afrikkalaisen kulttuurin tuottamaan visuaaliseen aineistoon sellaista käsitteistöä ja metodista välineistöä, joka on luotu länsimaisen taiteen analyysin ehdoilla. Einsteinin omaa kontekstia tarkastellen täytyy kuitenkin huomauttaa, että hänen aikanaan sen laatuinen kritiikki ei ollut vielä syntynyt, vaan *Negerplastik* oli päinvastoin ensimmäisten joukossa antamassa sille mahdollisuuden ja näyttämässä sille suuntaa.

Afrikka-käsitysten osalta Einsteinista voidaan todeta, että hän oli sekä aikansa lapsi että vuosikymmeniä aikaansa edellä, sikäli kuin "aikaansa edellä olemista" voidaan mitata aikakauden tieteelliseen paradigmaan sisällytetyillä väittämillä. Hänen analyttinen otteensa sitä retoriikkaa kohtaan, joka hänenkin aikanaan riisui afrikkalaisen kulttuurin omasta historiastaan, yhdistettynä siihen tarjottuun metodiseen ratkaisuun alkoi oikeastaan saada tieteellisellä kentällä vastakaikuja vasta noin puolta vuosisataa myöhemmin. Nykyisen tutkimuksen suurin

klassikko alalla lienee Johannes Fabianin *Time and the Other: How Anthropology Makes Its Object* (1981), jossa Fabian todisti että antropologinen kirjallisuus oli retorisesti luonut toiseuden rekisterin, jossa primitiiviksi nimettyjä länsimaisille tavoille vieraita kulttuureita voitiin tarkastella historiallisen kontekstin ulkopuolella tai toisessa ajassa, kun taas antropologin määriteltiin elävän "tässä ja nyt".<sup>74</sup> Einstein-tutkimuksen osalta etenkin Maria Stavrinaki on tosin kiinnittänyt huomiota siihen miten myös useat Einsteinin lähimaastossa liikkuneet intellektuellit, muiden muassa Walter Benjamin, jo kompilsoivat mainittua puhetapaa samaistamalla esihistoriallisen ja modernin. Retoriikassa oli toki siinäkin omat idealisoivat ongelmansa.<sup>75</sup>

"L'enfance néolithique" kirjoitettiin vähintään yhtä kaksinaiselle lukijakunnalle kuin *Negerplastik*. *Documents* julkaisi alaotsakkeensa mukaisesti aineistoa skaalalla "archéologie, beaux-arts, ethnographie, variétés"<sup>76</sup>. Tärkeintä lukijakunnan hahmottamisen kannalta on, kuten jo aiemmin todettiin, että lehteä olivat tekemässä aikansa äärradikaalit avantgardistit ja surrealistisen ryhmän toisinajattelijat, mutta lehden rahoitusta hoiti etenkin Trocadéron etnografisen

museon johtokuntaan kuulunut Georges Wildenstein ja julkaisulla oli museoon muutenkin kiinteät yhteydet. Merkille pantavaa on, kuten esimerkiksi Irene Albers on huomoinut, että etnologia omaksuttiin Ranskaan varsin myöhään verrattuna sitä ympäröiviin sivistysvaltioihin ja silloinkin varsin omalaatuisten kehitysaskelten kautta.<sup>77</sup> Etnologia tulikin istutetuksi maan älymystökentälle kyseisen avantgardistisen kehityksen avulla, mihin puhtaammin alan taitajista oli vaikuttanut etenkin Marcel Mauss, "ranskalaisen etnologian isä", jonka ajattelua voitiin myös pitää varsin radikaalina. (Tässä mielessä ranskalaisen etnologian tradition alkuvaiheet muistuttavat huomattavan paljon 1900-luvun ranskalaisen marxismin omalaatuista traditiota, ja monin osin niiden polut risteävätkin.) Vielä pitkään tämän jälkeenkin ranskalaista etnologiaa leimasi avantgardistisen kentän vaikutus, ei ainoastaan strukturalismin synnyttäneen tradition kautta, vaan koska esimerkiksi Michel Leirisin ja Alfred Métraux'n kaltaiset hahmot tekivät myös ranskalaisen etnologian klassikoiksi muodostuneita laajoja kenttätutkimuksia ja kuuluivat Pariisin etnografisen museon (alunperin Musée d'ethnographie du Trocadéro ja vuodesta



