

KIRJOITUKSIA
KUVATAIDEAKATEMIASTA

04

NÄKYMÄTÖN NÄKYVÄSSÄ

KUVAKIELLON UTOPIA MODERNISMISTA
NYKYTAITEESEEN

KALLE LAMPELA



KIRJOITUKSIA
KUVATAIDEAKATEMIASTA

04

NÄKYMÄTÖN NÄKYVÄSSÄ

KUVAKIELLÖN UTOPIA
MODERNISMISTA NYKYTAITEESEEN

KALLE LAMPELA



SISÄLLYS

NÄKYMÄTÖN NÄKYVÄSSÄ

Julkaisija

Taideyliopiston Kuvataideakatemia

*Julkaisusarjan ilme, kannen
suunnittelu ja päällyksen muotoilu*

BOND Creative Agency

Taitto

BOND Creative Agency

Paino

Oy Fram Ab, Vaasa 2015

Kirjoituksia Kuvataideakatemiasta

ISBN 978-952-7131-07-7

© Taideyliopiston Kuvataideakatemia & Kalle Lampela

- 9 Alkusanat
- 13 Johdanto
- 13 Ikonoklasmin sijaan luova kuvakielto
- 15 Kuvakielto ja juutalaisuus
- 22 Hengellisyys ja ikkuna utooppiseen
- 31 Theodor W. Adornon kuvakielto ja mustan modernismin kutsu
- 31 Adorno, Bloch ja utopia
- 38 Kuvakielto Adornon yhteiskunta-kriittisenä periaatteena
- 50 Messiaanisen kirkkauden negatiivi
- 55 Mustien runojen mahdollisuus
- 63 ”Yö on kaunein luomistyöni”
- 69 Kohti avointa tulevaisuutta
- 75 Kuvakiellon ja nykytaiteen marginaalinen yhteys

75	Askel absoluuttisen näkymättömyyden vyöhykkeelle
83	Kuvakielto anti-visualisoivassa kuvatulvassa
88	Tila runoudelle ja paradokseille
99	Päätäntö
109	Kiitokset
111	Lähteet

ALKUSANAT

Perjantaina 21. maaliskuuta 1986 hollantilainen Gerard Jan van Bladeren teki Amsterdamin Stedelijk-museossa kaksi pitkää ja kuusi lyhyempää viiltoa Barnett Newmanin maalaukseen *Kuka pelkää punaista, keltaista ja sinistä III* (1967–1968). Newmanin maalaus on yli viisi metriä leveä (243 x 543 cm) punainen kangas, jonka vasemmassa reunassa on ohut sininen vertikaali ja oikeassa reunassa sinistä vertikaalia huomattavasti ohuempi keltainen vertikaali. Teoksen nimellä hän halusi korostaa figuratiivisten representaatioiden sijaan itse väriä, mutta hänen työtään voi nimittää myös hengellisen kuvakiellon läpäisemäksi. Figuratiivisten representaatioiden välttämisen oli tarkoitus tuottaa taiteilijalle ja katsojalle mahdollisuus tulla aidosti subjektiksi. Newman halusi rakentaa Kristukselle, ihmiselle tai elämälle pyhitettyjen kirkkojen sijaan temppeleitä omasta itsestään, omista tuntemuksistaan käsin.¹ Näin hän tarjosi pääsyn jonnekin muualle kuin kaikkialla pursuavaan massatuotantokuvastoon.

Van Bladerenin akti ei ollut järin omaperäinen, sillä neljä vuotta aiemmin saksalainen Josef Kleer oli jo

1 Jones 2002, 413–414.

ehtinyt vahingoittaa Newmanin maalausta *Kuka pelkää punaista, keltaista ja sinistä IV* (1969–1970) muovitangolla Berliinin kansallisgalleriassa.² Ikonoklasmin historiassa Newmanin maalausten vahingoittajat näyttävät kuitenkin seisovan jonkinlaisella performatiivisella kunniapaidalla. Taideteosten tuhoaminen edustaa tosin ikonoklasmin peruskaavassa vain kolikon yhtä puolta. Toinen on tyhjyyden imusta tai figuratiivisten representaatioiden välttämisestä innoituksensa saava taiteellinen työ.³ Peter Weibel, toinen massiivisen *Iconoclash*-näyttelyjulkaisun toimittajista, esittää, että ensin mainittu edustaa ikonoklasmin konservatiivista versiota ja jälkimmäinen edistyksellistä versiota.⁴ Tunnetun kliseen mukaan luominen edellyttää tuhoamista. Vakuuttaako tämä? Eikö taideteosten tuhoaminen – siis vahingoittaminen, rikkominen, polttaminen, sensuroiminen ja hävittäminen – ole anti-utooppista ja kuvakiellon motivoima taiteellinen työ taas utooppista toiveikkaan unelmoivassa merkityksessä, vaikka perustuukin negativateettiin? Koska pelkkä tuhoaminen on vaihtoehdotonta, tämän kirjan

2 Gamboni 2002, 119–121; arcrimes.net. En syvenny tässä kysymykseen, miksi juuri Newmanin maalaukset ovat saaneet vandaalit liikelle. Ks. aiheesta Gamboni 2002.

3 Ks. esim. Gamboni 2002, 88.

4 Weibel 2002, 614.

pyrkimyksenä on tuhotöiden sijaan hahmottaa eetosta, joka ei koskaan luovu vaihtoehtojen konstruimisesta. Tämän eetoksen nimi on kuvakiellon utopia taiteilijan luovana impulssina. Tässä kirjassa etsin Theodor W. Adornon viitoittaman mustan estetiikan vastineita kuvataiteesta, modernismista nykyaikaiseen.

JOHDANTO

IKONOKLASMIN SIJAAN LUOVA KUVAKIELTO

Ikonoklasmitutkijat ovat melko yksimielisiä siitä, että taidehistorioitsijat ja taiteen tutkijat ovat vältelleet ikonoklasmaa nimenomaan taidetta tuhoavassa merkityksessä.⁵ Jos ajattelen asiaa postmodernismin kynnykselle saakka niin en tunne tarvetta olla eri mieltä, mutta entä sen jälkeen? Ovatko taidehistorioitsijat ja taiteen tutkijat – tai muutkaan – tutkineet ikonoklasmaa tuottavassa merkityksessä enää modernismin valtakauden jälkeen?

Ikonoklasmi on suosittu tieteidenvälinen tutkimuskohde ainakin Euroopassa ja niin sanotussa läntisessä maailmassa. Syitä tälle kiinnostuksen kasvulle löytyy kuvien ja symbolien tuhoamiseen liittyvistä mediatapahtumista, kuten Bamiyanin Buddha-patsaiden tuhoamisesta vuoden 2001 alussa, kaksoistorni-iskuista syyskuulta 2001 ja vuonna 2005 alkaneesta Muhammad-pilakuvakohusta muiden muassa.⁶ Näihin ja muihin ikonoklasmin kannalta olennaisiin kysymyksiin liittyviä

5 Ks. esim. Gamboni 1997, 13; Boldrick 2013, 1.

6 Kolrud & Prusac 2014b, 7.

uusia julkaisuja ilmestyy vuosittain⁷, mutta missä ovat puheenvuorot kuvakiellon utopiasta taiteilijan luovana impulssina eli pyrkimyksestä välttää – siis ei ensisijaisesti tuhota – kuvaa, ja siitä huolimatta tuottaa jonkinlaisia representaatioita? Entä näkökulmat nykytaiteen ja kuvakiellon suhteesta? Eipä niitä juuri ole.⁸ Omien kuvataiteellis-teologis-filosofisten mieltymysteni ohella tässä on syy, miksi en voinut olla kirjoittamatta tätä kirjaa. On tietysti vaikea näyttää toteen, kuka kumartaa kuvakiellolle ja kuka ei, enkä ole erityisen kiinnostunutkaan tällaisesta yksituumaisesta syy-seuraussuhteesta. Sen sijaan minua kiehtoo osassa kuvataidetta ilmenevä löyhä suhde kuvakieltoon: ambivalenssi, joka häilyy kuvaa – tai representaatiota ja näkemistä ylipäättään – kyseenalais-tavissa taiteellisissa pyrkimyksissä.

Käytän tässä kirjassa pääsääntöisesti termiä ”kuvakielto”, en ”ikonoklasmi”. Tämä valinta seuraa siitä, että kohdistan katseeni siihen marginaaliseen osaan modernismia ja nykytaidetta, joka on mielestäni kuva-kiellollis-utooppisen impulssin läpäisemä Adornon mustan estetiikan hengessä. Mooseksen lain toista käskyä

7 Latour & Weibel 2002; McClanan & Johnson 2005a; Raphael 2009; Noyes 2013; Boldrick & Brubaker & Clay 2013; Schröder & Behr & Krochmalnik 2013; Kolrud & Prusac 2014a.

8 Harvinaisina poikkeuksina ks. Julius 2001; Mertin 2013.

nimitetään tavallisesti vanhatestamentilliseksi kuvakiel-loksi.⁹ Myös Adorno puhui *bilderverbotista* eli kuvakiel-losta, ja tähän osaan Adornon ajattelua keskittyvässä filosofisessa ja teologisessa keskustelussa puhutaan kuvakiellosta.¹⁰ Adornon estetiikka on siis enemmän ei-identtistä kuvakiellon filosofiaa kuin ikonoklasmiä tai-deteoksia tuhoavassa merkityksessä. Terminologisen sävyeron voimme yksinkertaistetusti tiivistää seuraavasti: kun tuhoava aspekti tulee mukaan kuvakieltoon, kuvakiellosta tulee ikonoklasmiä; kreikan sanat *eikon* ja *klastes* merkitsevät yhdessä kuvan tuhoajaa.¹¹

KUVAKIELTO JA JUUTALAISSUUS

Vielä muutama sana ikonoklasmin historiasta ennen kuin siirrymme juutalaisen kuvakiellon äärelle. Alain Besançon jakaa kirjassaan *The Forbidden Image – An Intellectual History of Iconoclasm* ikonoklasmin historian kolmeen vaiheeseen. Ensimmäinen vaihe kulkee Antiikin Kreikasta vuoteen 843, jolloin 700-luvulla alkunsa saanut bysanttilainen kuvariita saatiin päätökseen ja ikonit saivat teologisen oikeutuksensa. Toinen vaihe avautui uuden ajan koittaessa ja kesti aina 1800-luvun lopulle

9 Ks. esim. Schröder & Behr & Krochmalnik 2013.

10 Ks. esim. Reiners 1999; 2001; Pritchard 2002.

11 Noyes 2013, 3; McClanan & Johnson 2005b, 1.

saakka. Tämän vaiheen ikonoklastisia kulmakiviä ovat protestanttinen uskonpuhdistus ja Ranskan vallankumous teologisine kiistoineen ja kuvantuhoaaltoineen. Mystisen ja uskonnollisen liikehdinnän tiimellyksessä syntynyt abstrakti taide kuuluu kolmanteen vaiheeseen, jota Besançon nimittää uudeksi ikonoklasmiksi.¹²

Adorno on viimeisen vaiheen perillinen, mutta hänen ajattelussaan näkyy myös vanha juutalainen kuvakielto, joka esitetään Toisessa Mooseksen kirjassa. Mooses, Israelin uskonnollinen ja poliittinen johtaja, profeetta ja lainantaja saa Jumalalta käskyn, jonka mukaan jumalankuvia ei tule tehdä.

Älä tee itsellesi patsasta äläkä muutakaan jumalankuvaa, älä siitä, mikä on ylhäällä taivaalla, älä siitä, mikä on alhaalla maan päällä, äläkä siitä, mikä on vesissä maan alla. Älä kumarra äläkä palvele niitä, sillä minä, Herra, sinun Jumalasi, olen kiivas Jumala. Aina kolmanteen ja neljänteen

12 Besançon 2000, 1–9. Tämä historia muodostaa oman kokonaisuutensa ja sen kattava käsitteleminen veisi liiaksi sivuun tämän kirjan pääaiheesta: kuvakiellon utopiasta luovana impulssina. Siksi esitelen vain pääaiheeni taustoittamisen kannalta olennaisimman, eli kerron lyhyesti kuvakiellon ja juutalaisuuden suhteesta. Besançonin ohella muun muassa seuraavat lähteet tuovat kuitenkin valaisua ja väriä ikonoklasmin historiaan: Sahas 1988; Gamboni 1997; Kolrud & Prusac 2014a; Latour & Weibel 2002; Rasmussen 2014; Johannes Damaskolainen 2009; Medieval Sourcebook.

*polveen minä panen lapset vastaamaan isiensä pahoista teoista, vaadin tilille ne, jotka vihaavat minua.*¹³

Tämän kiellon ja idolatriasta (eli epäjumalanpalvonnasta) varoittamisen variaatiot toistuvat taajaan Mooseksen kirjoissa eli Toorassa.¹⁴ Eräs näistä on tarina kultaisesta sonnista; railakkaan varoittava esimerkki siitä, kuinka kansa hairahtuu ja alkaa palvoa ja kumartaa Mooseksen veljen Aaronin tekemää sonnipatsasta. Kansaa karkeloi villisti sonnipatsaan äärellä ja teurastaa epäjumalalle uhreja.¹⁵

13 2. Moos. 20:4–5.

14 Esimerkiksi: 2. Moos. 20:23; 3. Moos. 19:4; 5. Moos. 4:15–19, 28; 5. Moos. 5:8; 5. Moos. 17:2–7; 5. Moos. 27:15; 5. Moos. 29:16–17. Toisella käskyllä ja sen tulkinnoilla on ollut historiallinen rooli myös kristityille. Kristillinen *Raamattu* eroaa juutalaisesta *Raamatusta* kuitenkin siinä, että juutalaiset käyttävät yksinomaan heprealaista *Raamatua*, joka ei sisällä Uutta testamenttia eikä apokryfikirjoja. Toora, josta *Raamatun* tutkijat käyttävät nimitystä Pentateukki (eli viisiosainen kirja), on juutalaisille heprealaisen *Raamatun* keskeisin osa. Sana ”toora” on hepreaa ja se on mahdollista kääntää sanoilla ”laki” ja ”opetus”. (Nissinen 2008, 19–39.) On tunnettua, että kuvakiellolla on erittäin keskeinen rooli islaminuskossa ja arabialais-islamilaيسissa kulttuurissa. Tooran kuvakieltovariaatioilla on islamilaiset vastineensa *Koraanissa*: Koraani 2:91–93, 165; 4:153–155; 6:74. Ks. kauneuden merkityksestä islamilaisessa maailmassa Hämeen-Anttila 2011.

15 2. Moos. 32:2.

Yhden tulkinnan mukaan israelilaisten sonnin palvonta kertoo heidän uskon puutteestaan. Sortuessaan egyptiläisten harjoittamaan idolatriaan israelilaiset lankeivat kapinoimaan todellista Jumalaansa vastaan.¹⁶ Mooseksen ei auttanut muu kuin ottaa kovimmat keinot käyttöön. Hän otti sonnin, poltti sen tulessa, murensi sen hienoksi, sekoitti veteen ja pakotti maanmiehensä vielä nauttimaan sen. Juottaessaan sonniliemen israelilaisille hän vei epäjumalalta sen hohdon viimeisetkin rippeet. Suun kautta nautittu sonni poistuu ihmiskehosta tietysti ulosteena ja kukapa ulostetta enää palvoisi.

Toinen käsky, kaikkine variaatioineen ja teologisine köydenvetoineen, muodostaa merkittävän osan juutalaista identiteettiä. Juutalaiset lukevat Tooran läpi synagogassa joka vuosi. Tällä kulttuuriperinnöllä oli suuri merkitys myös Adornolle, vaikka hänen juutalaisuutensa olikin hyvin maallistunutta laatua.¹⁷ Adornolle kuvakielto oli yksi hänen täysmodernistisen esteettisen teorian rakennusaineksista, ei taidevastainen tai elämän esteettistä piiriä hylkivä periaate. Juutalaisuuden kontekstissa Adornon positio ei ole

¹⁶ Noyes 2013, 3.

¹⁷ Müller-Doohm 2009, 3–24.

erityisen tavaton. Juutalaisen teologian professori Melissa Raphael toteaa: vastoin yleistä näkemystä juutalaisesta kuvakiellosta, se ei merkitse taiteettomuutta. Päinvastoin, juutalaisuus on tarjonnut rikkaan alustan monipuoliselle taide-elämälle eri tyyleissä ja muodoissa, eikä ole kieltänyt kuvataiteita tai rajoittanut niitä pelkkään abstraktiin ilmaisuun.¹⁸ Jo toisen Mooseksen kirjan kerubit viittaavat juutalaisten temppeliornamentiikkaan ja vaihteleviin painotuksiin siihen ja kuvaamiseen suhtautumisessa. Koristeellisuus ja kuvallisuus vaikuttavat myös Toisen aikakirjan perusteella varsin runsailta.¹⁹

Besançonin mukaan aikoina, jolloin juutalaiset olivat tiiviisti mukana heitä ympäröivässä kulttuurissa, he seurasivat melko pitkälti yleisiä tendenssejä suhtautumisessaan visuaaliseen ympäristöön. Eristäytymisen, vetäytymisen ja kiihkon aikoina, ankara ja kirjaimellinen kuuliaisuus kuvakiellolle taas vallitsi. Maanpaon ja roomalaisotien aikana maalauksia ja veistoksia ei juuri näkynyt. Muina aikoina kuvat olivat yleisiä eikä aina ollut kovinkaan selvää, mikä osuus kuvista oli kuvakiellon alaista ja mikä ei. Koska idolit olivat naurettavia, eikä

¹⁸ Raphael 2009, 2; Weber 2013, 44.