1937 lähtien Musée de l'Homme) sisäpiiriin.<sup>78</sup>

Tämän ekskursion ranskalaisen etnologian historiaan oli tarkoitus johdattaa artikkelini lopuksi siihen, millä tavoin "L'enfance néolithique" toimii nimenomaan suhteessa aikansa ranskalaiseen etnologis-avantgardistiseen kenttään. Se käyttää seuraavina vuosina ja vuosikymmeninä tällä kentällä hyvin olennaista retorista kuviota, joskin tekee sen harvinaisella voimalla ja aggressiivisuudella, joiden kautta Einstein laittaa myös itsensä peliin. Kun se palauttaa Afrikan, avantgardistisen taiteen ja historiallisen toiseuden fantasiaan, joita me länsimaiset, ja ennen kaikkea hyvin henkilökohtaisin painotuksin Einstein itse, pidämme yllä näistä toiseuden kategorioista, se liittyy mitä tiukimmin siihen filosofissävyytteiseen keskusteluun, jota ranskalainen etnologia oli jo alkanut lapsenkengissään käydä. Ei varmasti olekaan sattumaa, että Michel Leiris kirjoitti samana vuonna *Documents'ssa* julkaistussa tekstissään "L'œil de l'ethnologue" omakohtaisesti näin:

Ensimmäiset käsitykseni Afrikasta päiväytyvät sille ajalle, jolloin olin intohimoisesti kiinnostunut perhetuttavana tuntemani Raymond Rousselin teksteistä, ja jolloin uneksin kaukaisista maista ja mon-

inaisista löydöistä, sijoittaen samalle tasolle sekä matkan materiaalisessa todellisuudessa että poeettisen seikkailun, joka sekin on vain matka, vaikkakin tosin petollisempi ja vähemmän todellinen.<sup>79</sup>

Einstein ja Leiris kirjoittivat siis etnografisen tutkimuksen kannalta hyvin vaikutusvaltaiselle lukijakunnalle, jolle kysymys afrikkalaisten kulttuurien edustamasta toiseudesta ja sen antamista avuista sekä taiteelliselle että poliittiselle vallankumouksellisuudelle oli mitä ajankohtaisin ja kantoi filosofista huolta siitä, mitä länsimaisen tieteen kohteeksi julistaminen oli tutkittaville kansoille alkanut tehdä: muokata niistä oman fantasiansa mukaisia.<sup>80</sup> Einstein antoi näille pyrkimyksille artikkelinsa kokonaisuuden kautta itsetietoisien ja nurinkurisen, joskaan ei omassa kontekstissaan niin tavattoman perustelun: toiseudesta vaalittu pakkomieltainen fetisistinen fantasia saattoi herättää poliittiseen tietoisuuteen.<sup>81</sup>

Einsteinin kaksi tässä artikkelissa analysoitua tekstiä toteuttavat varsin erilaisia käsityksiä Afrikasta ja sen suhteesta tekstien erilaisiin historiografisiin katsantoihin sekä esittävät varsin erilaiset taidenäkemykset. Kun *Negerplastik* pyrkii samaistamaan länsimaisen ja afrikkalaisen taiteen, muokkaa

"L'enfance néolithique" Afrikasta porvarillisen sivistyksen toiseuden; kun ensimmäinen kiistää länsimaisen näkemyksen kehityshistoriasta, jonka synniksi lukee sen että sellainen historia heittää afrikkalaiset "esihistorian lapsiksi", jälkimmäinen hyödyntää tätä syntiä räikeästi; ja kun vuoden 1915 teksti palauttaa taiteen muodonantoon, viisitoista vuotta myöhäisempi edellyttää taiteelta muotoja rikkovaa, destruktiivista ja sadistista suhdetta maailmaan. Metodisesti – jos "L'enfance néolithique" kohdalla ylipäätään metodista voidaan puhua – niillä on hädän tuskin mitään yhteistä. Ne myös tulivat kirjoitetuiksi hyvin erilaisissa konteksteissa, jotka määräsivät näitä piirteitä, ja tässä mielessä olen pyrkinyt näitä tekstejä avaamaan ja näyttämään sitä tapaa millä ne nimenomaan omissa konteksteissaan toimivat, ja niiltä osin avaamaan niiden radikaalia eroa. Jos yhteyksiä halutaan hakea, yksi olennainen rakenteellinen yhteneväisyys näiden tekstien toiminnalla kuitenkin on. Saksassa vuonna 1915 ja Ranskassa vuonna 1930 Afrikka – tai tarkemmin ottaen Einsteinin itsetietoinen visio siitä – oli pidettävä avantgardistisen taiteen paradigmaattisena mallina, koska siihen upotetun toiseuden avulla taiteen käsite säilyi avoime-



na ja saattoi säilyttää mahdollisuuden olla sulkeutumatta "metafyysisiin korrelaattihin-sa": taiteen omalakisuuuteen, abstraktismiin, länsimaisuuteen, Jumalaan, taiteilijaan, katsojaan tai "standardeihin ja palkkataulukoihin"<sup>82</sup>.

## Viitteet

1 Toisen maailmansodan jälkeen Picasson taidevälittäjänä parhaiten tunnettu Daniel-Henry Kahnweiler ja etnologi Michel Leiris järjestivät muistomerkkin Ranskassa Pyreneiden juurella sijaitsevaan pieneen Lestelle-Bétharramin kylään, missä Einstein teki itsemurhan paetessaan saksalaissotilaita vuonna 1940. Muistomerkki on omistettu "Kirjailija ja taidehistorioitsija Carl Einsteinille, vapaustaistelijalle". Sebastian Zeidler, *Form as Revolt: Carl Einstein and the Ground of Modern Art* (Cornell University Press, 2015), 7.

2 Ks. esim. Georges Didi-Huberman, *Devant le temps: Histoire de l'art et anachronisme des images* (Paris: Minuit, 2000), 174-189.

3 Sebastian Zeidler, *Form as Revolt: Carl Einstein and the Ground of Modern Art* (Cornell University Press, 2015), 8.

4 Einstein-tutkimuksen tilasta ja kehityksestä kiinnostuneille suosittelen tutustumista Carl-Einstein-Gesellschaftin kotisivuilla pidettyyn bibliografiaan: <http://www.carleinstein.org/bibliographie>.

5 Zeidler, *Form as Revolt*, 2-3; Conor Joyce, *Carl Einstein in Documents: and His Collaboration with Georges Bataille* (Bloomington: Xlibris, 2003), I luku. Käytössäni on ollut Joycen kirjan iBooks-versio, jonka sivunumerointi vaihtelee ruutukoon mukaan. Viittaan siksi teokseen vain luvun numerolla. Artikkelissani

esitetty Carl Einsteinin biografiset tiedot on kerätty useista uudemmista lähteistä, mutta kannattaa huomioida, että suuri osa myös niiden tiedoista perustuu vuonna 1969 julkaistuun teokseen Sibylle Penkert, Carl Einstein: *Beiträge zu einer Monographie* (Göttingen: Vandenhoeck & Ruprecht, 1969).

6 Hugo Ball, *Flight out of Time: a Dada Diary*, ed. & intr. by John Elderfield, transl. Ann Raimés (University of California Press, 1996), 10.

7 Einstein luki yliopistossa pääasiassa taidehistoriaa, filosofiaa ja filologiaa, mutta ei koskaan valmistunut. Hänen tärkeimpinä opettajinaan toimivat taidehistorian alalla Wölfflin ja filosofian puolella Georg Simmel sekä aikakautensa uskantilaisuuden merkittävä nimi Alois Riehl. Ks. Einsteinin opinnoista esim. Zeidler, *Form as Revolt*, 1-2; Carl-Einstein-Gesellschaft, "Der Junge Einstein – von Karl zu Carl (1885–1906)", Luettu 16.10.2018, <http://www.carleinstein.org/biographie>. Einsteinin suurin hyökkäys wölffliniläistä formalistista historiografiaa vastaan olisi ollut keskeneräiseksi jäänyt massiivinen viisiosainen taiteen kulttuurihistoria *Handbuch der Kunst* (alk. n. 1934). Muistiinpanot teoksen rakennetta varten on julkaistu: Carl Einstein, "Handbuch der Kunst", teoksessa *Werke* (Berliner Ausgabe, 1992–1996), 301–322; Carl Einstein, "Handbuch der Kunst", teoksessa *Neolithic Childhood: Art in a False Present*, c. 1930, ed. Anselm Franke & Tom Holert (Zürich: Diaphanes, 2018), 84–92. Palaan kysymyksiin wölffliniläisestä historiografiasta myöhempänä artikkelissani.