¹⁹ 2. Aik. 3; 2. Aik. 4:2–4.

idolatria näin muodoin tarvinnut enää pelätä, juutalaiset käsityöläiset saivat jopa hankkia toimeentulonsa tekemällä idoleja pakanoille.²⁰

Kyseinen hellämielisyys joutui taipumaan 400-luvun loppupuolella sekä juutalaisen, kristillisen että islamilaisen ikonofobian edessä. Tosin muslimialueilla, muutamia miniatyyrikirjoja lukuun ottamatta, juutalainen taide ei enää kumartanut kuvakiellolle. Kristillisillä alueilla kuvien ympäröimät juutalaiset sallivat itselleen kuvitettuja käsikirjoituksia. Rabbi Meir von Rothenburg puolusteli niitä. Vaikka hänen mukaansa kyseiset koristelut häiritsevätkin keskittymistä taivaalliseen isään, ne eivät ole kuvakiellon alaisia, koska ne ovat vain värejä, ilman mitään aineellisuutta. ”Jopa juutalaiset voivat maalata sellaisia hahmoja.” Besançonin mukaan rabbin lausunto yhdistää aineellisen epäjumalan ehdottoman halveksunnan ja erottelun sallitun didaktisen – tai jopa esteettisen – kuvan ja kielletyn, palvottavan kuvan välillä. Vaikka esteettinen kuva on sallittu ja erillinen idolatriasta, se voi mahdollistaa kokemuksen jumalallisuudesta negatiivisesti eli vailla Jumalan representaatiota. Toisin sanoen: vaikka jumalallinen kuva on saavuttamattomissa,

²⁰ Besançon 2000, 74; Raphael 2009, 10–14.

taiteilija voi pyrkiä saavuttamaan sen. Ja tämä pyrkimys kohottaa hänet ylös hengellisyteen.²¹

”Negatiivisella representatiivisuudella” oli vastineensa myös sanojen valtakunnassa: koska myös sanoilla on kuvallinen ulottuvuutensa ennen kaikkea verbaalin kuvan merkityksessä, metaforina, kuvauksina ja vertauksina, myös Jumalan nimi tuli kiellon piiriin. Ylipappi lausui sen kerran vuodessa, Jom kippurina Kaikkeinpyhimmässä. Kun temppeli tuhoutui, nimestä tuli lausumaton. Kyseessä on tetragrammi, ”Jahve”, joka korvattiin sanalla *Hashem* (”nimi”).²²

Tämä sanojen ja kuvien kieltö tulee keskiajan Espanjassa arabiaksi kirjoittaneelta juutalaisfilosofi Mooses Maimonideelta. Hän korostaa teoksessaan *Neuvottomien opastaja* (ei suom.) raamatullisen antropomorfismin eli ihmisenkaltaistamisen ei-kirjallista ja metaforista luonnetta. Aristotelikko Maimonides esittää, että vain oppi negatiivisista ominaisuuksista voisi säästää juutalaisuuden häpeältä tietää Jumalan olemus tai siltä, että Jumala olisi kuviteltavissa kuvien tai kielen avulla. Raphaelin

²¹ Besançon 2000. ”Värit ilman mitään aineellisuutta” ei tarkoita etteivät värit olisi aineellisia. Ydinajatuksena tässä on, että niissä ei ole mitään sellaista, joka aineellistaisi tavoittamattomissa pysyttävään Jumalan.

²² Besançon 2000, 75; Boer 2009, 431.

mukaan juutalainen perinne yleisesti ottaen seuraa kuitenkin Maimonideen jälkeen vaikuttanutta Nahmanidesta hyväksyessään, että ei-palvottavien kuvien tekemistä kieltävää määräystä ei ole, vaikka erityinen huomaavaisuus koskeekin ihmisen kuvia.²³

Olivatpa kuvat täysin kiellettyjä tai eivät, toinen käsky on erottamaton osa juutalaista identiteettiä. Raphaelin mielestä siitä ei ole kuitenkaan täyttä varmuutta, mitä toisessa käskyssä käsketään. Yhtä lailla kysymys idolatriasta on epävarma. Hänen mukaansa on selvää, että idolatrialla viitataan moneen muuhunkin asiaan kuin vain vääränlaisiin Jumalan kuviin tai epäjumalankuviin. Lisäksi on mahdotonta tietää tarkasti, miten *Raamatun* kirjoittajat käsittivät idolin tai figuratiivisen ja nonfiguratiivisen kuvan välisen eron.²⁴ Kuvakiellon rooli juutalaisuudessa onkin absoluuttisen ja suoraviivaisen sijaan ambivalentti. Adornon ajattelu on tämän ambivalenssin eräs ilmaus.

HENGELLISYYS JA IKKUNA UTOOPPISEEN

Mainitsin alkusanoissa Barnett Newmanin ja hengellisen kuvakiellon. Koska tämän kirjan pyrkimys on

²³ Raphael 2009, 26.

²⁴ Mt., 19–21.

eksplikoida kuvakiellon utopiaa ei-representatiivisena representaationa eli hengellisen ja materiaalisen (tai hengellisen ja aistimellisen) ykseytenä, jokunen sana myös hengellisyydestä tulee tarpeeseen. Suomen kielen sana ”hengellinen” merkitsee uskonnollista ja kirkollista. ”Henkinen” puolestaan merkitsee aineetonta, sielullista ja sisäistä.²⁵ Vaikka molempien sanojen kantasana on ”henki”²⁶, se suomen kielen käyttäjä, jota uskonnolliset konnotaatiot häiritsevät, voi puhua henkisestä. Taidekontekstissa hengellinen merkitsee minulle uskonnollisesteettistä kokemusta, hengellisyydessään materiaalista ja materiaalisuudessaan hengellistä. Taidehistorioitsija Dore Ashton problematisoi Rothko-kappelin julkaisussa *Image of the Not-Seen: Search for Understanding* tätä samaa asiaa englanniksi. Hänen mielestään englannin kielen sana *spiritual* on ongelmallinen. Hän tarjoilee ratkaisuna laajaa ”hengen” (*spirit*) käsitettä, joka olisi erillinen ”uskonnollisesta”.²⁷ Tämän voi tietysti ymmärtää taiteen itseisarvon puoltamisena tai psykologisointina. Psykologinen näkökulma on perusteltu, koska ”henkinen” istuu saumattomasti Rothkon maalausten tunnelmaan

²⁵ Itkonen 2000, 146–147.

²⁶ Itkonen 1992, 156.

²⁷ Ashton 2007, 55.

ja niiden vastaanottoon nimenomaan yksilön mielessä. Joka tapauksessa itse ymmärrän kuvakieltoon kytkeytyvän kuvataiteen, ja etenkin Rothko-kappelin maalaukset osaltaan hengellisinä. Taide ei ole koskaan pelkästään ihmismielen asia. Vaikka ”kuvakiellon utopia taiteilijan luovana impulssina” viittaa taiteelliseen tai esteettiseen mieltymykseen, sillä on yhtä lailla historialliset, uskonnolliset, yhteiskunnalliset ja poliittiset kiinnekohtansa: hengellinen on yksi näistä.

Mitä ei-representatiivinen representatiivisuus eli kuvakieltoon kytkeytyvä kuvallisuus sitten voisi olla? Jospa ajatteleme kuvaa ja representaatiota siten, että myös a) jokin näkymätön, kuviteltavissa tai kehollisesti tunnettavissa oleva ”jokin”; ja b) ei-kuviteltavissa oleva ”jokin” voidaan ymmärtää kuvina tai representaationa, vaikka ne eivät mitään hahmotettavaa tai selvästi näkyvää esittäisikään. Arto Kuorikosken luonnehdinnat Adornon ei-identtisesti esteettisestä ulottuvuudesta sanoilla ”mimeettinen”, ”subkutaani” ja ”fysiognomia” ovat tässä yhteydessä käypiä. Kysymyksessä on hänen mukaansa jokin sellainen, jolla on kyky toimia ilmaisuna ilman representaatiota ja kieltä.²⁸ Täsmällisemmin ilmaistuna kyseessä on representaation mahdollisuus toimia

²⁸ Kuorikoski 2004, 64.

ei-optisella, materiaalisella tasolla. Hanna Johansson käyttää tästä termiä ”haptinen representaatio”. Haptinen havainto viittaa kosketusaistin, liikeaistin ja ruumiin sisäaistimusten yhteistoimintaan. Kosketus koetaan paitsi ruumiin pinnalla myös sisällä (toisin sanoen fysiognomisesti ja subkutaanisti). Haptinen visuaalisuus viittaa puolestaan silmiin eräänlaisina kosketuseliminä: silmin nähty herättää tunto-, liike- ja hajuaistimuksia.²⁹

Katsotaanpa vielä käsitettä ”kuva” W. J. T. Mitchellin hahmottelemaa kuvaperhekaaviota vasten. Mitchellin kaaviossa kattokäsitteenä on ”kuva” termeillä ”yhdennäköisyys”, ”kaltaisuus” ja ”vastaavuus” varustettuna. Tämän alla on viisi kuvaryhmää: 1) graafinen (kuvat, patsaat, mallit); 2) optinen (peilit, projektiot); 3) aistillinen (aistimateriaali, ”lajit”, ilmiöt); 4) mentaalinen (unet, muistot, ideat, kuvitelmat); 5) verbaalinen (metaforat, kuvaelmat).³⁰ Mitchell pohtii juutalaiseen ja kristilliseen kuvakieltoon soveltuvaa ajatusta ”hengellisestä” kaltaisuudesta. Ensinnäkin sitä ei tulisi sekoittaa mihinkään aineelliseen kuvaan, ja toiseksi se viittaa oletukseen erilaisuudesta. Mitchell turvautuu filosofiassa käytettyyn puuvertaukseen: yksi puu muistuttaa toista, mutta ei ole

²⁹ Johansson 2010, 199, 208; Marks 2002, 2.

³⁰ Mitchell 1986, 10.

tämän identtinen toisinto. Toinen puu ei siis ole ensimmäisen puun kuva. Käsitettä ”kuva” tarvitaan sitten kun rakennamme teoriaa kaltaisuuden havaintotavoistamme kahden puun välillä. Kuva on tällöin jonkinlainen ideaalihahmo tai yleiskuva puusta. Tällaiseen puun kuvaan kuuluu kolme pääpiirrettä: 1) pitkä, vertikaali objekti; 2) levenevä vihreä latva; 3) maahan juurtunut. Mitchellin mukaan ei voida erehtyä etteikö tässä olisi kysymys puusta, mutta tällöin kysymyksessä on kuva (*image*), joka ei ole (vain) taulu tai kuvaus (*picture*).³¹ Toki sanat ”malli”, ”kaava” tai ”määritelmä” kävisivät tässä tapauksessa päinissä³², mutta enhän voi ajatella puuta ilman, että mieleeni piirtyy jonkinlainen hahmo puusta. Tässä ei kuitenkaan olla vielä kytköksissä hengellisyteen, vaan henkiseen.

Kirjoittaessaan metaforan olemuksesta keskiaikaisessa arabialaisessa kirjallisuudessa, Jaakko Hämeen-Anttila nostaa esiin imaginaation: todellisuuden tason, jonka keskiajan filosofit uskoivat olevan olemassa materiaalsen ja spirituaalsen todellisuuden lisäksi.³³ Tämä imaginaatio ei tarkoita kuvitteellisuutta (tai fiktiota), vaan todellista olemassaolon muotoa.

31 Mt., 32–34.

32 Mt., 34.

33 Hämeen-Anttila 2011, 216.

Kun ihminen näkee (todellisen, olemassa olevan) elefantin, hänen mieleensä muodostuu ikään kuin kuva elefantin materiaalisesta hahmosta. Tämä kuva on imaginaatiotodellisuutta: se ei ole spirituaalinen (koska kysymys on elefantin materiaalsen muodon hahmottamisesta) eikä materiaalinen (elefantti ei materiaalisesti mahtuisi ihmisen pään sisälle) vaan jotakin näiden todellisuuksien välissä olevaa, mutta aidosti olemassa olevaa. Mieli sisältää todella olemassa olevan kuvan, joka voi myös erkaantua näkemistilanteesta: muisti säilyttää imaginaatiotodellisuuden olion silloinkin, kun silmämme ei sitä enää näe. Samalla tavalla voimme mielessämme havaita olentoja (yksisarviset, eksoottiset eläimet), joita emme koskaan ole nähneet, mutta jotka ovat olemassa imaginaatiotodellisuudessa. Myös unet ovat osa tätä imaginaatiotodellisuutta, samoin kuin yleiskäsitteet: yksittäiset koirat ja pallot kuuluvat materiaaliseen maailmaan, mutta ”koiran” ja ”pallon” ideat ovat imaginaatiotodellisuutta, emmehän voi koskaan nähdä ”koiran” tai ”pallon” yleiskäsitettä, ideaa.³⁴

Korvaan Mitchellin puut Hämeen-Anttilan ruusuilla. Materiaalinen ruusu on tässä ja nyt. Sitten se kuivuu ja lakkaa olemasta. Imaginaarinen ruusu säilyy ajatukseksi imaginaatiomaailmassa. Spirituaalinen ruusu on kuolematon: se säilyy ikuisesti.³⁵ Kuvakiellon utopian

34 Mt., 216–217.

35 Mt., 217.

hengellisyttä voi perustella ruusujen pohjalta seuraavasti: Kun materiaalinen katoaa ja imaginaarinen vain säilyy, niihin ei voi liioin kiinnittyä eikä niitä ilmentää, koska tavoitteena on spirituaalinen: ikkuna ikuisuuteen. Romantiikan ajan taidemaalarit J. M. W. Turner ja Caspar David Friedrich kuvasivat tätä hengellisyttä maisemassa avautuvana ikuisuuden tilana. Heidän maalauksensa ovat päältä katsoen maisemia, mutta käytännössä he kuvasivat tyhjyyttä eli tilaa. Myös varhaismodernisti Vincent van Gogh ymmärsi maiseman hengellisenä tilana. Hän kulki laakealla ja loppumattoman tuntuaisella Arlesin maaseudulla ja piti sitä kauniina ja äärettömänä kuin meri. Hän maalasi tähtitaivasta hengellisenä tilana. Jumala ja luonto olivat yhtä. Sittemmin Kazimir Malevitš maalasi mustan neliön ja Mark Rothko vei hengellisen tilan pelkistyneisyydessään ja mittakaavassaan uusiin sfääreihin.³⁶ Turner, Friedrich, van Gogh, Malevitš, Rothko ja monet muut materiaalisuuden avulla hengellisyttä korostaneet taiteilijat rakensivat mahdollisuuden utooppiselle: ikkunan johonkin täysin toisenlaiseen maailmaan.

³⁶ Brauer 2007; Ashton 2007.

THEODOR W. ADORNON KUVAKIELTO JA MUSTAN MODERNISMIN KUTSU

Kuvakieltoa voi hyvällä syyllä luonnehtia Theodor W. Adornon ajattelun perustavimmaksi piirteeksi. Perustavimmaksi siksi, että kuvakielto ei välttämättä näy alati hänen kirjoituksissaan. Pikemmin se lymyää jossakin metatasolla, josta se vaikuttaa omalla negatiivisella voimallaan aina hänen sosiologisista kirjoituksistaan musiikkia – ja laajemmin taidetta – koskeviin näkemyksiinsä. Adorno ei suuntaa kuvakieltoaan uskonnollisiin instituutioihin tai niiden edustamiin käytäntöihin. Sen sijaan hän muodostaa näkymän filosofisesti ja taiteellisesti utooppiseen maisemaan: eräänlaiseen mustaan tyhjyyteen. Kuvakielto on myös se filosofis-teologinen piste, jossa Adornon ja toivon filosofin Ernst Blochin näkemykset utopiasta kohtaavat.

ADORNO, BLOCH JA UTOPIA

Theodor W. Adorno (1903–1969) tuli tunnetuksi piikikkään itsetietoisena klassisen musiikin ja aikansa avantgardistisen uuden musiikin kriitikkona. Frankfurtissa

syntynyt, isänsä puolelta juutalainen Adorno toimi jo nuoruudessaan Frankfurtin sosiaalitutkimuksen instituutissa. Ennen toista maailmansotaa hän ja hänen kollegansa (kuten Max Horkheimer, Herbert Marcuse ja Leo Löwenthal) emigroituivat Yhdysvaltoihin, josta osa heistä palasi sittemmin eri vaiheissa takaisin Länsi-Saksaan. Elämänsä viimeisinä vuosina Adorno toimi instituutin johtajana. Instituutin piirissä toimineita tutkijoita kutsutaan Frankfurtin koulukunnaksi ja heidän edustamaansa ajattelua kriittiseksi teoriaksi. Adornon filosofisena päätyönä pidetään teosta *Negative Dialektik* (Negatiivinen dialektiikka), jossa hän pyrki rakentamaan ei-systemaattista ja ei-identtistä, suljettuja määritelmiä välttelevää filosofoinnin tapaa. Hänen viimeisin, keskeneräiseksi jäänyt teoksensa *Esteettinen teoria* on puolestaan eräänlainen synteesi ei-identtisen estetiikasta. Teosta on pidetty täysmodernistisen taidekäsitteksen puolustuspuheena.³⁷

Ernst Bloch (1885–1977) syntyi assimiloituneeseen juutalaisperheeseen Ludwigshafenissa. Hän ei toiminut koskaan virallisessa suhteessa Frankfurtin sosiaalitutkimuksen instituuttiin, mutta hänellä oli läheiset suhteet moniin instituutin tutkijoihin. Tosin kuin Adornoa, Blochia ei juuri tunneta Suomessa, eikä hänen

³⁷ Ks. lisää Adornon elämästä ja ajattelusta Kuorikoski 2006; Müller-Dohm 2009.

tuotantoaan ole muutamaa valonpilkahdusta lukuun ottamatta tutkittu.³⁸ Saksan- ja englanninkielisessä maailmassa Bloch tunnetaan ennen kaikkea marxilaisena utopiafilosofina ja onpa häntä luonnehdittu myös ateistiseksi teologiksi. Hänen pääteoksensa on noin 1600-sivuinen *Das Prinzip Hoffnung* (Toivon periaate), jossa hän kartoitti ei vielä tietoisien muotoja päiväunissa, toiveissa sekä uskonnollisissa, tieteellisissä, poliittisissa ja taiteellisissa merkitysten ilmentymissä. Bloch suhtautui Adornoa myönteisemmin Neuvostoliittoon ja DDR:ään, jonne hän emigranttivuosien jälkeen asettui. Hän näki DDR:n antifasistisissa lähtökohdissa todellisia mahdollisuuksia rakentaa sorrosta vapaa yhteiskunta. Bloch opetti Leipzigin yliopistossa filosofiaa, mutta ei mennyt aikaakaan kun hänen intellektuaalinen elintilansa alkoi kaventua. Hän oli matkalla Länsi-Saksassa samaan aikaan kun Berliinin muuria alettiin rakentaa. Bloch päätti jäädä puolisonsa kanssa länteen. Sosialistisesta toiveikkuudesta ja vallankumouksellisesta teologiasta hän ei kuitenkaan luopunut koskaan.³⁹

Bloch käytti toisenlaiseen maailmaan suunnattuja käsitteitä, joista ”sarastus” (*Vor-Schein*) kytkeytyy

³⁸ Poikkeuksena Rahkonen & Sironen 1985; Lakkala 2010.