8 Ks. esim. Zeidler, *Form as Revolt*, 2.

9 Carl Einstein & Daniel-Henry Kahnweiler, *Correspondances 1921–1939*, transl. & ed. Liliane Meffre (Marseille: Éditions André Dimanche, 1993).

10 Carl Einstein, Georges Braque, teoksessa *Werke*, Vol. 3, eds. Hermann Haarmann & Klaus Siebenhaar (Berlin: Fannei & Waltz, 1996).

11 Kun huomautetaan Einsteinin vastustuksesta täysabstraktia taidetta kohtaan, on tapana usein myös mainita, että hän piti 1920-luvun alussa tiivistäkin

yhteyttä konstruktivisteihin: hän oli listattuna sekä konstruktivistien äänenkannattaja Lefin että Berliinistä käsin El Lissitzkyn ja Ilja Ehrenburgin toimittaman kolmikielisen Veshch' Objet Gegenstandin kirjeenvaihtajaksi ja oli yhteydessä muihinkin aikansa venäläisintellektuelleihin, mm. Roman Jakobsoniin ja Viktor Shklovskiin. Einstein ei kuitenkaan koskaan julkaissut mainituissa lehdissä mitään materiaalia, eikä hänen abstraktia taidetta kohtaan myöhemmin esittämänsä raskaampaankaan kritiikkiin kannata lukea mitään suurta dramatiikkaa tai kääntymystä, vaikka onkin hänen kulttuuripoliittikkaa koskevien näkemystensä puolesta tiedossa, että hän oli hyvin pettynyt Konstantin Lunatsharskin ajamaan linjaan. Vuonna 1923 Einsteinin tiedetään myös vierailleen Bauhausissa tapaamassa Walter Gropiusta, Wassily Kandinskya ja suuresti arvostamaansa Paul Kleeta. On arveltu, että tapaaminen järjestettiin, koska Einsteinille tarjottiin Bauhausista opettajanpaikkaa, mutta varmuutta tähän ei ole saatu. Einsteinin näkemykset huomioon ottaen on ainakin varsin ymmärrettävää miksi suunnitelma saattoi raueta. Zeidler, *Form as Revolt*, 4-5. *Die Kunst des 20. Jahrhunderts*in Paul Kleeta käsittelyvä osa, ks. Carl Einstein, *Die Kunst des 20. Jahrhunderts* (Berlin: Propylaen-Verlag, 1926), 140-143.

12 Asia on voitu nähdä sekä virhearviona että yhtä hyvin "afrikkalaisen taiteen" käsitteen ulottamisena myös polynesialaisten esineiden joukkoon.

13 Useiden teosten proveniensi on yhä hämärän peitossa sekä maantieteellisen alkuperän että länsimaisen omistuspohjan suhteen. Siksi pitäydyn antamasta tässä yhteydessä kovin definitiivisiä lukuja asiaa koskien. Tiedetyiltä osin asiasta löytyy sekä teosten että omistuspohjan osalta ajantasaista tietoa etenkin Yalen yliopiston Ross Archive of African Imagesin verkkosivuilta: [http://raai.library.yale.edu/site/index.php?globalnav=publication\\_detail&book\\_id=253](http://raai.library.yale.edu/site/index.php?globalnav=publication_detail&book_id=253), luettu 3.11.2018.

14 Mainitsin että "olivat olleet", koska *Negerplastikin* tullessa julkaistuksi monet teoksista olivat tulleet



jo myydyiksi Brummerilta. Useita näitä teoksia oli kulkeutunut etenkin vuoden 1913 aikana kubistimaalari Frank Burty Havilandille, taidekeräilijä Sergei Stshukinille ja runoilija Charles Vignierille. Teosten omistajista löytyy myös monia muita kulttuurielämän hahmoja, kuten fauvistimaalari Maurice de Vlaminck, New Yorkin Dadan tukijat Marius de Zayas sekä Louise & Walter Arensberg ja teatteri- ja elokuvalegenda Sacha Guitry. Ibid. 15 Ks. esim. Zeidler, *Form as Revolt*, 62. 16 Carl Einstein, *Negerplastik*, 19. 17 Marraskuussa 1918 joukko kapinallisia saksalaissotilaita, Einstein heidän mukanaan tiedotusupseerin ominaisuudessa, ilmoitti kaappaavansa Brysselissä vallan ja perustavansa yleistä äänioikeutta ja sosialistista tasavaltaa ajavan neuvoston, joka nykyään tunnetaan ”Brysselin sotilasneuvoston” nimellä. Tämän neuvoston edustajana Einstein päätyi jopa sen johtohahmoksi ja välittäjäksi kaupunkiin saapuvien liittoutuneiden joukkojen ja vetäytyvien saksalaisten välillä. Noin viikon menestyksen jälkeen kapina sai päättyä. Ks. Zeidler, *Form as Revolt*, 3; Carl-Einstein-Gesellschaft, *Weltkrieg und Revolution – 1914-1920*, Luettu 16.10.2018, <http://www.carleinstein.org/biographie-1914-1920>. 18 Ks. *ibid.* Spartakistikapinan osana Einsteinin merkitys oli arvattavastikin selvästi pienempi kuin Brysselin sotilasneuvoston tapauksessa, mutta on ilmeistä, että sekä Einsteinin intellektuaalinen toiminta että Brysselin ja Berliinin tapahtumat nostivat hänet Saksan vallankumouksellisella kentällä lyhyessä ajassa huomattavaan asemaan. Tästä kertoo esimerkiksi se, että Einstein oli harvojen joukossa, jotka saivat kunnian pitää puheen Rosa Luxemburgin hautajaisissa 13.6.1919. Ks. esim. Zeidler, *Form as Revolt*, 3. 19 Joyce, *Carl Einstein in Documents*, 1. 20 Kattava esitys *Document’sta* ks. esim. Ades, Dawn & Baker, Simon, ed., *Undercover Surrealism: Georges Bataille and Documents* (London: Hayward

Gallery, 2006).

21 Vuonna 2003 Conor Joyce kirjoitti aiheen tiimoilta jopa kokonaisen tutkimusmonografian *Carl Einstein in Documents* (Bloomington: Xlibris, 2003). Hämmennystä Einsteinin osasta etenkin viimeisten kahden vuosikymmenen aikana merkittävään osaan aikakauden avantgarden tulkinnassa nostetun Documents’n toimituksessa on aiheuttanut etenkin Bataillen kaksi myöhäistä merkintää: vuonna 1954 Bataille totesi julkaisemattomaksi jääneessä muistiinpanossaan olleensa *Documents’n* ”secrétaire général” ja ”todellisuudessa toimittaneensa sitä yhdessä Georges-Henri Rivière’n kanssa nimellistä päätoimittajaa Carl Einsteinia vastaan”, ja vuonna 1958 Bataille kirjoitti saksalaiselle hakuteokselle itsestään olleensa lehden ”päätoimittajana Carl Einsteinin usein teoreettisen ohjauksen alla” (”direction souvent théorique de Carl Einstein”). Nämä jättävät selvittämättä mikä Einsteinin osa todella oli; tarkoittaako ”teoreettinen ohjaus” Einsteinin näkemysten hallitsevaa osaa vai sitä, että Einsteinin yritys ohjata lehteä oli ”vain teoreettinen”? Yhtä epäselväksi tilanteen jättävät Bataillen ristiriitaiset merkinnät lehden päätoimittajuudesta ja hierarkioista: Einstein on lehden ensimmäisissä numeroissa nimettynä toimituskunnan rivijäseneksi, mutta Bataillesta lehden sivuilla käytetty titteli ”secrétaire général” saattaa yhtä hyvin tarkoittaa vastaavaa toimittajaa kuin liittyä viitsikkäästi julkaisun poliittiseen anarkismiin: vuodesta 1922 lähtien Josif Stalin tunnettiin ranskaksi kommunistisen puolueen ”secrétaire généralina”, kuten sittemmin monet kommunistijohtajat ympäri maailman. Joyce, *Carl Einstein in Documents*, Introduction; n2 & n3. 22 *Documents’n* numerot on julkaistu faksimilaitoksena: *Documents, vol. 1 & 2* (Paris: Jean-Michel Place, 1991). Viittaan tässä artikkelissa sen sivunumerointiin hakasulkeissa olevilla numeroilla ja mahdolliseen alkuperäiseen sivunumerointiin ilman hakasulkeita. Vain Bataille julkaisi *Document’ssa* useampia artikkeleita kuin Einstein.