³⁹ Ks. lisää Blochin elämästä ja ajattelusta Zipes 1988.

estetiikkaan. Sarastus on eräänlainen dialektisesti avoin tila, jossa jokainen kohde voidaan kuvata esteettisesti. Blochin eksistentiaalistisen luonnehdinnan mukaan ”esteettinen on immanentisti onnistuneempi, materiaalisesti aidompi ja sisäisempi kuin tämän kohteen välittömästi luonnollinen tai historiallinen esiintymä.”⁴⁰ Myös Adornolle esteettinen sisälsi lupauksen utooppisesta. Hän mielsi musiikin ja kirjallisuuden – ja taiteet yleensä – utooppisina väläyksinä mahdollisesta toiseuden tilasta.⁴¹ Hän luonnehti musiikinopettajaansa Alban Bergiä ”unimaansa ulkoministeriksi” (*Aussenminister seines Traumlands*).⁴² Lisäksi Adornon mukaan teollisessa yhteiskunnassa ”lyyrisen idean palautetusta välittömyydestä – ellei se manaa voimattoman romanttista menneisyyttä esiin – tulee yhä enemmän kuin äkillinen ilmestys, jossa mahdollinen ylittää oman mahdottomuutensa.”⁴³

Vuonna 1964 Bloch ja Adorno keskustelivat radiossa utooppisen kaipauksen ristiriidoista. ”Nykyisin sana ’utopia’ ei kuulosta kovin hyvältä”⁴⁴, keskustelun moderaattori

40 Bloch 1985c, 947–948.

41 Müller-Doohm 2009, 356; Boer 2014, 86–89; Vrt. Reiners 2001, 173–174.

42 Adorno 2003g, 366.

43 Adorno 2003e, 63–64.

44 Bloch 1988, 1.

Horst Krüger laukaisee aluksi. Keskustelun taustalla oli ajatus siitä, että teknologiset-tieteelliset edistys oli vähitellen häivyttänyt loputkin utopian rippeet näköpiiristä. Ja Adornosta tuntuukin, että ihmiset ovat tietoisuutensa tasolla kadottaneet kykynsä kuvitella kokonaisuutta jonakin täysin toisenlaisena. Bloch nostaa perusteelliseen tapansa esille yhteiskuntautopiat paremman elämän unelmina, mutta hän tuo niiden rinnalle myös uskonnot ja sadut, ”joita meidän kaikista vähiten tulisi unohtaa”⁴⁵.

Jos ”utopia” ei kuulostanut hyvältä tuolloin, siltä se tuskin kuulostaa sosialismin kaatumisen jälkeisessä maailmassakaan. Kylmän sodan aikana – ja sen loputtua Itä-Euroopassa – utopiaa pidettiin stalinismin synonyymina. Sillä tarkoitettiin autoritaarista ja keskitettyä ohjelmaa, jossa ei juuri piitattu ihmisten yksilöllisyydestä tai mielipiteistä.⁴⁶ Vanhassa neuvostomarxismissa utooppisuutta pidettiin taas haihatteluna, jolla ei pitänyt olla mitään tekemistä tieteellisen kommunismin eli marxismi-leninisin kanssa.⁴⁷

45 Mt., 5. Keskustelun puolin ja toisin kohtelias sävy peittää alleen Adornon ja Blochin väliset erot. Todellisuudessa Blochin toiveikkuiden rinnalla Adornon näkemykset utopiasta ja tulevaisuudesta olivat tylyjä, melankolisia ja jyrkän pessimistisiä. (Ks. Kuorikoski 2004, 144.)

46 Jameson 2007, xi.

47 Ks. esim. Konstantinov 1972.

Utopioihin ja tieteiskuvitelmiin perehtynyt Fredric Jameson kirjoittaa kuinka utopian ja politiikan välinen suhde, samoin kuin kysymykset utooppisen ajattelun käytännöllispoliittisesta arvosta ja sosialismin ja utopian samastamisesta ovat yhä ratkaisemattomia keskustelunaiheita, aikana, ”jolloin utopia näyttää saaneen takaisin elinvoimansa poliittisena iskulauseena ja poliittisesti pontevana näkökulmana.”⁴⁸ Hänen mukaansa utopistit eivät ainoastaan pyri käsittämään vaihtoehtoisia järjestelmiä: utooppinen muoto on itsessään kuvaava pohdinta radikaalista erosta, toiseudesta ja sosiaalisen kokonaisuuden järjestelmällisestä luonteesta.⁴⁹

48 Jameson 2007, xi–xii.

49 Jameson 2007, xii; 2010, 423. Jamesonin karkea kahtiajako utopioista on seuraava: hän erottaa a) utooppisen ohjelman utooppisine suunnitelijoinen (kuten Thomas More ja Charles Fourier); ja b) utooppisen impulssin utooppisine tulkitsijoinen, (kuten Ernst Bloch) omiksi historiallisiksi utopialinjoikseen. Utooppisessa ohjelmassa tähdätään utopian toteuttamiseen, (mikä on käsitteen tiukassa merkityksessä tietysti mahdotonta), ja utooppisen impulssin tulkitsemisessa ollaan tekemisissä erilaisten kokemuksellisten fragmenttien kanssa allegorisesti. Jälkimmäinen ei vastaa mitään erityistä suunnitelmaa tai utooppista käytäntöä, se ilmaisee utooppista toivomusta ja sijoittaa sen odottamattomien, naamioitujen, peitettyjen ja häirittyjen keinojen moninaisuuteen. Siispä utooppinen impulssi vaatii hermeneutiikkaa: utooppisten vihjeiden ja jälkien tutkivaa tulkintaa ja lukemista todellisen maisemassa; pienissä tai suurissa todellisuuksissa sijaitsevien alitajuisten utopioiden teoretisointia ja tulkintaa, vaikka nämä aktualisuudessaan voivatkin olla kaukana utooppisesta. (Jameson 2010, 415–416; 2007, 1–9.)

Juuri näiden vaihtoehtojen äärellä Bloch ja Adorno keskustelivat vuonna 1964. Heidän keskustelussaan negatiivisena mielletyn sanan ”utopia” rinnalle nousee filosofinen negatio. Koska kuolema on voimakkain anti-utopia, Adornon mukaan utopiaa ei voi kuvata positiivisin keinoin. Yksinkertaisesti kuvattu utopia olisi kuoleman välttämättömyyden mitätöimistä ikään kuin kuolemaa ei olisi. ”Tämä lienee perustavin syy, metafyyminen syy, miksi utopiasta voi itse asiassa puhua vain negatiivisesti, kuten Hegelin suuret filosofiset teokset osoittavat, ja Marxin jopa painokkaammin”⁵⁰, hän lisää. Ajatuksella, että utopiaa ei tulisi rakentaa utopian vuoksi, on Adornon mukaan syvä yhteys Toisen Mooseksen kirjan käskyyn olla tekemättä epäjumalankuvia. Näin vastustetaan halpoja, vääriä ja myytäviä utopioita.⁵¹

Keskustelun tiimellyksessä käy selväksi, että Adorno ei löydä kuvakieltoa pelkästään Hegelin ja Marxin ajattelusta: Hän on muokannut juutalaisuudelle ominaisesta idolatrian kritiikistä ja Marxin fetisismikritiikistä filosofisen periaatteen, jossa sinnikäs demystifikaatio ja reifikaation kritiikki paiskaavat kättä.⁵² Tämä kriittinen

50 Bloch 1988, 10.

51 Mt., 10–11.

52 Boer 2009, 391–445; 2014, 314–318; Pritchard 2002.

perspektiivi on läsnä jo hänen varhaisissa kirjoituksissaan, kuten hänen habilitaativäitöskirjassaan *Der Begriff des Unbewussten in der transzendentalen Seelenlehre* (Tiedostamattoman käsite transsendentaalisessa sieluopissa), jossa hän tarkasteli freudilaista psykoanalyysiä epistemologian kannalta. Työssään 24-vuotias Adorno varoittaa naturalisoimasta tiedostamatonta ja viettejä. Freudin teoria merkitsi hänelle avausta tiedostamattoman demystifioimisessa: psykoanalyysi oli kuin terävä ase kohti viettimetafysiikan rakentamista ja orgaanisen luonnon palvomista.⁵³

KUVAKIELTO ADORNON YHTEISKUNTA-
KRIITTISENÄ PERIAATTEENA

Kun Marx kirjoitti tavarafetisismistä *Pääomassaan*, hänen pyrkimyksensä oli siirtää kritiikin painopiste idolatriasta kapitalistisen yhteiskunnan ydinyksikköön: tavaraan. Idolatriassa oli olennaista, että idolin eli puisen, kivisen tai muun vastaavan epäjumalan ja todellisen Jumalan välillä oli kuviteltu yhdysside, ”idolilinkki”. Ikonoklastit ja epäjumalan palvonnan kriitikot väittivät, että tämä yhteys oli mieletön, sillä todellisuudessa ihmiset palvoivat puun tai kivenpalasta,

josta ei voinut johtaa minkäänlaista yhteyttä Jumalaan. Toisin sanoen ihmiset olivat heidän mukaansa harhan vallassa. Marx kutsui työn tuotteisiin eli tavaroihin takerkumista fetisismiksi. Marx tunsii idolatrian ilmiönä, mutta häntä kiinnosti niin sanottu fetissisiirtymä eli työläisen tuottaman tavarajan ja hänen itsensä välinen suhde. Tarkemmin se, kuinka voima siirtyy tuottavasta yksilöstä hänen tuottamaansa tavaraan ensin mainitun tappioksi: tavarasta tulee jonkinlainen teollistuvan yhteiskunnan taikakalu, joka saa ihmisen haluamaan sitä. Myös ihmisten väliset suhteet, ajatukset ja toimet esineistyvät. Tästä esineistymisestä Georg Lukács käytti myöhemmin käsitettä ”reifikaatio”. Marxin fetisikritiikin emansipatorinen ydin tiivistyy hänen pyrkimyksessään tuhota fetissisiirtymä ja vapauttaa ihmiset heidän orjuudestaan fetissiin. Marx ei tietenkään onnistunut tässä, mutta tämä on tiivistettynä se perinne jota Adorno demystifioivalla ja reifikaatiokriittisellä filosofisella periaatteellaan jatkaa. Hän pyrkii ulottamaan idolilinkin tukkimisen fetissisiirtymään ihmisten ja kapitalismin monenmoisten elementtien välillä.⁵⁴

Kuvakiello filosofisena periaatteena ei kuitenkaan aja Adornoa diskursiivisen järjen ja sen mukanaan tuomien

⁵³ Müller-Doohm 2009, 105; Adorno 2003a, 320.

⁵⁴ Marx 1974, 78; Boer 2014, 287–320; ks. myös Mitchell 1986, 162.

vaihtoehtojen hylkäämiseen⁵⁵, vaan hän valjastaa kuvakiellon rakentavan materialistisen kritiikin ja strategian käyttöön.⁵⁶ Adornon materialismi ei ole tietenkään vulgaarimaterialismia, vaan ruumiillisuutta ruumiin poissaolon kautta. Hänen mukaansa vain kuvattomana kohde voidaan todella käsittää. ”Materialistisimmillaan materialismi pääsee yksimielisyyteen teologian kanssa. Sen suuri kaipuu olisi lihan ylösnousemus.”⁵⁷, hän kirjoittaa teoksessaan *Negative Dialektik*.

Adorno siis kytkee kuvakiellon materialismiin eli ai-neellisen puutteen ja kaipuun silmiinpistäväään kuvaan: ruumiilliseen ylösnousemukseen.⁵⁸ Jos tätä on vaikea mieltää materialismiksi, hänen filosofisessa kuvakiellosaan on myös konkreettisempi ulottuvuus, nimittäin ruumiillisuus toiseutena: köyhien, mustaihoisten, juutalaisten ja naisten syrjinnän kategorinen kieltö. Adorno kääntää katsemme pelkästä kuvien absoluuttisesta kiellosta

55 Vrt. Habermas 1987, 107; Benhabib 1986, 169–170; Wellmer 1993, 11. Tämä Adornon perintöön liittyvä debatti koskee hänen varauksellisuuttaan suoraa poliittista toimintaa kohtaan. Debatti juontaa juurensa vuoden 1968 opiskelijaliikkeestä. Adornon kuoleman jälkeen hänen tohtoriopiskelijansa Hans-Jürgen Krahl totesi, että Adorno oli kyvytön siirtämään teorian organisoitua pyrkimystä syrjittyjen vapauttamiseen. (Müller-Doohm 2009, 448–470, 486.)

56 Pritchard 2002, 294.

57 Adorno 2003b, 207.

58 Pritchard 2002, 294.

kohti sosiaalisia epäkohtia. Riippumatta sinnikkäästä sitoutumisestaan kuvakieltoon, Adorno ei kiellä absoluutin kuvia, vaan sysää meidät kokoamaan kuvia langenneesta maailmasta absoluutin kuvittelusta perspektiivistä. Hänen *Bilderverbotinsa* ei tähtää jumaluuden kätkemiseen, vaan langenneen todellisuuden paljastamiseen.⁵⁹ Adorno vääntää maallistuneen kuvakiellon takaisin radalle, jolla sen kriittinen kärki pysyy terässä, ja tämänkaltainen kuvakiellon omaksuminen johtaa kahteen emansipatoriseen strategiaan.

Ensinnäkin, kuvakielto pakottaa kaksoisnegaatioon käytännössä, eli tuomitsemaan vääryydet, jotka ylläpitävät rikkoutunutta elämää. Tässä kaikuu Blochinkin ahkerasti siteeraama nuoren Marxin kategorinen imperatiivi ”mullistaa kaikki ne olosuhteet, joissa ihminen on alennettu, alistettu, hylätty ja halveksittava olio”⁶⁰. Pysähdytään hetkeksi ”kaksoisnegaation”⁶¹ äärelle. Kyseessä on käsite, joka juontaa juurensa Hegelin dialektiikasta. Hegelin perillinen Marx kirjoittaa *Pääomassa*:

59 Mt., 295.

60 Marx 1978, 110. Bloch huomauttaa, että Marxin kategorinen imperatiivi ei ole ominaista vain nuorelle Marxille, vaan tämä sävy kulkee halki Marxin tuotannon. (Bloch 1985d, 1607–1608.)

61 ”Kieltämisen kieltäminen” tai ”negaation negaatio” ovat vanhassa marxilaisessa kirjallisuudessa yleisempiä kuin kaksoisnegaatio, mutta hylkään ne tässä kankeina.

Kapitalistisesta tuotantotavasta johtuva kapitalistinen anastustapa, siis myös kapitalistinen yksityisomaisuus, on ensimmäinen yksilöllisen, omaan työhön perustuvan yksityisomaisuuden kieltäminen. Mutta kapitalistinen tuotanto tuottaa luonnollisen prosessin välttämättömyydellä oman kieltämisensä. Se on kieltämisen kieltämistä. Se ei palauta yksityisomaisuutta, mutta kylläkin yksilöllisen omaisuuden kapitalistisen ajan saavutusten perusteella: yhteistoiminnan ja maan sekä itse työn tuottamien tuotantovälineiden yhteisomistuksen perusteella.⁶²

Marx profetoi tässä kapitalismin loppua. Kun kapitalismi tuottaa ensin epäkelvot olosuhteet eli ensimmäisen kieltämisen, kapitalismin ”välttämätön” kumoutuminen palauttaa toisen kieltämisen kautta paremmat olosuhteet. Toiseuden tai Adornon ei-identtisen kontekstissa ensimmäinen kieltäminen on tietysti rikkoutunutta ja syrjivää elämää ylläpitävät toimintatavat, ja toinen kiello on näiden toimintatapojen kiello sinnikkään filosofisen kritiikin muodossa. Tuloksena ei ole kuitenkaan positiiviteettiä. Kaksoisnegaatio ei Adornon filosofiassa johda logiikan lailla positiiviseen vaan jää negatiiviteettiin. Hänen dialektisessa logiikassaan negatiivinen sekä negatoidaan että vedetään korkeammalle tasolle, joka ei ole kuitenkaan

⁶² Marx 1974, 682.