23 Carl Einstein, *Entwurf einer Landschaft, illustré de lithographies par C.-L. Roux* (Paris: Édition de la Galerie Simon, 1930); Carl Einstein, *Giorgio di Chirico* (Berlin: Galerie Flechtheim, 1930).

24 Näin on tehty esimerkiksi vuonna 2018 Berliinin Haus der Kulturen der Weltissä järjestetyssä näyttelyssä ja sen katalogissa. Tämä korostuu luettelon teksteistä etenkin ”L’enfance néolithiquea” käsittelevässä tekstissä Sebastian Zeidler, ”After Cosmogony: Carl Einstein on Jean Arp”, teoksessa *Neolithic Childhood: Art in a False Present*, c. 1930, ed. Anselm Franke & Tom Holert (Zürich: Diaphanes, 2018), 64–71.

25 Carl Einstein, ”L’enfance néolithique”, *Documents vol. 2* no. 8: 43 [483].

26 Carl Einstein, *Negerplastik* (Leipzig: Verlag den weissen Bücher, 1915), 5. Artikkelini saksankielisten alkutekstien käännösten tukena on käytetty teoksen englanninkielistä käännöstä *Carl Einstein, ”Negro Sculpture”*, introduction by Sebastian Zeidler and translated by Charles W. Haxthausen & Sebastian Zeidler, October, vol. 107 (Winter 2004): 122–138. Kaikki tässä artikkelissa esitetyt käännökset ovat kirjoittajan omia.

27 Sebastian Zeidler teoksessa Einstein, *Negro Sculpture*, 122.

28 Einstein, *Negerplastik*, 5. Einsteinin aikakautena oli varsin tavallista käsitellä ”Afrikkaa” kulttuurisena kokonaisuutena, johon egyptiläinen kulttuuri ja sen muinaisten sivilisaatioiden pystyttämät traditiot eivät kuuluneet.

29 *Ibid.*, 6.

30 *Ibid.*

31 *Ibid.*, 6–7.

32 *Ibid.*, 7.

33 *Ibid.*

34 *Ibid.*, 9. Kuten Zeidler ja Charles W. Haxthausen ovat panneet merkille, on huomattavaa, että Einstein käyttää opettajansa Heinrich Wölfflinin käytössä niin tunnetuksi tullutta termiä ”maalauksellinen” jopa kirjansa otsikkotasolla, mutta asettaa sen



täysin toisenlaiseen paikkaan kuin Wöfflin: siinä kun Wöfflin näkee maalauksellisen vastakohtaparina "lineaarisen", asettaa Einstein sen vastakohtaiseksi "plastiselle" eli "veistokselliselle". Toisin sanoen Einstein omaksuu Wöffliniltä ajatuksen rakenteen, mutta vaihtaa sen sisällöt varsin osoittelevalla tavalla. Ks. Einstein, *Negro Sculpture*, 126n1.

35 Einstein, *Negerplastik*, 9.

36 Ibid.

37 Ibid., 9–10.

38 Ibid., 9.

39 Ibid.

40 Ibid.

41 Ibid.

42 Ibid.

43 Ibid.

44 Nämä luvut ovat otsikoidut "Religion und afrikanische Kunst" ja "Kubische Raumanschauung". Kirjan viidennessä ja viimeisessä luvussa Einstein kommentoi vielä naamioita ja viittauksenomaisesti tatuointeja.

45 Ibid., 18.

46 Ibid., 19.

47 Ibid., 14.

48 Ibid., 13.

49 Ibid., 17.

50 Ibid.

51 Ibid., 10.

52 Ibid., 8.

53 Sascha Schwabacher, "Karl Einstein, Negerplastik", *Monatshefte für Kunstwissenschaft*, Vol. 9, No. 5 (1916): 193. Huomautettakoon tässä yhteydessä, että vaikka *Negerplastikin* kannessa esiintyykin etunimi Carl, oli Einsteinin kasteessa saama nimi yllä viitatus artikkelin mukaisesti Karl. Hän alkoi käyttää nimensä yleiseurooppalaista muotoa vuodesta 1907 lähtien. Carl-Einstein-Gesellschaft, "Der Junge Einstein – von Karl zu Carl (1885–1906)", Luettu 16.10.2018, <http://www.carleinstein.org/biographie>.

54 Einstein, *Negerplastik*, 11–12.

55 Teorialla tarkoitetaan darvinistisissa kehitelmissä syntyynyttä ajatusta siitä, että ihmisyyksilöt kävisivät kehittyessään läpi sekä ihmislajiksi kehittymisen evoluutiovaiheet että täten luonnollisesti myös ihmislajin historian ilmentämät kehitysvaiheet. Ajatus vaikutti vahvasti sekä aikakauden rasististen ideologioiden että esimerkiksi freudilaisen psykoanalyysin luomien ajatusrakennelmien taustalla ja antoi mahdollisuudet sekä toiseuden kategoriaan luettujen ryhmien eläimellistämiseen että lapsen kaltaiseksi käsittämiseen. Teoriaa ei enää nykyisin pidetä tieteellisesti validina.

56 Einstein, *Negerplastik*, 5.

57 Einstein, "L'enfance néolithique", 38 [478].

58 Ibid.

59 Ibid.

60 Ibid.

61 Ibid.

62 Ibid., 42 [482].

63 Ibid., 43 [483].

64 Ibid.

65 Einstein käyttää ilmaisua Georges Braque -monografiassaan antaakseen kuvan taiteen antamista lupauksista ja mahdollisuuksista. Ks. Carl Einstein, *Georges Braque*, 244.

66 Einstein, "L'enfance néolithique", 42 [482].

67 Ibid.

68 Ibid., 38 [478].

69 Ibid.

70 Einstein, *Negerplastik*, 6.

71 Einstein kirjoittaa *Handbuch der Kunstia* varten kirjoitetuissa muistiinpanoissa näin: "Intellektuaalisen kulttuurin rappion ja tiedon ylijalostuneisuuden seurauksena taidehistoria tuli aivan liian väkivaltaisesti erotetuksi paljon kompleksisemmasta kulttuurihistoriallisesta traditiosta, johon se nyt tulisi jälleen liittää. Tämä taidehistorian eristyneisyys tuotti historiallisesti riittämättömän, lähinnä estetisoidun näkökulman, jonka tuloksena oli, että historia pelkistettiin muotojen ja tyylien mekaniikaksi." Ks. Carl Einstein, "Handbuch der Kunst", teoksessa

*Neolithic Childhood: Art in a False Present*, c. 1930, ed. Anselm Franke & Tom Holert (Zürich: Diaphanes, 2018), 22–33; lainaus 23. Lainaus kertoo paitsi Einsteinin vastarinnasta oppi-isänsä metodikkaa kohtaan, myös siitä miten hallitsevaa asemaa metodi oli hänen omista töissään aika ajoin näytellyt.

72 Nietzsche tekstien 1930-luvulla tapahtunut ranskalainen rehabilitointi huipentui *Acéphale* -julkaisussa, johon mm. Bataille, Roger Caillois ja Pierre Klossowski kirjoittivat tekstejä ennen kaikkea tarkoituksenaan pelastaa Nietzsche ajattelu fasistisilta konnotaatioilta sen jälkeen kun Nietzsche ajatus yli-ihmisestä oli omaksuttu osaksi Saksan kolmannen valtakunnan antisemitististä ideologiaa. Tausta tälle keskustelulle oli erityisesti siinä, että Nietzsche sisko Elisabeth Förster-Nietzsche oli vuonna 1930 antanut tukensa Saksan kansallissosialistiselle työväenpuoleelle ja hänen hallinnoimansa Nietzsche-Archiv toimi näkyvästi Adolf Hitlerin hallinnon asialla 1933 lähtien. Ehkä selväsanaansimmin ranskalaisista teksteistä tähän otti kantaa *Acéphalen* numerossa 2 (1937) julkaistu Bataillen teksti "Nietzsche et les fascistes" (Georges Bataille, "Nietzsche et les fascistes", *Oeuvres complètes*, vol. 1 (Paris: Gallimard, 1971), 447–465). Puolin ja toisin jäi epäilemättä sanottavaksi, että Nietzsche ei kirjoituksissaan suuresti arvostanut kansanjoukkoina sen paremmin juutalaisia kuin saksalaisiakaan ja pilkkasi avoimesti ja useisiin otteisiin niin nationalismia, antisemitismia kuin rotuoppejakin, mutta oli kirjoittanut tekstinsä sellaisessa sävellajissa ja sellaisin painotuksin että niiden omaksuminen destruktiiivisen politiikan palvelukseen tuli postuumisti mahdolliseksi.