”positiivinen”. Toki tämä ”positiivinen” on alkuasetelmaa parempi asiantila, mutta sen representaation on oltava negatiivinen, jotta se ei muodostu fetissiksi.⁶³

Vääryyden tuomitsemisen lisäksi Adornon tunnus-tama kuvakiello heijastaa hänen vakaumustaan, että mitään ei voi kokonaisuudessaan sisällyttää tyhjentyvästi yksittäiseen kuvaukseen. Identifioinnissa piilee se vaara, että asioiden oletetaan olevan sellaisia, joiksi hallitseva eliitti ne julistaa olevan. Tässä yhteydessä korostuu Adornon kunnianhimoinen yritys rakentaa ei-käsitteellistä filosofiaa, joka juuri ei-käsitteellisyydellään pitäisi kynsin ja hampain kiinni kritiikin arvosta. Hänen mukaansa heti kun tuotamme käsitteen, tarjoamme kuvan paremmasta maailmasta tai luotamme johtajaan, väistämätön reifikoituminen ja kaupallistuminen on tosiasia.⁶⁴ Adornolla tämä kriittinen perspektiivi on erottamaton osa hänen estetiikkaansa. Taideteokset olivat hänelle kuvia ilman kuvattua, ja siksi myös kuvattomia.⁶⁵ Hän kiteyttää *Esteettisessä teoriassaan*: ”Vanhatestamentillisella kuvakiellolla on teologisen lisäksi esteettinen merkitys. Se ettei ole lupaa tehdä kuvaa, nimittäin kuvaa jostakin, ilmaisee samalla, ettei tällainen

⁶³ Boer 2014, 89; ks. esim. Adorno 2006, 84–85.

⁶⁴ Pritchard 2002, 295; Boer 2014, 316.

⁶⁵ Adorno 2003c, 427.

kuva ole mahdollinen.”⁶⁶ Ja siksi, koska kyseinen kuva ei ole mahdollinen, ei-representatiivinen representaatio tulee mahdolliseksi.⁶⁷ Utopian nimissä tavoitellaan uutta eli mahdollisuutta ylittää kaikki siihenastinen taide, joka ei ole taiteen myöhäismodernistisessä vaiheessa enää mahdollista, mutta sisäosmaisesti tavoitteesta ei kuitenkaan luovuta.

Suhteella uuteen on mallinsa lapsessa, joka yrittää löytää pianosta uuden, aikaisemmin tuntemattoman soinnun. Tämä sointu on kuitenkin aina ollut olemassa; kombinaatioiden mahdollisuus on rajallinen, kaikki on oikeastaan jo olemassa koskettimistolla. Uusi on kaipuuta uuteen, tuskin sitä itseään; kaikki uusi kärsii tästä. Se mikä tuntuu utopiaalta, on negatiivista suhteessa olemassa olevaan ja samalla siitä riippuvaista. Nykyisissä antinomioissa on keskeistä se, että taiteen täytyy ja se haluaa olla utopiaa, sitä päättäväisemmin, mitä kiivaammin todellinen funktionaalinen järjestys purkaa utopioita; samalla se ei voi olla utopiaa, jotta se ei pettäisi sitä lumeella ja

66 Adorno 2006, 148.

67 Nuoremmallekaan Adornolle – eli Max Horkheimerin kanssa 25 vuotta ennen *Esteettistä teoriaa* kirjoitetussa *Valistuksen dialektiikassa* – erityisesti juutalainen kuvakiellon käyttö ei edellyttänyt kaikenlaisten jumaluuskuvien kieltoa, vaan teeskenneltyjen absoluuttien arvostelukykyistä erittelyä ja paheksuntaa. (Horkheimer & Adorno 2008, 45–46; Pritchard 2002, 302.)

lohdutuksella. Taiteen utopian toteutumisen merkitsisi taiteen ajallista loppua. Hegel huomasi ensimmäisenä taiteen ajallisen lopun sisältyvän taiteen käsitteeseen. Hänen historiallisesta optimismistaan johtuu paradoksaalisesti se, ettei hänen profetiansa toteutunut. Hän petti utopian konstruoimalla olevan kuin se olisi absoluuttinen idea. Hegelin käsitykselle maailmanhengestä taiteen muotoa ylempänä asettuu vastakkain hänen toinen ajatuksensa, joka osoittaa taiteelle paikan ristiriitaisessa eksistenssissä, kaikkea affirmatiivista filosofiaa vastustavana. Tämä on ilmeistä arkkitehtuurissa: se päätyisi välittömästi kitsiin, mikäli antautuisi hillittömälle mielikuvitukselle vastenmielisydessään tarkoituksenmukaisia muotoja ja niiden täydellistä mukautuvaisuutta kohtaan. Taide ei kykene konkretisoimaan utopiaa teoriaa kummemmin, ei edes negatiivisesti. Uusi on salakirjoituksena tuhon kuva; taide ilmaisee ilmaisematonta, utopiaa, vain tämän tuhon kuvan täydellisen negatiiviteetin kautta. Tähän kuvaan tiivistyvät uuden taiteen kaikki luotaantyöntävyyden ja iljettävyiden stigmat. Hylkäämällä sovituksen lumeen taide pitäytyy sovituksen lupauksessa sovittamattomuuden keskellä. Tämä on oikeaa tietoisuutta aikana, jolloin utopian todellinen mahdollisuus – että maailma voisi olla paratiisi tässä, nyt, välittömästi, tämänhetkisten tuotantovoimien tilanteessa – lähestyy totaalisen katastrofin mahdollisuutta. Tässä kuvassa – ei jäljennöksessä, vaan katastrofin potentiaalia ilmentävissä salamerkeissä – tulee jälleen esiin täydellisen lumouksen alaisen taiteen kaukaisimman esihistorian maaginen pürre; ikään kuin taide haluaisi loihdimmallaan kuvalla estää katastrofin. Historiallista telosta koskeva tabu on ainoa

*oikeutus sille, minkä kautta uusi kompromettoi itsensä poliittis-käytännöllisesti, esiintyessään päämääränä itsessään.*⁶⁸

Onko siis väärin sanoa, että Adornolle esteettinen sisälsi lupauksen utooppisesta? Jos taiteen täytyy olla samanaikaisesti utopiaa kun se ei voi olla utopiaa, miten kumpikaan asiantila on mahdollinen? Yksi syy tähän paradoksiin löytyy siitä, että kapitalistinen yhteiskunta fetisistisine ja esineistävine strategioineen ei tue min-käänlaisia utooppisia pyrkimyksiä. Mutta vetäytykö Adorno liikaa? Antautuuko hän? Uusikin rinnastuu hänellä lähinnä tuhoon ja taiteen mahdollisuus ilmenee vain tämän tuhon täydellisenä negatiivina.

Rinnastettuna Blochin utopia-ajatteluun Adornon *Esteettisen teorian* painotukset ovat synkkiä: utopian liekki juuri ja juuri lepattaa. Blochilla se sen sijaan roihuaa. Blochin ajattelussa *kairos* (kr. oikea tai ylin hetki) johtaa meidät suoraan utopian ytimeen. Tie sinne kulkee *novumin* ja *ultimumin* dialektiikan kautta. (*Novum* merkitsee uutta, tuoretta, ennenkuulumatonta ja vallankumouksellista, *ultimum* merkitsee viimeisintä ja korkeinta päämäärää.) Kuten Adornolle myös Blochille uusi on eräänlaista salakirjoitusta, mutta Adornoa valoisammin

68 Adorno 2006, 84–85.

hän lukee sen merkkejä paljon laajemmilta alueilta, eikä pidä sitä tuhon kuvana. *Novum* on Blochille mahdollinen ja lopullinen, avoin tulevaisuuteen ja kiinnittynyt päämäärään, johon se pyrkii uudelleen ja uudelleen.⁶⁹ Mutta siinä missä Bloch rakentaa melko yleisluontoista – mutta vaikeaselkoista ja vaativaa – utooppista järjestelmää (jossa melkeinpä mistä tahansa voi löytyä *ultimumiin* kurkottavia välähdyksiä), Adorno ei halua viitoittaa tietä utopiaan. Hän pitäytyy ei-käsitteellisesti ja ei-systemaattisesti taiteessa, taiteen mahdottoman mahdollisessa utopiassa. Tämä positio ilmenee selvemmin noin kuusi vuotta *Esteettistä teoriaa* aiemmin kirjoitetussa esseessä Arnold Schönbergin keskeneräiseksi jääneestä oopperasta *Mooses ja Aaron*. Esseessä Adorno pohtii kuinka voidaan tehdä pyhää taidetta aikana, jolloin se ei ole enää mahdollista? Ainoa mahdollisuus avautuu kuvakiellon kautta. Kuvakielto ruumiillistaa kiellon ja sen uskonnollisen perinteen, josta se kumpuaa, omaan taiteelliseen tuotantoonsa. Oopperassa kultaisen sonnin toteuttanut Aaron laulaa, mutta ilman kuvia. Kuvakiellon laatija ja vaalija Mooses ei laula, hän puhuu. Vain näin Schönberg kykeni Adornon mukaan ilmaisemaan dramaturgisesti vanhatestamentillista tabua: toista käskyä. Koska Toisen Mooseksen kirjan kontekstissa laulu merkitsee villiä

69 Boer 2014, 216–218; Bloch 1985b, 230–235.

karkelointia kultaisen sonnin äärellä, laulaminen kävi päinsä oopperan Aaronille, mutta ei tietenkään Mooselle. Adornon mukaan kuvaa ei voi olla ilman sen kieltoa, eikä kuvakieltoa ilman kuvaa.⁷⁰ Tai kuten hän kirjoitti 2.12.1960 ystävälleen Arnold Gehlenille Gustav Mahlerin sinfonioista ja Marcel Proustin *Kadonnutta aikaa etsimässä* -teoksesta: ”Molemmissa rajoittamaton ilo ja rajoittamaton melankolia esittävät kuva-arvoituksiaan. Toivon kuvien kiellossa toivolla on viimeinen asuinsijansa.”⁷¹ Utopialla on siis oma näkymätön paikkansa, joka avautuu vielä selvemmin alkukielisen *Esteettisen teorian Paralipomena* -katkelmissa: ”On pohtimisen arvoista onko täysin ei-esineellinen visuaalisesti käsitettävissä.”⁷² Adorno vihjaa, että juuri tuossa visuaalisesti käsittämättömässä avautuu utooppinen perspektiivi: tyhjyydessä avautuu ovi, josta käymällä voimme astua maailmaan vailla kärsimystä.

Jos Proustin teos, Mahlerin, Alban Bergin ja Arnold Schönbergin musiikki edustivat Adornolle kuvatonta

70 Boer 2014, 87–88; Adorno 2003h.

71 Müller-Doohm 2009, 395.

72 Adorno 2003c, 427. Paralipomena-katkelmat ovat fragmentaarisia kappaleita, mietelmiä ja aforismeja, joille Adorno ei löytänyt paikkaa *Esteettisen teorian* varsinaisessa tekstissä. Katkelmia ei ole suomennettu, mutta ne löytyvät englanninkielisestä käännöksestä. Ks. Adorno 2008.

taidetta ja kuvattoman kuvaa puhtaimmillaan, miten on kuvataiteen laita? Ilman selviä taideteosesimerkkejä, *Esteettisessä teoriassaan* Adorno kytkee esteettisen abstraktion kuvakieltoon siten, että mielikuva modernistisesta maalaustaiteesta syntyy.⁷³ Taiteissa ei toisin sanoen tulisi jäljitellä mitään meille sellaisenaan ilmenevää vaan ilmaista ilmaisematonta, ei-identtistä: mustaa.

*Selviytyäkseen todellisuuden äärimmäisyydestä ja synkkyydestä täytyy taideteosten saattaa itsensä samanlaisiksi kuin todellisuus, elleivät ne halua myydä itseään pelkkänä lohdutuksena. Radikaali taide on nykyään synkkää, perusväriltään mustaa. Suuri osa nykyään tehtävästä taiteesta joutaa hylätyksi siksi, ettei se ota tätä vaatimusta huomioon, vaan iloitsee lapsenomaisesti esimerkiksi väreistä. Mustan ideaali on sisällöllisesti yksi abstraktion syvimmistä impulsseista.*⁷⁴

Mustan voi toki tulkita Adornon korkealle arvostaman atonaalisen musiikin metaforana, ja vastaavasti lapsenomaisen väri-ilottelun häntä kepeydessään suorastaan

73 Adorno 2006, 65. Adornon musiikki- ja kirjallisuuspainotteisuus ei tarkoita sitä, että ei-identtisesti utooppisen merkkejä ei voisi löytyä myös muualta kuin niiden alueilta. (Ks. esim. Kuorikoski 2004; Reiners 2001.)

74 Adorno 2006, 97.

puistattaneen viihdejazzin metaforana. Mutta eivätkö Adornon näkymät ole tässä kuin Ad Reinhardtin retrospektiivisestä näyttelystä New Yorkin juutalaisessa museossa 1966–1967 tai ennakkokatsaus Rothko-kappeliin?

MESSIAANISEN KIRKKAUDEN NEGATIIVI

Mustan ideaali tai kuvakielto – eli kielto konkretisoida utopiaa tässä ja nyt – voi olla taiteilijan ilmaisuperiaate: hän ei esineellistä ketään tai mitään. Hän ilmaisee jotakin aivan muuta. Hän pyrkii ilmaisussaan esineellisen ja näkyvän maailman tuolle puolen: hengelliseen tai transsendenttiseen. Pisimmälle viedyssä kuvakiellossa eli mustan ideaalissa assosiaatioiden välttäminen on viety päätepisteeseensä. Esimerkiksi maalaustaiteessa värien mahdollisuus johdattaa symbolisiin tulkintoihin poistetaan lukuun ottamatta itse mustaa.

Mustat maalaukset kuuluvat tietysti monokromaattisen maalaustaiteen kaanoniin. Arthur C. Danto herkutteli idealla monokromaattisen maalauksen historiasta kirjassaan *After the End of Art*. Kazimir Malevitš, Alexandr Rodtšenko, Yves Klein, Mark Rothko, Ad Reinhardt, Robert Rauschenberg ja Stephen Prina saivat kukin omat lukunsa. Monokromaattikkojen joukko Marcia Hafifin ympärillä muodostaisi myös arvokkaan luvun. ”Ja tietysti Robert Ryman ansaitsee oman lukunsa.” Danton mukaan Rymanin valkoiset teokset ovat

kiinnostavia aikansa kuvina. Ne peilaavat abstraktien ekspressionististen ”pigmentin filosofiaa”, jonka mukaan taiteilija on elossa suhteessa väripigmenttiin ja kankaaseen. Muotoja levitetään herkutellen, kuin koristeltaisiin kakkua.⁷⁵

Mikäli Adornon ajatus mustasta abstraktion syvimänä impulssina otetaan vakavasti, tällöin ei koristella kakkuja. Vaan ovatko Reinhardtin mustat maalaukset todella monokromaattisia? Lähempää tarkasteltuna ne paljastuvat erisävyisten mustien ruudukoiksi. Reinhardtin maalausprosessista tiedetään, että hän sekoitti mustaan öljyväriin pieniä määriä punaista, sinistä ja vihreää ja jätti värin tekeytymään viikoiksi, jotta liuotin erottautui pigmentistä. Sitten hän kaatoi liuottimen pois ja käytti tihentynyttä väriä luodakseen pehmeitä väripintoja ilman siveltimenjälkeä.⁷⁶ Musta oli Reinhardtille valpas yövartija, jonka ohi värit yrittivät turhaan päästä liihottamaan. Tarina mustan ideaalista alkaa kuitenkin huomattavasti ennen Reinhardtia, eikä se rajoitu maalaustaiteeseen.

Malevitš maalasi mustan neliön vuonna 1915 ja asetti sen esille pietarilaisen näyttelytilan nurkkaan kuin ikonin ortodoksikodissa. Malevitšin musta neliö on niin tunnettu

⁷⁵ Danto 1997, 169. Nimelistäa voisi tietysti jatkaa vaikkapa Barnett Newmanilla.

⁷⁶ MOMA

taidehistoriallinen ikoni, että mikä tahansa piirretty, maalattu tai muutoin tuotettu musta neliö tai suorakaidel palautuu tähän alkukuvattomaan alkukuvaan. Musta neliö oli piste tai piikki suprematistisen ohjelman ytimessä. Tämän ohjelman piti hävittää ihmismielen taipumus nähdä kuvia ja hahmoja luonnossa ja siellä, missä niitä ei ole. Puhtaan luomistyön tuli tapahtua tyhjästä. Taide kehittyi rinta rinnan vallankumouksen kanssa kohti äärettömyyttä. Tämä äärettömyys oli lisäulottuvuus, jota kohti objektittoman suprematistisen taiteen oli määrä kohota likvidoituaan ensin kaikki taiteet vanhasta maailmasta.⁷⁷

Malevitšin projekti oli osa taidemaalarien julistamaa maalauksen kuolemaa, ”taiteen itsemurhaa”, jonka Peter Weibel henkilöi Van Goghiin, Malevitšiin ja Marcel Duchampiin, mainitussa järjestyksessä. Van Gogh itsenäisti värit kohteita jäljittelevien paikallisvärien ylivallasta ja puhui tulevaisuuden maalareista ennen näkemättöminä koloristeina. Esitystapojen analyysistä tuli esittämisen kohde ja representaation kriisistä ja kritiikistä tuli modernin taiteen keskeisin esitystapa. Autonomisen pinnan rakentaminen puhtaasti värien keinoin korvasi maailman jäljentämisen. Maalauksen loppu tuli käsille kun Malevitšin non-objektiivisissa

⁷⁷ Besançon 2000, 364–369.

maalauksissa väri muodosti yhtä aikaa muodon, sisällön ja pinnan, ja kun Rodtšenko maalasi taidehistorian ensimmäiset monokromaattiset maalaukset pääväreillä. Koska jokainen maalaus oli pelkkä yhdellä värillä maalattu pinta, representaatiolla ei ollut enää Rodtšenkon mielestä tulevaisuutta. Hylätessään värin teoksessaan *Suprematistinen kompositio: Valkoista valkoisella* (1918) Malevitš taas vei viimeisetkin rippeet maalaustaiteelta: jätettyään värin, kohteen ja muodon maalaustaide hylkäsi myös itsensä.⁷⁸

Malevitšille jonkin esittäminen piirtämällä tai maalaamalla oli rajoittunutta. Esitetty kohde jätti huomiotta todellisuuden ja maailman äärettömyyden. Suprematistisen mission mukaisesti ihmisen tehtävänä oli irrottautua ilmiöistä ja figuratiivisesta, ja uppoutua universumin mysteereihin. Universumi täydellistyneenä oli Jumala, joka oli Malevitšille sekä aistittavissa että aistittavuuden tuolla puolen, oleva ja ei-oleva sekä hahmo ja hahmoton. Jumala oli hänelle siis olemisen tuolla puolen, perustavasti erillinen olioista, jotka esitettyinä eivät voineet viitata mihinkään muuhun kuin tyhjyyteen.⁷⁹ Tyhjiys oli hänelle taas korostetusti tilallinen ulottuvuus. Matemaattinen tila

⁷⁸ Weibel 2002.

⁷⁹ Besançon 2000, 369–371.

oli hänelle tuttua renessanssin aikaisista perspektiivin kuvauksista ja kosminen tila 1800-luvun lopun symbolistien pakopisteen ylittävistä laajennuksista. Malevitš kuitenkin halusi löytää myyttisen tilan: ajan ja mitatun tilan leikkauspisteen. Hänelle ihmisen polku kulki tilan halki ja suprematismi oli tien näyttäjä ja valon tuoja tuohon loppumattomaan äärettömyyteen. Ihmisen oli päästävä kokemaan tila, jota hän ei vielä tuntenut.⁸⁰ Äärettömyys oli Malevitšin mukaan kaiken täsmällinen alku.

*Siinä [äärettömyydessä] on maailman viisaus, koska se on sijoittunut siihen iäksi. Maailma on äärettömyyden luomus, luominen on ajatuksen liikettä. Ajattelu on todellisen järjestelmän siemen. Järjestelmä on taide. Taide on hallintaa keinoin, joilla luova idea toteutetaan.*⁸¹

Malevitš oli vastaavien kysymysten äärellä kuin taiteen hengellisestä sisällöstä kirjoittanut Wassily Kandinsky: tarve transsendentaaliselle ja mystiselle kokemukselle jäljittelevien maalaustapojen tuolla puolen oli vahvasti ilmassa.⁸² Viittasiko Malevitš *Mustalla*

80 Ashton 2007, 58–59.

81 Malevich 1978, 38.

82 Ashton 2007, 58–59.

neliöllä transsendentaalis-mystiseen tilaan? Vai oliko se materiaalisen konstruktivismiin alkusoitto? Jos Malevitšin tyhjyydessä oli tilaa tulkinnoille metafyy-sisistä ulottuvuuksista, Aleksander Rodtšenko pyrki minimoimaan ne *Mustaa mustalle* -sarjan maalauksiinsa korostamalla mustaa materiaalia, väripigmenttiä.

MUSTIEN RUNOJEN MAHDOLLISUUS

Metafysiikan minimoiminen oli yhtä kunnianhimoinen tavoite kuin tehdä historiaa ihmismielen taipumuksesta nähdä esittäviä muotoja ympärillään. Ja jos ikonimaa-lareille työkalut ja väripigmentit olivat vastaavalla tavalla hengellisiä kuin itse ikonien teologinen sisältö⁸³, niin mustan hengellisyys ei pysähtynyt Rodtšenkon materialistiseen materiaalisuhteeseen. 1950-luvulla Ad Reinhardt tarttui Malevitšin perintöön, ja vei mustalla ilmaisemisen kohti uusia hengellisiä sfäärejä.

Barbara Rose luonnehtii Reinhardtin mustia maalauksia tiiviisti:

Mustat maalaukset ovat kuvattomia ikoneita. Niillä on katsojan sama vaikutus kuin islamilaisen koristekuvioiden hypnoottisilla kuvioilla tai tantrabuddhalaisuuden abstrakteilla diagrammeilla: ne saattavat katsojan meditaation kaltaiseen

83 Sahas 1988, 15.

mietiskelyn tilaan. Tuollaisen normaalista poikkeavan tietoisuuden tilan aiheuttajina ne poikkeavat vaikutukseltaan täysin länsimaisista taide-esineistä ja tulevat lähemmäksi itämaisen kulttuurin taidetta. Olematta suoranaisesti ”uskonnollisia” mustat maalaukset pyrkivät palauttamaan henkisen ulottuvuuden maallistuneeseen kulttuuriin, jonka tavoitteena on latistaa taide kauppatavaraksi.⁸⁴

Reinhardtille maallistunut kulttuuri edusti barbariaa, koska kaikki, myös pyhä oli kaupan. Tätä banaalia todellisuutta vastaan hän asetti maalaustensa mustan. Reinhardtin asenne tuo mieleen Adornon kuuluisan lauseen: ”Runon kirjoittaminen Auschwitzin jälkeen on barbaarista”⁸⁵. Tämä muotoilu on 20 vuotta vanhempi kuin *Esteettisen teorian* mustan ideaali ja henkii vahvemmin yhteiskunnallista reifikaatiota vastaan. Auschwitz-vertaus kuuluu Adornon esseeseen *Kulturkritik und Gesellschaft* (Kulttuurikritiikki ja yhteiskunta) päätössanoihin. Siteeraan nämä päätössanat ja mustan ideaalin peräkkäin, koska niiden äärellä havainnollistuu kuvakiellon kriittinen utopia à la Adorno ja tämän utopian yhteyks Reinhardtin mustiin maalauksiin.

⁸⁴ Rose 1995, 87–88.

⁸⁵ Adorno 2003d, 30.

Mitä täydellisempi yhteiskunta, sitä esineellistyneempi mieli ja sitä paradoksaalisempi sen yritys vapautua esineistymisestä omillaan. Jopa äärimmäisintä tietoisuutta kohtalosta uhkaa rappeutuminen pulinaksi. Kulttuurikritiikki löytää itsensä kulttuurin ja barbarian dialektiikan viimeiseltä askeleelta: runon kirjoittaminen Auschwitzin jälkeen on barbaarista, ja tämä jäytää myös tietoa miksi runojen kirjoittamisesta tuli nykyään mahdotonta. Kriittinen henki ei pysty haastamaan ehdotonta esineistymistä, joka edellytti älyllisen edistyksen yhdeksi omista osistaan ja joka nykyään valmistautuu viemään älyltä voimat kokonaisuudessaan, niin kauan kuin se pitäytyy itseriittoisessa mietiskelyssä.⁸⁶

Ja 20 vuotta myöhemmin:

Selviytyäkseen todellisuuden äärimmäisyydestä ja synkkyydestä täytyy taideteosten saattaa itsensä samanlaisiksi kuin todellisuus, elleivät ne halua myydä itseään pelkkänä lohdutuksena. Radikaali taide on nykyään synkkää, perusväriltään mustaa. Suuri osa nykyään tehtävästä taiteesta joutaa hylätyksi siksi, ettei se ota tätä vaatimusta huomioon, vaan iloitsee lapsenomaisesti esimerkiksi väreistä. Mustan ideaali on sisällöllisesti yksi abstraktion syvimmistä impulsseista.⁸⁷

⁸⁶ Mt.

⁸⁷ Adorno 2006, 97.

”Runon kirjoittaminen” on Adornon metafora kaikenlaiselle positiiviselle, affirmatiiviselle tai kritiikittömälle taiteelle, puhumattakaan kulttuuriteollisuudesta, jolla ei Adornon mielestä ollut mitään tekemistä sivistyksen kanssa. Klassisen saksalaisen filosofian kunniakkaiden perinteiden mukaisesti sivistyksen keskeisin elementti Adornolle oli kritiikki. Jotta tällä kriittisellä projektilla olisi minkäänlaista toivoa, sen tuli löytää muotonsa sellaisesta ”runoudesta” eli kulttuurin ja taiteen muodoista, jotka eivät noudattaneet holokaustia edeltäneen porvarillisen yhteiskunnan sille asettamia normeja, ja joissa kriittinen valppaus kykeni tunnistamaan esineistymispyrkimykset jo niiden alkutekijöissään. Toisin sanoen näiden muotojen tuli vastustaa reifikaatiota, kuten mielen kolonisaatiota ja tavaroitumista. Natsihallinnon äärimmäisen barbarian jälkeen jäljellä oli vain kärsimyksen muisto, jota ei Adornon mukaan ollut mahdollista kuvata. Ainoa ei-representatiivisesti representatiivinen poikkeus oli ”musta”.⁸⁸ Reinhardt taisteli mainittua reifikaatiota vastaan

88 Tulkitsen ”mustan” Adornon metaforana kuvakiellolle tai hänen ajattelunsa johdonmukaisesti tinkimättömästä ei-identtisyydestä. Musta ei tietenkään tarkoita, että taiteen täytyisi olla kirjaimellisesti mustaa edustaakseen ei-identtisen estetiikkaa. Loistava esimerkki tästä on Ilona Reinersin tulkinta Claude Lanzmannin *Shoah*-elokuvasta Adornon ei-identtisen käsitteen valossa. Ks. Reiners 2001, 183–264. Ks. runoista Auschwitzin jälkeen: Reiners 2001, 139, 193–195.

pyrkimällä luomaan vapaita maalauksia. Hän kuvaili niitä ”ei hyödynnetyiksi eikä hyödynnettävissä oleviksi, hyödyttömiksi, ei markkinoitavissa oleviksi, pelkistymättömiksi, ei valokuvattavissa, jäljennettävissä eikä selitettävissä oleviksi ikoneiksi.”⁸⁹

Reifikaatiovastaisuus tuo mukanaan hengellisiä ja uskonnollisia merkityksiä. Reinhardt avasi näitä merkityksiä melko vuolaasti ottaen huomioon hänen muutoin tunnusomaiset pidäkkeensä kaikkea muuta kuin taidetta kohtaan.

Voisin myös puhua eräistä mustaan liittyvistä uskonnollisista seikoista, onhan minua kutsuttu kaikenlaisilla nimillä kuten ”musta munkki” ja niin edelleen. Ymmärtäakseni kaikki sai alkunsa raamatusta, jossa musta on tavallisesti paha, syntinen ja naispuolinen. Suhtautumisessamme mustaan ja valkoiseen on ollut vaikuttamassa koko joukko valmiita malleja, kuten cowboy valkoisine hattuineen ja hevosineen ja konna mustine käsineineen. Musta esiintyy raamatussa alusta loppuun, samoin kuin Chaucerilla, Miltonilla, Shakespearella ja eräillä muilla. Jopa ihonväriin perustuvassa kastiajattelussa erotetaan mustat ja värilliset. Harold Isaacs kutsui sitä kerran Encounter-lehdessä länsimaiden valkoisuuden kaipuiksi. Kristinuskossa on liittymäkohtia myytiin tyhjistä mustasta helvetistä ja valkoisesta taivaasta. Musta on pimeyden mustaa, joka liittyy johonkin

89 Rose 1995, 87.

muodottomaan, muotoutumattomaan tai kätkeytyyn, äitiyteen, syyllisyyteen, alkuperään, lunastukseen, uskoon, totuuteen, aikaan. Musta voi symboloida kaikkea tätä. On myös musta linna ja musta ritari. Luullakseni kaikki nämä symbolimerkitykset edustavat tavalla tai toisella transsendentaalisuutta, mikä on sinänsä mielenkiintoista. Samaan viittaavat Laotsen sanat: Tao on himmeä ja pimeä” ja sitten Kaaba, musta kivi Mekassa; musta kivi kalliimoskeijassa Jerusalemissa. Keskiajalla vaikuttanut mystikko Eckhardt käytti tästä ilmaisua ”Jumalainen pimeys”. Taiteilijana minä kuitenkin olen halunnut sulkea pois mustaan liittyvät uskonnolliset mielteet. Mitä taiteeseen tulee, meillähän on tietenkin kiinalaisen taiteen monotoniset perinteet. Länsimaisen taiteen perinteinen chiaroscuro on epäkoloristinen. Negatiivisuus – sekin samanlainen käsite kuin musta. Negatiivisuutta ei enää kuitenkaan ymmärretä pelkästään pahana, kun taas aikaisemmin negatiivinen yhdistettiin kauhistuttavuuteen ja positiivinen suurenmoisuuteen. Minua kiinnostaa maalauksessa nimenomaan mustan ja erityisesti pimeyden negatiivisuus. Toisille aloille siirryttäessä valon ja pimeyden kokemukset merkinnevät jotain muuta.⁹⁰

Äkkiseltään katsottuna uskonnon pitäminen loitolla vaikuttaisi perustuvan samaan ”taide on taidetta, kaikki muu on kaikkea muuta” -dogmiin kuin politiikan

⁹⁰ Reinhardt 1995, 92–93.

pitäminen ateljeen ulkopuolella.⁹¹ Kimmo Pasanen on myös samoilla linjoilla: Reinhardtin maalauksiin ei liity mitään uskonnollista, vaikka hän ammensikin idän uskonnoista.⁹² Reinhardtin kaltainen radikaali autotelistitaiteilija tekee taidetta taiteen vuoksi kielen ja representaation tuolla puolen. Tämän vuoksi uskonnolliset, poliittiset tai muut merkitykset täytyy jo loogisen selvyydenkin vuoksi torjua. Haastattelussaan vuonna 1964 Reinhardt kuitenkin luettelee koko joukon hengellisiä innoitteitaan. Aluksi hän mainitsee merkityksettömyyden ihanteen, sitten kuvattomuuden idean islamilaisessa taiteessa ja Bysantin ikonoklasmissa. Pienen empimisen jälkeen hän mainitsee vanhatestamentillisen kuvakiellon.⁹³

Reinhardt liitetään kuvataiteen peruskaanonissa amerikkalaisiin zenbuddhalaistaiteilijoihin.⁹⁴ Hänen taiteensa ei-identtisyys kieltämättä istuu hyvin zeniläisiin ideaaleihin. Eurooppalaisittain hänen ”taide on taidetta” -dogminsa olisi vaivatonta liittää 1800-luvun taidetta taiteen vuoksi -liikkeeseen, mutta löytyisivätkö dogmin juuret pikemmin idästä, zenistä? Onhan länsimaissa tunnetuin zenbuddhalaisuuden auktoriteetti

⁹¹ Mt., 61.

⁹² Pasanen 2004, 134–135.

⁹³ Oral History

⁹⁴ Ks. esim. Pasanen 2004, 134–135.

Daisetz T. Suzuki kirjoittanut, että ”taide on taidetta ja se on itsessään tärkeää”.⁹⁵

Vakuuttaako taidetautologia? Onko myös zen yhtä kuin zen? Kun oppipoika kysyy mestariltaan ”mitä on zen?”, mestari vastaa: ”En ymmärrä”; toinen vastaa: ”Silkkiviuhka viilentää mukavasti”; ja kolmas vastaa lyhyesti: ”Zen”.⁹⁶ Zenbuddhalaisuudessa intuitiolla on etusija logiikkaan ja diskursiivisuuteen nähden. Suzukin mukaan todellinen zen-asette luontoon ei ole identifioiva tai unelma ikuisesta rauhasta eli käsitteellistetty ihannetila. Suzuki käyttää esimerkkinään kukkaa: todellisesta kukasta nautitaan vain silloin kun sen kanssa ja siinä (siis kukassa) eletään. Bambun zen taas löytyy vain tulella bambuksi ja unohtamalla että olet yhtä bambun kanssa piirtäessäsi sitä. Zenissä sanallistaminen ja käsitteellistäminen, olivatpa ne missä muodossa hyvänsä, olisi heitettävä mielestä silloin kun tyhjiys ilmenee valaisten maailman moninaisuutta.⁹⁷ Ja juuri tavoittamattomuuden, käsittämättömyyden ja kouriintuntumattomuuden vuoksi tyhjiys tai ei-mikään juuri on jotakin. Autoteliselle Reinhardtille taide ei voinut

⁹⁵ Suzuki 1988, 160.

⁹⁶ Mt., 12.

⁹⁷ Mt., 31, 153, 355.

olla yhtä kuin zen, mutta yhtälö zen=zen eli vahvasti hänelle ominaisen taide=taide-yhtälön rinnalla. Yhtä lailla kuin zenin olemus paljastuu vähitellen askeettisesti ja ankarasti harjoittelemalla (valaistumisen pysyessä kaukana horisontissa), taiteen luonne avautuu intuitiossa sanojen ja käsitteiden tuolla puolen.⁹⁸

”YÖ ON KAUNEIN LUOMISTYÖNI”

Koska Reinhardt pyrki tekemään konsumerismin ja reifikaation vastaista taidetta, hänen eksplisiittinen etäisyydenottonsa uskontoon kielii ”todellisesta sukulaisuudesta uskontoon”⁹⁹. Adorno kirjoitti vuonna 1945, että elokuvateollisuuden mukanaan tuomaa kulutususkontoa vastaan taide voi pitää lupauksensa vain todellisella yhteydellä uskontoon ja totuuteen, ja tämä onnistuu vain pidättäytymällä askeettisesti yhdestäkään uskonnollisesta väitteestä tai aiheesta.¹⁰⁰ Tässä merkityksessä Reinhardtin mustat maalaukset ja Mark Rothkon vastaavat Houstonin Rothko-kappelissa edustavat puhtainta adornolaista ei-identtisen estetiikkaa. Rothkon

⁹⁸ Japanilainen zentaide ei ole kuitenkaan kuvatonta: muotokuvat zen-mestareista ja maisemat ovat keskeisiä aiheita. Usein kuvien yhteydessä on kalligrafiaa: runoja ja mietelmiä.

⁹⁹ Adorno 2003f, 649.