73 Zeidler, *Form as Revolt*, 63.

74 Johannes Fabian, *Time and the Other: How Anthropology Makes Its Object* (Columbia University Press, 2014).

75 Maria Stavrinaki, "Why Did the 1930s Identify with Prehistory?", teoksessa *Neolithic Childhood: Art in a False Present*, c. 1930, ed. Anselm Franke



& Tom Holert (Zürich: Diaphanes, 2018), 84–92; Benjaminista erit. 87.

76 *Documents*'n kolmessa ensimmäisessä numerossa muodossa "Doctrines, archéologie, beaux-arts, ethnographie".

77 Irene Albers, "Ethnographic Surrealism", teoksessa *Neolithic Childhood: Art in a False Present, c. 1930*, ed. Anselm Franke & Tom Holert (Zürich: Diaphanes, 2018), 248.

78 Ks. esim. *ibid.*, 248–250.

79 Michel Leiris, "L'oeil de l'ethnographe (à propos de la Mission Dakar-Djibouti)", *Documents*, vol. 2 no. 7: [407]. Leiris viittaa lainauksessa erit. Rousselin teokseen *Impressions d'Afrique* (1909). Taustaa antaakseni mainittakoon, että Leiris kuului Einsteinin lähipiiriin jo pelkästään sen vuoksi, että Leiris oli ollut vuodesta 1926 lähtien naimisissa Kahnweilerin elämänkumppani Lucie Godonin tyttären Louisen kanssa. Leirisin viittaus perhetuttavuuteen Rousselin kanssa taas johtuu siitä, että Leirisin isä toimi äveriään Rousselin perheen taloudellisena neuvonantajana ja asiainhoitajana. Leirisin teksti on kirjoitettu alustukseksi Mission Dakar-Djiboutista, joka kesti vuodesta 1931 vuoteen 1933. Vuonna 1934 Leiris julkaisi retkeä koskevan omakohtaiseen reflektioon perustuvan klassikkoteoksensa *L'Afrique fantôme*.

80 Chicago Sunday Tribune haastattelussa vuonna 1931 Einstein mainitsi olevansa kirjoittamassa "etnologiaa valkoisesta miehestä". Irene Albers on seurannut Einsteinin ajattelun tätä teemaa samoin painotuksin artikkelissaan "Ethnologie du blanc", teoksessa *Neolithic Childhood: Art in a False Present, c. 1930*, ed. Anselm Franke & Tom Holert (Zürich: Diaphanes, 2018), 251–253; lainaus 251.

81 Tämäkin teema löytyy myös Leirisin teksteistä. Leirisin Alberto Giacomettia käsittelevä artikkeli vuodelta 1929 kehittää ajatusta siitä, kuinka "harvinaista on löytää taideteosten joukosta esineitä (tauluja tai veistoksia), jotka vastaavat todelliseen fetisismiin, toisin sanoen rakkauteen – todella

rakastuneeseen – meitä itseämme kohtaan ja projisoituna joko sisään- tai ulospäin [--]". Leiris erottaa tämän "meidän toimintojemme suurinta osaa sitovasta väärästä fetisismistä". Michel Leiris, "Alberto Giacometti", *Documents*, vol. 1 no. 4: [209].  
82 Einstein, "L'enfance néolithique", 38 [478].

**FT, dos. Roni Grén toimii tutkijana Turun yliopiston taidehistorian oppiaineessa. Hän on tutkimuksissaan keskittynyt mm. modernistiseen taideteoriaan, ranskalaiseen filosofiaan, surrealismiin ja eläintaitteeseen.**

**Tämän vertaisarvioidun artikkelin kirjoittaja on myös lehden päätoimittaja. Artikkelin toimituksesta on vastannut FT Anna Ripatti.**