¹⁰⁰ Mt.

ja Reinhardtin maalaukset näyttäisivät istuvan hyvin myös teesiin, jonka Adorno esitti 1950 Darmstadtissa järjestetyssä symposionissa. Hän esitti, että modernin taiteen tuli julistaa sitoutumistaan radikaaliin negatiiviteettiin ainoana mahdollisena arvonaan.¹⁰¹

”Todellinen sukulaisuus uskontoon” ei ole kuitenkaan sukulaisuutta yhden uskonnon kanssa, vaan eräänlaisen absoluuttisen uskontojen synteessin kanssa. Vaikka zeniläisyys käykin yksiin Reinhardtin taiteen ja asenteen kanssa, hän itse mainitsee haastattelussaan kuvattomudelleen niin paljon uskonnollisia lähteitä, että hänen maalaustensa motiivien kohdalla voisi zenbuddhalaisuuden sijaan puhua valikoivasta synkretismistä eli eri uskontojen piirteiden yhdistelemisestä. Rothko-kappeli taas toimii uskontojenvälisenä kohtauspaikkana. Kappelin perustaneen Dominique de Menilin oivallus ei kumpua yksittäisen uskontokunnan opinkappaleista, vaan siitä puhuttelevasta havainnosta, että Rothkon maalaukset valaisevat pimeällä tyhjyydellään sellaista ykseyttä, joka on kaikkien uskontojen tuolla puolen.¹⁰²

Kappelin avajaissanoissa 26.2.1971 de Menil muisteli kuinka Rothko oli kertonut hänelle halunneensa luoda kappeliin samantyyppisen vastakohtan kuin Torcellon

101 Müller-Doohm 2009, 341.

102 de Menil 2011.

kirkon *Viimeisen tuomion* ja loistavana kutsuvan alttari-syvennyksen välillä.

*Mikäli tällainen viesti löytyy, olemme kiitollisia, että se on välitetty ilman kuvia. Kuvista, jotka eivät olleet koskaan hyväksytyjä juutalaisille eivätkä muslimeille, on nykyään tullut meille kaikille sietämättömiä. (...) Olemme täynnä kuvia, ja vain abstrakti taide voi saattaa meidät jumaluuden kynnykselle.*¹⁰³

De Menil on sanoissaan samoilla linjoilla kuin amerikkalaisen abstraktin taiteen tunnetuin puolestapuhuja Clement Greenberg. Jos maalaustaiteessa oli ylipäättään kuvaa, sen tuli nousta kuvakiellollisesta aktista, joka sulki ulos kaikenlaiset representaatiot, paitsi taiteen itsensä. Taiteen ainoa vapaus löytyi Greenbergin mukaan kuvakiellosta.¹⁰⁴ De Menil luottaa kuitenkin Greenbergiä eksplisiittisemmin uskonnolliseen sanastoon. Hänen mukaansa Rothko sai maalauksillaan Jumalan sanomaan: ”Yö on kaunein luomistyöni”.¹⁰⁵ Rothko-kappelin neljännessä kollokviumissa lokakuussa 1981 de Menil ylisti tavoilleen uskollisena Rothkon työtä:

103 Mt., 18–19.

104 Belting 2002, 391.

105 de Menil 2011, 19.

Rothko saavutti jotakin todella poikkeuksellista. Selvästi määritellyssä ja rajatussa tilassa hän vie meidät rajattomuuteen. Klassisen ja rationaalisen rakenteen puitteissa hän esitti yöllisen läsnäolon ja kaiken sen arvoituksellisen ja irrationaalisen, johon yö vihjaa. Hänen tummat monokromaattiset maalauksensa ovat kuin avauksia äärettömyyteen. Niiden syvän samettiset mustat ja purppurat eivät pysäytä katsetta. Ne näyttävät tervehtivän meitä visuaalisella hiljaisuudella. Ne saattavat meidät käsittämättömän kynnykselle, kosmoksen käsittämättömän mysteerin, Jumalan käsittämättömän mysteerin äärelle.¹⁰⁶

Greenberg sovelsi tarkoitushakuisesti Immanuel Kantin estetiikkaa oikeuttaakseen amerikkalaisen abstraktin taiteen intressittömyyttä ja puhtautta.¹⁰⁷ De Menilin sanoissa taas kaikuu G. W. F. Hegel, jolle taide oli jumalallisuuden läpäisemää hengen toimintaa. Toisin kuin Kant, Hegel arvotti ihmiskäteen aikaansaannokset luonnon yli. Romantiikan ajan maalareiden tunteen ja oivalluksen mukaisten maisemamaalausten äärellä hän toteaa: ”Mikään luonnonolio ei esitä jumalallista ideaalia siten kuin

taide kykenee sen tekemään.”¹⁰⁸ Vaikka Hegel arvotti itsetiedollisen ihmisen taidetoiminnot luonnon itsetiedottomien prosessien yli, luonto ei ollut hänelle jumalaton. Hänen mukaansa Jumala toimi ihmisessä muodossa, joka luontoon verrattuna oli vain korkeammalla hengellisellä sijalla.¹⁰⁹ Mutta eikö Jumalan kuvasta tule keskeinen kohde, jos taide johdattaa sen äärelle? Hegelille taide oli eräänlainen ikoni. Kuvakielto ei tullut kysymykseen.

Avajaissanoissaan de Menil yksinkertaistaa ja yleistää. Kyllä juutalaiselle Rothkolle kuvat olivat hyväksytyjä. Hän kasvoi juutalaisen kuvakiellon ja venäläisten ikonien visuaalisessa vaikutuspiirissä ennen kuin emigroitui alakoulukäisenä Yhdysvaltoihin.¹¹⁰ Ikonit oikeuttava ortodoksinen kuvateologia ja juutalainen kuvateologia ovat toisilleen vastakkaiset, mutta ne voivat ilmetä yhdessä silloin kun syntyy jotakin, jota nimitän kautta tämän kirjan ei-representatiiviseksi representaatioksi (tai jota voi nimittää greenbergiläisittäin myös vain taiteen itsensä representaatioksi). Tämän yhteisilmenemisen nimeksi käynee pätevämmiin ”kuvatton ikonisuus”, koska se on yhtäaikainen myönnitys kuvakiellolle ja ortodoksiselle

¹⁰⁶ Mt., 49.

¹⁰⁷ Saarinen 2011, 33.

¹⁰⁸ Hegel 2013, 79.

¹⁰⁹ Mt., 80.

¹¹⁰ Brauer 2007, 50.

kuvateologialle täyttämättä kummankaan periaatteita kirjaimellisesti.

Entä Rothkon maalaustaiteeseen sisältyvä romanttinen myyttisyys, eikö sekin ole voimakkaan kuvallista mentaalisen-verbaalisen-metaforisessa merkityksessä? Taidehistorioitsija Dore Ashtonin mukaan sekä Malevitš että Rothko olivat tietoisia orfisen kielen kyvystä ylittää temporaalinen olemassaolo. Myyttinen merkitsi heille ulottuvuutta, jonka vain mielikuvitus voi tuntea. Orfeuksen lailla taiteilijat liikkuvat eri tiloissa ja tasoissa. He antoivat äärettömyydelle äänen.¹¹¹ Rothkokappelin maalausten pinnat tai niiden edeltäjien mustat aukot, ovet tai ikkunat, ovat väyliä äärettömyyteen. Rothko kuvaili ideoitaan turvautumalla lähdön symboliikkaan ja metaforaan ”oviaukko”. Ideat ilmestyivät hänelle oviaukossa, josta käymällä tämä maailma jätetään. Juuri tässä avautuu utopian mahdollisuus. Bloch kuvailee oviaihetta aforismi- ja tarinakokoelmassaan *Spuren* (Jälkiä) suhteessa kiinalaisiin myytteihin, joita hän pitää sarastuksen (*Vorschein*) legendoina. Nämä ovat hänelle kuitenkin vasta toiveunelmia, jotka voivat tosin toimia pontimena oven takaisille tosiunelmille.¹¹²

¹¹¹ Ashton 2007, 57.

¹¹² Bloch 1985a, 156.

Rothko halusi nähdä oven taakse, vaikka siellä kulkikin tie eksistenssistä ei-eksistenssiin.

Rothko teki selväksi viimeisinä vuosinaan, että hän ei olisi halunnut koskaan sanoa mitään taiteesta. Taide oli hänelle katsomisen asia, ei puhumisen.¹¹³ Hän kuitenkin sanoi taiteesta yhtä ja toista. Sen sijaan uskonnollisiin tai poliittisiin kysymyksiin hän ei juuri ottanut kantaa. De Menil otti postuumisti kantaa hänen puolestaan ja pyrki tekemään sen hänen hengessään, vaikka Rothkon anti-representatiivisen ankaruuden valossa on mahdollista spekuloida, menikö de Menil liian pitkälle tarjoamalla kappelissa puitteet uskonnollisten johtajien ja poliittisten suurmiesten, kuten Nelson Mandelan kohtaamisille sekä kannanotoille ihmisoikeuksien ja sosiaalisen oikeudenmukaisuuden puolesta?

KOHTI AVOINTA TULEVAISUUTTA

Adorno kirjoitti, että tila diskursiivisen barbarian ja poeettisen kaunistelun välissä on tuskin suurempi kuin se välinpitämättömyyden piste, johon Samuel Beckett pureutui.¹¹⁴ Adornon kielenkäytössä sana ”diskursiivinen” merkitsee muuta kuin yhteiskuntatieteistä kaikkialle

¹¹³ Brauer 2007, 47.

¹¹⁴ Adorno 2006, 84.

levinnyt sana ”diskurssi”, jolla viitataan puhetapoihin (tai sanojen ja asioiden väliseen tilaan ja vuorovaikutukseen). Michel Foucault’n mukaan diskurssit ovat merkkijoukkojen lisäksi käytäntöjä, jotka systemaattisesti rakentavat kohteita, joista ne kertovat. Foucault’n ajatuksen mukaan taideteoksia voidaan tarkastella diskursseina ja kaikkea taidepuhetta – myös poeettisen sanallistamisyriytyksiä – voidaan kutsua diskursiiviseksi.¹¹⁵ Yhteistä yhteiskuntatieteiden ja estetiikan käsitteellistämistavoille on tietysti se, että molemmissa viitataan kieleen.

Mutta mitä Adorno tarkoittaa diskursiivisella barbarialla ja poeettisella kaunistelulla? ”Diskursiivisella” hän viittaa sellaisiin taiteellisiin käytäntöihin, joissa taide-teoksen temaattinen sisältö on muotoa määräävämpi tai ensisijaisempi. Adornolle diskursiivista barbariaa edusti sosialistinen realismi, jossa ylistettiin kansainvälisen työväenluokan vapautumista sorron kahleista. Estetiikassa ”poeettisuus” merkitsee sananmukaisesti runollisuutta, taiteen omaa itseisarvoista kieltä ja taide-teoksen kauneusarvojen tai muotoseikkojen tärkeyttä: keskittymistä muotoon tai tunnelmointiin. Adornolle

115 Foucault 2005, 68–69. Yhteiskuntatieteissä ei ole saavutettu yksimielisyyttä siitä, mitä Foucault tarkkaan ottaen tarkoitti diskurssilla. Myös hänen jaottelunsa diskursiiviseen ja ei-diskursiiviseen on aiheuttanut hämmennystä. (Ks. esim. Alasuutari 2007, 102–109.)

poeettista kaunistelua edusti taide, jolla ei ollut muuta funktiota kuin toimia sisustuksellisesti, abstraktien ja absoluuttisten värikompositioiden ”tapettina”.¹¹⁶

Edustavatko Reinhardtin ja Rothkon tummanpuhuvat maalaukset todella adornolaista ei-identtisen estetiikkaa? Vastaus on myöntävä mutta. Ne edustavat, mutta Adornon esteettinen teoria ei tarjoa kritiikitöntä oikeutusta Reinhardtin ja Rothkon maalauksille, eikä hänen itsereflektiivisen autonomiaperiaatteen valossa ole uskottavaa kehittää hänen esteettiselle teorialleen käyttötappaa. Ja on myös mahdollista ajatella, että Reinhardtit ja Rothkot jäivät Adornon ajattelussa vain ”abstraktien ja absoluuttisten värikompositioiden tapeteiksi”. Tämä mahdollisuus kumpuaa Adornon pessimistisestä visiosta, niin dialektikko kuin onkin, että diskursiivisen barbarian ja poeettisen kaunistelun välissä oleva tila kaiventui hänen mielestään niin pieneksi, että siinä ei mahtunut juuri hengittämään. Adornon sanoin: ”Mikäli taiteen autonomia hylätään, taide antautuu olemassa olevan yhteiskunnan status quolle; mikäli taide pitäytyy tiukasti itseensä, se antautuu sitäkin selvemmin integraatiolle yhtenä harmittomana alueena muiden joukossa.”¹¹⁷ Siitä

116 Adorno 2006, 79.

117 Mt., 454.

huolimatta Adorno piti sisyfosmaiseen tyyliinsä tiukasti kiinni esteettisen negaation utopiasta eli vaihtoehdosta olla valitsematta kahdesta huonosta vaihtoehdosta jompaa kumpaa. Eikä kompromissi tai konsensus ollut todellinen mahdollisuus diskursiivisen ja poeettisen välisen vastakkainasettelun ratkaisemiseksi. Siksi vastaus löytyi negatiivisesta dialektiikasta, jonka otollisin maaperä oli esteettisen negaation utopiassa: mustassa.

Jää spekuloitavaksi, olisivatko Rothko tai Adorno hyväksyneet elämää ja puhetta Rothko-kappelin ympärillä. Mutta tätä ei tarvitse spekuloida: vaikka Rothko-kappelin yli 40-vuotinen historia on päällisin puolin uskonnollisten ja poliittisten käytäntöjen ja keskustelujen historiaa, sen utooppinen – tai transsendentaalinen – sävy ei ole missään vaiheessa vaipunut taka-alalle. Tämä ilmenee de Menilin 27.2.1971 pitämässä tervehdyspuheessa, jossa hän ylistää, kuinka kappelin juuret löytyvät kasvavasta tietoisuudesta, jonka yhdistävät periaatteet ovat rakkaus ja totuuden etsiminen. ”Sen [kappelin] juuret ovat kasvavassa toivossa, että Jumalaa palvelevien yhteisöjen pitäisi yhteisissä pyrinnoissään löytää dialogin mahdollisuus toistensa kanssa kunnioituksen ja rakkauden hengessä.”¹¹⁸ Vielä tiiviimmin utopia ilmenee de Menilin kymmenen vuotta myöhemmin

¹¹⁸ de Menil 2011, 22.

lausumissa blochilaisissa sanoissa: ”Tulevaisuus ei voi olla suljettu; sen täytyy säilyä avoimena, kuin luova toivo ihmiselle.”¹¹⁹

¹¹⁹ Mt., 47. *Das Prinzip Hoffnung* -teoksensa johdannossa Bloch toteaa, että toivon todellinen ulottuvuus avautuu jäähyväisillä suljetulle ja staattiselle olemisen käsitteelle. (Bloch 1985b, 17.)

KUVAKIELLON JA NYKYTAITEEN MARGINAALINEN YHTEYS

ASKEL ABSOLUUTTISEN
NÄKYMÄTTÖMYYDEN VYÖHYKKEELLE

Jos Reinhardt ja Rothko väistivät kuvan tuottamalla yhtä kaikki kuvattomia ikoneja, performanssitaiteen elävä legenda Tehching Hsieh kulki suoraan absoluuttisen näkymättömyyden vyöhykkeelle. Hän tuli tunnetuksi vuoden mittaisista performansseistaan, joita hän toteutti vuosina 1978–1986. Jokaisen performanssinsa hän aloitti julkaisemalla ilmoituksen, jossa hän esitteli lyhyesti ideansa ja periaatteet, joihin hän sitoutui. Ensimmäinen näistä *One Year Performance 1978–1979* toteutui seuraavasti: Hän sulki itsensä vuodeksi 3,5 m x 2,7 m x 2,4 m kokoiseen häkkiin. ”En puhu, kirjoita, kuuntele radiota tai katso televisiota kunnes vapaudun syyskuun 29. päivänä 1979”, hän lupasi. Eikä hän puhunut, kirjoittanut, kuunnellut radiota tai katsellut televisiota.¹²⁰

Seuraava teos oli nimeltään *One Year Performance 1980–1981*. Hän asensi työläisen leimauslaitteen työhuoneelleen

120 Heathfield & Hsieh 2009, 66–100.

ja leimasi vuoden ajan kellokortteja tasatunnein. Lisäksi hän otti jokaisen leimauskerran jälkeen 16-millisellä filmikameralla kuvan itsestään seisomassa leimauslaitteen vieressä.¹²¹ Syyskuun 26. päivänä 1981 Hsieh ilmoitti, että hän aikoo tehdä vuoden mittaisen performanssin (*One Year Performance 1981–1982*). ”Pysyn vuoden ulkona menemättä koskaan sisälle”, hän kirjoitti. Ainoa poikkeus tapahtui silloin, kun hänet pidätettiin.¹²² Performanssin nimeltään *Art/Life One Year Performance 1983–1984* hän toteutti yhdessä Linda Montanon kanssa.

*Me, Linda Montano ja Tehching Hsieh aiomme tehdä vuoden mittaisen performanssin. Pysymme yhdessä vuoden emmekä ole koskaan yksin. Olemme samassa huoneessa samaan aikaan, kun olemme sisällä. Olemme sidottuina vyötäröstä 2,4 metrisellä köydellä. Emme kosketa toisiamme koskaan vuoden aikana. Performanssi alkaa heinäkuun 4. 1983 klo 18 ja jatkuu heinäkuun 4. 1984 klo 18 saakka.*¹²³

Montano ja Hsieh nauhoittivat päivittäisen yhdes- säolonsa c-kaseteille, jotka numeroitiin, päivättiin ja sinetöitiin.

121 Mt., 102–158.

122 Mt., 44, 160–228.

123 Mt., 230.

Viimeisen vuoden mittaisen performanssin Hsieh teki vuosina 1985–1986 (*One Year Performance 1985–1986*). Alkajaisiksi hän ilmoitti: ”En tee taidetta, puhu taiteesta, katso taidetta, lue taidetta, käy taidegallerioissa tai -museoissa vuoteen. Ryhdyn vain elämään.”¹²⁴ Hän peitti englannin kielen futuurit (*will*) mustilla suorakulmioilla ilmoituksestaan, ja kookas musta suorakulmio painettiin myös teosjulisteeseen.¹²⁵ Juuri muuta performanssista ei sitten tullutkaan näkyviin.

Tämä oli siis Hsiehn viimeinen vuoden mittainen performanssi, mutta ei suinkaan hänen viimeinen performanssinsa. Hsiehn viimeinen performanssi kesti 13 vuotta, 31.12.1986–31.12.1999. Hän sitoutui tekemään taidetta tänä aikana, mutta ei aikonut esittää sitä julkisesti.¹²⁶ Performanssin tuloksena hän ilmoitti olevansa elossa. Elämä ja taide sulautuivat toisiinsa, eikä hän ole sen jälkeen tehnyt teoksia.

Hsiehn prosessi kulkee jälkikäteen katsottuna vääjäämättömästi kohti näkymättömyyttä. Tämä prosessi tulee lähemmäs kuvakiellon periaatetta kuin käsitetaiteen vastaavat, vaikka se syntyikin pääasiassa taiteen ja elämän

124 Mt., 296.

125 Mt., 296–297.

126 Mt., 300.

välisen rajan häivyttämisestä. Hsieh pitää omaa hyppyään näkymättömyyteen erilaisena verrattuna avantgardistien näkymättömyyteen taidehistoriassa, puhumattakaan uskonnollisesta mietiskelystä. Hänen mielestään avantgardistien työt esittävät toisenlaisen näkökulman luovuuteen. John Cagen *4'33"* ja buddhalaismunkit meditoimassa ajan tyhjyyttä perustuvat luovuuteen. Hsiehn mielestä hänen omat näkymättömät performanssinsa nostavat esiin toisen puolen: luovuuden puutteen.¹²⁷ Hän teki kaksi teosta siitä, että hänellä ei ollut ideoita. Toisin sanoen hänen anti-taiteelliset teoksensa *par excellence* perustuivat idealle, että hänellä ei ollut ideoita. Tämä sopii saumattomasti hänen pohdintaansa: ”Miksi en tekisi taide-ideoita taiteen ajatteluprosessista studiossani ja esittäisi sitä käyttämällä pitkää kesto?”¹²⁸ Vaikka taiteilijalla ei olisi ideoita, hän on elossa joka päivä niin kauan kuin elää. Eikö tässä ole riittävä sisältö taiteelle? Omalla tavallaan Hsieh halusi ilmaista mitä taide hänen mukaansa voisi olla. Hänelle taide on tapa elää, energia tai voima, joka suo ihmiselle tavan olla. Hänen mielestään elämä ei ollut mitään muuta kuin ajan kuluttamista kunnes kuolet.¹²⁹

¹²⁷ Mt., 336.

¹²⁸ Mt., 319.

¹²⁹ Mt., 328, 335. Yhtymäkohta Martin Heideggerin *Sein-zum-Todeen* eli olemiseen kohti kuolemaa on ilmiselvä. (Heidegger 2000, 309–312.)

Kun taiteen ajattelemisesta tehdään taidetta, ollaan käsitetaiteellisen eetoksen ytimessä. Hsiehn asenteesta huokuu hengenheimolaisuus vuosina 1965–1975 kuostaneen käsitetaiteen kanssa. Tästä viestivät myös Hsiehn tapa jättää taide-esine, visuaalinen kenttä ja optiset arvot toissijaisiksi, sekä ei-taiteellisen aineksen (eli elämän) julistaminen taiteeksi. Hsiehn performanssit poikkeavat kuitenkin perustavasti käsitetaiteen analyttis-kielellisestä eetoksesta.¹³⁰ Hänen performansseissaan ruumiillistuu lukemattomia kielellistä esitystä pakenevia tapoja olla ajassa. Ja toisin kuin tunnetut käsitetaiteilijat, Hsieh ei ole kirjoittanut filosofis-teoreettisia tutkielmia. Hänen ”filosofiansa” ilmenee hänen hiljaisissa eleissään. Kertoessaan varhaistuotannostaan hän mainitsee esikuvikseen Fjodor Dostojevskin, Franz Kafkan, Friedrich Nietzschen, Sisyfoksen, nykyaiteen ja oman äitinsä. Hän myöntää olleensa kiinnostunut filosofisesta ajattelusta: ”keinoista kehittää itseäni, tavasta kysyä itseltäni ’mitä elämä minulle merkitsee?’”¹³¹ Suhteessa Sisyfos-myyttiin kysymys on kiehtova. Sisyfos oli tuomittu vierittämään kiveä mäen harjalle, katsomaan kuinka se vierii alas, ja aloittamaan taas alusta. Myytin

¹³⁰ Mt., 15–16.

¹³¹ Mt., 324.

voi tulkita vertauskuvana ihmisen mielettömille ja saavuttamattomille pyrkimyksille tavoitella lopullista tietoa ja elämän tarkoitusta. Frederick Karl tulkitsi myyttiä suhteessa Kafkaan. Hänen mukaansa miehessä, joka taisteli saavuttaakseen korkeuden vain tullakseen heite-tyksi syvyiksiin, ruumiillistuu täydellisesti Kafkan pyrkimykset; hän pysytteli itsekseen, yksin ja eristettynä.¹³² Myös Hsieh piti tiukasti kiinni esteettisen negaation utopiasta – tai toisin sanoen radikaalista negativiteetista –, hän eristäytyi, vetäytyi ja toisti mielettömiä rutiineja käsittämättömiä kertoja. Tällainen ruumiillisuuden kautta tapahtuva olemassaolon pohdinta on vierasta analyttisestä filosofiasta innoittuneelle käsitetaiteelle. Paljon leimallisempaa se on eksistentialismille ja fenomenologialle tai elämänfilosofeille kuten Nietzsche tai Kierkegaard. Tästä filosofisesta suunnasta katsottuna kiven vierittäminen ei liene lainkaan mieltä vailla, päinvastoin: ruumiillisuuden ja olemassaolon kokemisen yhtä aikainen mielekkyys ja ahdistavuus – vai pitäisikö sanoa päräyttävyyys – löytyvät nimenomaan mahdollisimman konkreettisesta ajan tajusta. Tietoisuudesta, että olemme täällä heitettyinä elämään ennalta määräämättömän ajan, joka loppuu ennemmin tai myöhemmin.

¹³² Karl 1991.

Arthur C. Danto määritteli taiteen valveunina ja ruumiillistettuina merkityksinä. Nämä termit konkretisoituvat Hsiehn elämäntyön – tai elämäteosten (*lifeworks*) – äärellä. Danto kytkee valveunet ruumiillistuneisiin merkityksiin käyttämällä esimerkkeinään John Cagen sävellystä *4'33"* ja Judsonin tanssiteatteria¹³³. Cagen anti oli Danton mukaan siinä, että mistä tahansa äänestä tuli musiikkia, kunhan se tapahtui *4'33"*:n esitysaikana. Tämä ruumiillistui pianon äärellä istuvassa ”soittajassa” ja itse tilanteessa. Vastaavasti Hsiehn teoksessa *One Year Performance 1981–1982* mistä tahansa ulkona liikkumisesta – tai toisin sanoen olemisesta – tuli taidetta kun se tapahtui 26.9.1981–26.9.1982 välisenä aikana. Hsieh loi käsitteelliset rajat, joiden puitteissa elämästä sellaisenaan tuli taidetta. Judsonin tanssiteatterissa esitettiin taas tanssiliikkeitä, jotka olivat erottamattomia tavallisista toiminnoista, kuten leivän syömisestä tai paidan silittämisestä.

Sellaisissa tilanteissa tanssijan liikkeet merkitsevät paidan silittämistä, ”paidan silittäminen” siis ruumiillistuu hänen varalossaan. Näin ei tapahdu silloin kun joku vain silittää paitaa – silittäminen suoritetaan, koska silittäjän tarkoituksena on saada rypyt pois paidasta. Judsonin tanssija ei toiminut näin.

¹³³ Judsonin tanssiteatteri oli epävirallinen ryhmä tanssijoita, jotka esiintyivät Judson Memorial -kirkossa New Yorkin Manhattanilla vuosina 1962–1964.

Hän esitti tanssiaskelia, jotka muistuttavat tarkasti käytännön toimia. Selvää jäljittelevää taidetta! Mutta teko, jota se muistuttaa ei ole lainkaan jäljittelevä, vaikka silittämään oppimisessa on varmasti ollut jäljittelyllä osansa. Muistan, kuinka Baryshnikov imitoi jalkapalloilijaa. Hän piti kättä korkealla pitääkseen oletetut taklaajat loitolla. En ollut koskaan nähnyt mitään sellaista. Hän todella imitoi jalkapalloilijaa, vaikka imitoitu jalkapalloilija piti vain muut loitolla. Modernista jäljittelystä tekee unenkaltaisen se, että jalkapallo-otteluun ei todellisuudessa siirrytä, vaikka pelaaja tekisi todenkaltaisia liikkeitä. Mutta kyseessä on valveuni, koska tanssijan pyrkimyksenä on saada katsojat näkemään, mitä imitoidaan, ja että suurin osa yleisöstä lukee liikkeen jalkapalloon kuuluvana liikkeenä, vaikka itse jalkapallo puuttuu. Havainto jaetaan tavalla, jolla unia ei koskaan jaeta, vaikka uneksija unelmoisi jalkapallon kanssa juoksemisesta. Mikä tahansa liike voi olla tanssiliike ja saavuttaa unenkaltaisuuden.¹³⁴

Katsojat siis ”näkevät” eli kuvittelevat yhtä aikaa jotakin sellaista, mitä he eivät todellisuudessa näe. Näkyvä ele mahdollistaa näkymättömän näkemisen. Tässä valveunen konkretia.

Hsiehn eronteko avantgardisteihin, kuten Cage, on kuitenkin perusteltu. Siinä, missä *4’33”* on vain näennäisesti tyhjän esitys perustuessaan havaittavissa olevaan soittajaan, soittimeen ja konserttisaliin, Hsiehn kodittomuutta olennoiva performanssi vie kestollaan taideinstituution ulkopuolelle. Hsieh vie myös taiteen ja elämän välisen rajan kumoamisyrityksen pidemmälle kuin Cage. *4’33”*:a esitetään taideinstituution puitteissa, mutta Hsieh ei ollut taideinstituution puitteissa New Yorkin kaduilla. Hän esiintyi niin kauan, että esitysaika ylitti institutionaaliset puitteet. Hänen performanssiaan ei ole kukaan voinut kokonaisuudessaan nähdä, vaikka hänet on ollutkin mahdollista bongata New Yorkin kaduilla ja takapihoilla vuosina 1981–1982. Kahdessa viimeisessä performanssissaan hän astui absoluuttisen näkymättömyyden vyöhykkeelle.

KUVAKIELTO ANTI-VISUALISOIVASSA
KUVATULVASSA

Vuonna 2002 Karlsruhe ZKM:ssä eli taide- ja mediakeskuksessa järjestettiin massiivinen *Iconoclash*-näyttely, jonka yhteydessä julkaistiin 700-sivuinen näyttelykatalogi. Sen päätösartikkelissa *An End to the ”End of Art”? On the Iconoclasm of Modern Art* Peter Weibel toteaa: ”Taiteesta uhkaa tulla vanhentunutta sen

¹³⁴ Danto 2013, 51–52.

vanhentuneen kuvaideologian vuoksi.”¹³⁵ Sitä uhkaa marginalisoituminen jos taiteilijat eivät ota vakavasti kuvan tärkeää roolia tieteissä eivätkä kehitä uusia strategioita kuvan tuottamisessa ja visuaalisessa representaatioissa.¹³⁶ Weibelin mukaan 1960-luvulla alkaneen taiteen vapautumisen seurauksena taidekentän moninaisten sosiaalisten toimijoiden ja esteettisten ja epäesteettisten esineiden välisistä rajoista tuli huokoisia ja näkymättömiä. ”Esteettisen alue ei ollut enää erotettu tiedollisesta, poliittisesta tai sosiaalisesta. Tuloksena taloudelliset, ekologiset, poliittiset, sosiaaliset, tiedolliset ja tieteelliset agendat palasivat taiteen alueelle.”¹³⁷ Hän viittaa taidehistoriallisiin esimerkkeihin, joissa kuvan tuottaminen ei ole keskeistä, vaikka nämä taidemuodot – kuten happening ja aktionismi – ovatkin riippuvaisia valokuvasta. Eikä kuvien tuottaminen ole enää pitkään ollut vain taiteilijoiden yksinoikeus. Massamedian – elokuva, televisio, video, aikakauslehdet jne. – vyöryä seurasi internet ja digikamerat. Sittenkin kuka tahansa on voinut tuottaa kätevästi kuvaa ja ääntä taskuissa ja käsilaukuissa kulkevilla älypuhelimilla ja tableteilla.

135 Weibel 2002, 670.

136 Mt.

137 Mt., 664.

Postmodernin aikakaudella taiteilijoiden ja tiedeväen yhteistyöhankkeet lisääntyivät. Nykytaiteeseen liitetyistä tekniikoista ja strategioista, kuten valokuvauksesta, haastatteluista ja suorasta kommunikaatiosta tuli yhteiskunnallisten liikkeiden ja sosiaalisen median perusvälineistöä. Taiteilijat myös alkoivat työskennellä yhä enemmän tieteidenvälisesti ympäristötieteilijöiden, ohjelmoijien, insinöörien ja aktivistien kanssa. Äärimmillään taiteen nimissä luotiin taiteellisesti näkymättömiä sosiaalisia käytäntöjä. Tämä teoreettisesti konstruoitu linkki lienee ainoa, joka on vedettävissä kuvakiellon ja nykytaiteen antivisualisoivien käytäntöjen välille. Brittiläinen taideteoreetikko John Roberts ei kirjoita kuvakiellosta, mutta nostaa antivisualisoinnin esimerkiksi tanskalaisen taiteilijaryhmän Superflexin, joka rakensi vesipumpun afrikkalaiseen kylään. Robertsinkin mukaan vesipumpputeos taiteellisessa näkymättömyydessään on välinpitämätön tuottamaan ja ylläpitämään taideyleisöä. Tämäntyyppisessä toiminnassa pyritään hänen mukaansa välttämään taideinstituution legitimaatiota. Näin luodaan paradoksaalista ”matalaa taiteellista näkyvyyttä”.¹³⁸ Eli toisin kuin Marcel Duchamp, joka tarkoitti *Suihkulähteen* esitettäväksi taidegalleriassa, ja

138 Roberts 2007, 215–217.

joka päätyi lopulta taideinstituution kaanoniin, Superflex teki vesipumpun taideinstituution ulkopuolelle. Aktin tai ryhmän näkymättömyydestä voidaan kuitenkin olla montaa mieltä. Onhan Superflex erittäin tuttu näky kansainvälisissä biennaaleissa ja nykytaidenäyttelyissä.

Yhtä kaikki, Roberts kutsuu anti-visualisoinniksi sitä, mikä tapahtuu muodon tasolla taiteelle, kun taiteellinen tekniikka ja immateriaalinen työ sulautuvat henkiseksi työksi. Taide hajoaa ei-taiteellisten älyllisten taitojen ja kykyjen kokoelmaksi. Tämä ei kuitenkaan merkitse sitä, että tällaiset taiteilijat eivät olisi enää kiinnostuneita kuvien, representaatioiden tai symbolien parissa työskentelemisestä. Kuvat eivät vain ole toiminnan keskiössä. Taiteelliset taidot irrotetaan radikaalisti sodanjälkeisen uusavantgarden jäljellä olevasta kuvallisuudesta palvelemaan tutkimuspohjaisia yhteistyöprojekteja, jotka eivät ole missään ensisijaisessa mielessä puolustettavissa tai selitettävissä taiteeksi: taiteelliset tekniikat ja yleiset sosiaaliset taidot sulautuvat ei-taiteellisiin käytäntöihin. Elämä ja taide kohtaavat kulttuurisessa tilanteessa, jota on kyseenalaista enää kutsua postmoderniksi.

Siinä missä kuvakiellon kiertäminen ja tyhjyyden kutsu tarjosivat sytykkeitä avantgardistien luovuudelle, Hsieh pyrki viemään tyhjyyden imun vielä pidemmälle.

Hsieh tuli tehneeksi kuolematonta performanssitaideetta, vaikka hänen teoksensa melkein pä kumoavat taiteen ja elämän välisen rajan. Mutta onko Hsiehn tapauksessa kysymys kuvakiellosta tai sen kiertämisestä? Entä niin sanotut anti-visualisoivat nykytaiteen projektit? Jäävätkö ne kuvakiellon ulkopuolelle, koska ne ovat itse asiassa yhtä visuaalisia kuin mikä tahansa digitaalinen kuvatulva, jonka keskellä elämme? Vai olisiko pikemminkin niin, että kuvakiello on astunut lopullisesti voimaan, koska sietokyvyn ylittävä kuvamäärä kääntyy itseään vastaan ja lakkaa olemasta hahmotettava – tai representoitava – kuva? Zenbuddhalaisuudesta innoitusta ammentanut Nam June Paik keräsi merkkejä ja kuvia, jotka hän kiihdytti äärimilleen. Paradoksaalisesti tässä äärimäisyydessä hän tavoitti tyhjyyden täynnä kuvia ja hiljaisuuden täynnä monitoreja. Paikin taiteen futuristinen visionäärisyys oli konkreettisesti utooppista, koska sen läpäisi vahva visio, jota kaikenlaisiksi tulevaisuuden konkretia tukee jälkikäteisesti.

Paikin tuotanto tarjoaa teknologisesti nostalgisen näkökulman nykyiseen kuvatulvaan, mutta tosiasiaassa nykyisessä kuvatulvassa näyttäisi olevan vähän tilaa tyhjyydelle, hiljaisuudelle tai kuvakiellolle. Robertsin kuvailemassa tilanteessa kuvakiellon impulssin läpäisemä taide kohtaa ainakin kaksi haastetta:

- 1) nykyaiteilijoiden tekemistä ympäröi entisestään kasvava
 - a) kirjallinen ja teoreettinen materiaali (oheistekstit, selitykset, esseet, tulkinnat jne.); sekä
 - b) reproduktiomateriaali (internetsivut, sosiaalinen media, portfoliot jne.)
- 2) kollektiivisen taiteilijuuden idea on kasvattanut suosiotaan, prosessipainottuneisuus ja kuraattorien valta jättävät alleen yksilökeskeiset vetäytymiset kuvakiellon estetiikkaan. Nykytilanne vaatii artikulointia, pedagogiikkaa, saavutettavuutta ja tavoitettavuutta, kaikkea sellaista, joka on kuvakiellon impulssin kannalta toissijaista, jos edes tarpeellista.

TILA RUNOUELLE JA PARADOKSEILLE

Edellä mainitsemaani *Iconoclash*-näyttelyä ja sen 700-sivuista näyttelykatalogia ei voi muutta mutkitta liittää kuvakieltoon. Kysymyksessä kun ei ole nykytaiteen ja kuvakiellon suhdetta valottava projekti, vaan näyttely- ja kirjoituskokonaisuus, jota etenkin Bruno Latour johdantoesseellään suuntaa modernin taiteen kuvakieltoeetosta vastaan. Löytyisikö nykytaiteilijoista kuitenkin tekijöitä, joille ”pakkomielteinen yrittys välttää perinteisen kuvan

tekemisen voimaa”¹³⁹ merkitsisi myönteisesti luovaa impulssia myös 2000-luvun todellisuudessa? Andreas Mertin poimi Kasselin Documentan tarjonnasta vuosilta 1992–2012 muutamia teoksia, joilla hänen mukaansa on yhteys kuvakieltoon.¹⁴⁰

Mertinin mukaan teoksessaan *Kuvien suru* Alfredo Jaar tekee kuvakiellon fyysisesti koettavaksi.¹⁴¹ Vakuutuin tästä myös itse, kun kävin kahdesti Jaarin näyttelyssä *Kun runous ei riitä*.¹⁴² Astuin pimeään käytävään ja luin kolme valkoisin kirjaimin mustaa taustaa vasten hohtavaa tekstiä.

139 Latour 2002, 11.

140 Mertin 2013. Mertinin poiminnat ovat: Joseph Kosuth *Passagen-Werk* (Documenta 9), Michelangelo Pistoletto *Vetrina-Specchio* (Documenta 10), Alfredo Jaar *Kuvien suru* ja Jeff Wall *Näkymätön mies* (Documenta 11), Ai Wei Wei *Template* (Documenta 12), Ryan Gander *I Need Some Meaning I Can Memorize (The Invisible Pull)* ja William Kentridge *The Refusal of time* (Documenta 13).

141 Mt., 163.

142 Näyttely oli esillä 11.4.–7.9.2014 Kiasmassa.

**Kapkaupunki, Etelä-Afrikka,
helmikuun 11. 1990.**

Nelson Mandela vapautuu vankilasta apartheid-hallinnon harjoittaman 28 vuoden bruttaalin kohtelun jälkeen. Kuvat hänen vapautumisestaan välitetään reaaliaikaisesti ympäri maailman. Ne näyttävät miehen, joka siristelee valoon kuin sokaistunut.

Mandela vietti reilun puolet rangaistuksestaan Robbenin saarella, tuulen pieksämällä kalliolla, jota ympäröi Hyväntoivonniemen petollinen merenkäynti. Saari, jota on käytetty huipputurvallisenä vankilana "ei-valkoisille" miehille vuodesta 1959, sijaitsee vain 11 kilometriä Kapkaupungista. Mandelan vankitovereihin kuuluivat Walter Sisulu, Ahmed Kathrada ja Govan Mbeki, Etelä-Afrikan nykyisen presidentin Thabo Mbekin isä. Mandela sanoi myöhemmin, että saaren oli "tarkoitus vammauttaa meidät niin, että meillä ei olisi koskaan enää voimaa ja rohkeutta ajaa ideoitamme."

Kesällä 1964 Mandela ja hänen eristyssellin vankitoverinsa kahlittiin yhteen ja vietiin kalkkikivilouhokselle saaren keskelle, jossa heidät määrättiin hakkaamaan kiviä ja kaivamaan kalkkia. Kalkki käytettiin saaren teiden valkaisuun.

Aina päivän päätyttyä myös mustista miehistä oli tullut kalkkikiven valkaisuun. Heidän työskennellessään kalkki heijasti auringon valoa sokeuttavasti. Heidän toistuviin pyyntöihinsä suojata silmät aurinkolaseilla ei suostuttu.

Kuvia, jotka näyttäisivät Nelson Mandelan itkemässä vapautumisen päivänään ei ole. Sanotaan, että kalkin sokaiseva valo vei hänen kykynsä itkeä.

**Pennsylvania, USA,
huhtikuun 15. 2001**

Kerrotaan, että erästä maailman suurimmista historiallisten valokuvien kokoelmista ollaan hautaamassa vanhaan kalkkikivikaivokseen lopullisesti. Länsi-Pennsylvanian syrjäisessä kolkassa sijaitseva kaivos muutettiin 50-luvulla osakeyhtiön pommisuo-jaksi, ja tunnetaan nyt Iron Mountain oy:n kansallisten maanalaisten varastojen tonttina.

Microsoftin hallituksen puheenjohtaja Bill Gates hankki vuonna 1995 Bettmannin ja United Press Internationalin arkistot, jotka käsittävät arviolta 17 miljoonaa kuvaa. Nyt Gatesin yksityinen yritys Corbis siirtää kuvat New Yorkista kaivokseen ja hautaa ne 67 metrin syvyyteen, kylmään ja kuivaan varastoholviin.

On ajateltu, että muutto suojaa kuvat, mutta tekee ne myös täysin luoksepääsemättömiksi. Niiden sijasta, Gates on suunnitellut myyvänsä kuvien digitaalisia skannauksia. Viime kuutena vuotena, 225 000 kuvaa, eli vähemmän kuin kaksi prosenttia niistä, on skannattu. Tällä tahdilla koko arkiston digitointi kestää 453 vuotta.

Kokoelmaan kuuluu kuvia Wrightin veljeksistä lentämässä, John F. Kennedystä tekemässä kunniaa isänsä arkun äärellä, tärkeitä kuvia Vietnamin sodasta ja Nelson Mandelasta vankilassa.

Gates omistaa myös kaksi muuta valokuvatoimistoa ja on hankkinut itselleen digitaaliset reproduktio-oikeudet useiden maailman taidemuseoiden teoksiin. Tällä hetkellä Gates omistaa oikeudet näyttää (tai haudata) arviolta 65 miljoonaa kuvaa.

**Kabul, Afganistan,
lokakuun 7. 2001.**

Pimeyden laskeutuessa Kabulin ylle, Yhdysvallat aloittaa sen ensimmäiset ilmaiskunsa Afganistaniin, käsittäen mattopommitukset B-52:sta 12000 km:n korkeudesta ja reilut 50 risteilyohjusta. Presidentti Bush kuvaa hyökkäyksiä ”huolellisesti kohdistetuiksi”, jotta siviiliuhreilta vältyttäisiin.

Ennen ilmaiskuja Yhdysvaltain puolustusministeriö hankki täydet oikeudet kaikkiin saatavilla oleviin satelliittikuviin Afganistanista ja sen naapurimaista. Kansallinen kuva- ja karttatoimisto, huippusalainen puolustusministeriön yksikkö sopi yksityisen Space Imaging oy:n kanssa hankkiakseen kuvat heidän Ikonos-satelliitistaan.

Vaikka sillä on omat vakoilusatelliittinsa, jotka ovat kymmenen kertaa voimakkaampia kuin mitkään kaupalliset vastaavat, Pentagon puolusti Ikonos-kuvien hankintaansa liiketoimena, joka ”varusti sen lisäkapasiteetilla.”

Sopimus tuotti myös tehokkaan puhdistusoperaation estämällä länsimediaa näkemästä pommitusten vaikutuksia ja eliminoimalla mahdollisuuden hallituksen pyrkimysten yksittäisiin kumoamisiin tai verifiointeihin. Uutistoimistot Yhdysvalloissa ja Euroopassa saivat käyttää arkistokuvia raporteissaan.

Space Imaging oy:n toimitusjohtaja sanoi: ”He osuvat kaiken saatavilla olevan kuvaston”. Mitään ei jää nähtäville.¹⁴³

143 Käännös allekirjoittaneen. Kati Kivinen (2014, 245–246) tiivistää tekstit artikkelissaan, mutta tekstejä ei löydy kokonaisuudessaan Kiasman katalogista (ks. Nyberg & Vanhala 2014); art21-sivustolla ne ovat luettavissa (ks. Art21).

Luettuani tekstit kävelin vielä yhden käytävän halki huoneeseen, jossa kirkas suorakaide hohkasi seinän ko-koisena häikäisevää valoaan. Valo synnytti voimakkaan kokemuksen, vaikka tekstejä ei olisi lukenutkaan, mutta kuvan ja sanan suhde kuvan poissaolon kautta on niin vahva, että ilman luentaa näkökyvyn menettämisen ja kuvattomuuden käsittäminen jäisi vajaaksi. Paluumat-kalla mustassa käytävässä oli vaikea erottaa vastaantu-levaa ihmistä tai ylipäätään mitään muutakaan.¹⁴⁴

Musta tila muodostaa mahdollisimman suuren kont-rastin häikäisevälle valolle. Musta on arkkitehtoninen, symbolinen ja konkreettinen. Musta ei johdata Jaarin installaatiossa kuitenkaan jumaluuden kynnykselle tai minnekään metafyyssiseen, eikä uskottavaa linkkiä Roth-kon tai Reinhardtin kuvattomuudelle synny millään. Ko-kija on silti kuvakiellon äärellä. Jaar soveltaa kuvakieltoa osoittaakseen, kuinka sotateollinen kompleksi¹⁴⁵ käyttää poliittista valtaa, kontrolloi, manipuloi ja sokeuttaa koko maailmaa. Jaarin tutkivan journalistinen strategia ei voisi olla vastakkaisempi kontemplatiiviselle kuvakiel-olle à la Rothko ja Reinhardt, mutta mitäpä muutakaan katsoja häikäisevän valon äärellä tekee kuin kontemploi jonkin poissaoloa, tyhjyyttä. Sotateollinen kompleksi on

144 Kollegani Tom Engblom, kertoi kävelleensä päin seinää.

145 Ks. esim. Turse 2008.

Kuvien surun tapauksessa ilkeä ikonoklasti, jonka metkut Jaar paljastaa runoilemalla, riitti runous tai ei.

Onko runon kirjoittaminen Auschwitzin jälkeen sit-ten barbaarista? Chilen sotilasvallankaappaus 11.9.1973 – eli aiempi 9/11, ja sitä seuranneet kidutukset ja jouk-koteloitukset – Vietnamin sodan raakuudet ja Ruandan kansanmurha muodostavat chileläisen Jaarin ”Ausch-witzin”, jonka jälkeen pelkkä runous on barbaarista. Se saattaa olla yhä mahdollista, ja se riittää vain, kun se on tiiviissä yhteydessä politiikkaan. Silloin se ”toimii” ja on merkityksellistä maailmassa, jossa ihanteet on pyritty kitkemään ennalta.

Löysikö Jaar tilaa poeettisen kaunistelun ja diskur-siivisen barbarian väliltä? Ylittikö hän jopa niiden vä-liin jäävän tilan? Jaarin työskentelyä ei voi luonnehtia diskursiiviseksi barbariaksi sen paremmin kuin poeet-tiseksi kaunisteluksikaan. Yhtäältä hänen poliittinen sa-nomansa on ilmiselvä – ainakin niille, joille nykyaiteen käsitteelliset keinovalikoimat ja esitystavat ovat tuttuja – toisaalta hänen installaationsa, kuten *Kuvien suru*, jät-tää liikaa auki käydäkseen selvästä poliittisesta viestis-tä tai agendasta. Hänen työnsä on erittäin kuvallista ja reproduktiivista, mutta käyttämällä kuvia, voimakkaita valo-ja tekstejä, hän mahdollistaa yhtäaikaaisesti myös kuvakiellon läsnäolon. Kun Jaar ei valinnut täydellistä kuvattomuutta tai hiljaisuutta surun ja kärsimyksen

ilmaisemiseen, ei hän myöskään kata kaikkea kuvilla. Hänen kuvien käyttö on rajattua, valikoitua ja typistettyä. Jo varhaisissa teoksissaan kysymys esittämisen mahdottomuudesta oli läsnä: ”Kuinka esittää sellaista tapahtumaa tai kokemusta, jota on mahdotonta esittää, joka jää representaation ulkopuolelle?”¹⁴⁶ Kuvan poissalosta tuli sittemmin Jaarin työskentelyn tunnusmerkki ja metodi.¹⁴⁷ Kysymyksenä, tunnusmerkinä ja metodina esittämisen mahdottomuus on lähempänä Rothkoa ja Reinhardtia – ja Adornoa – kuin niin sanottua aktivistista nykytaidetta, olematta kuitenkaan modernistisesti vetäytyvää ja vaikenevaa.

146 Sakari 2014, 220.

147 Kivinen 2014, 244.

PÄÄTÄNTÖ

1900-luvun jälkimmäisellä puoliskolla juutalaiset taidehistorioitsijat arvioivat yleisesti, että nonfiguraatiivinen abstrakti taide on paradigmaattisesti juutalainen tapa kunnioittaa kuvakiellon vaatimuksia. Avram Kampf väitti Barnett Newmania tämän juutalaistaiteen malliyksilöksi, jonka teokset edustivat sen autenttisinta ja klassisinta ilmaisua. Kampfin mukaan Newmanin kontemplatiiviset värikenttämaalaukset, vailla mitään kuvastoa, käsittäen vain yhden litteän värin jakautumalla yhdeksi tai useammaksi kontrastoiviksi tai komplementtivärien viivoiksi, ilmentävät erityisesti juutalaista sitoutumista toiseen käskyyn: pyrkimystä absoluuttiin sen sisäisellä kuvavastaisuudellaan. Tämä oli samalla länsimaisen taiteen hekumallisuuden eettis-esteettistä torjuntaa. Tarvitseeko sanoa, mutta Newman itse suhtautui kielteisesti tähän kategorisointiin.¹⁴⁸

Modernismin varhaisvaiheissa 1900-luvun alussa juutalaiset taiteilijat olivat kyllä merkittävässä roolissa.¹⁴⁹

148 Raphael 2009, 8; Julius 2001, 42.

149 Raphael 2009, 13.

Kampfin näkemys juutalaistaiteesta on taas kytköksissä toisen maailmansodan jälkeiseen amerikkalaiseen abstraktiin taiteeseen yhtenä täysmodernismin menestystarinoista; ja vaikka juutalaistaiteilijat olivatkin yliedustettuina tässä suuntauksessa, ei sitä silti voi pitää nykytiedon valossa erityisesti juutalaisena suuntauksena. Vai sitoutuivatko myös ei-juutalaiset abstraktit taiteilijat toiseen käskyyn? Jos, niin miksi? Kääntyivätkö he maalatessaan juutalaisuuteen? Uskottavampi selitys voisi olla sellainen, että sitoutuminen toiseen käskyyn merkitsi näille miesmaalareille – juutalaisille tai ei-juutalaisille – ennemmin keinovalikoimien rajausta kuin jumalallisen käskyn sisäistämistä taiteelliseksi ohjenuoraksi.

Kun ei-juutalaiselle Anselm Kieferille myönnettiin Wolfin palkinto Jerusalemissa vuonna 1990 hän totesi: ”Kaksi asiaa ovat olleet työlleni tärkeitä: ensinnäkin lause ’Älä tee itsellesi patsasta äläkä muutakaan jumalankuvaa’, ei niinkään kieltona, vaan huomautuksena, että on oikeastaan mahdotonta tehdä kuvaa; ja toimeksiäntona: juuri siksi, koska se on oikeastaan mahdotonta, se sitenkin tehdä.”¹⁵⁰ Toinen käsky ei siis merkitse Kieferille käskyä eikä kieltoa. Se vie häntä kohti kuvan mahdotonmuutta, itse representaation syvää kyseenalaistamista,

¹⁵⁰ Mertin 2013, 151.

alistumatta kuitenkaan yksisuuntaisesti millekään auktoriteetille. Mertin pitää Kieferin näkemystä modernin taiteen perusmotiivina¹⁵¹, mutta myös juutalaisuus liittyy Kieferin työhön. Hän on tutkinut muun muassa Kabbalaa. Kieferin taiteessa ja ajattelussa kuvakielto, juutalaisuus ja modernismi löytävät toisensa, mutta tarvitseeko kuvakiellon utopian edustaa juutalaisuutta ja modernismia? Kieferin taide ja ajattelu – ja esiin nostamani Tehching Hsiehn ja Alfredo Jaarin teokset – vihjaavat, että kuvakiellon utopiassa taiteilijan luovana impulssina olennaisempaa on filosofis-käsitteellisyys kuin uskonnollisuus, joskaan sen teologista – tai hengellistä – perustaa ei saa pois pyyhkimälläkään. Juutalaisuuden ohella amerikkalaiseen abstraktiin taiteeseen liittyi myös muita spirituaaliteetteja ja ideologioita. Reinhardt itse luettelee niitä melkoisen litanian. Ja kuten Anthony Julius painottaa, amerikkalainen abstrakti taide ei edusta toiseen käskyyn sitoutuvan estetiikan täyttymystä. Monet 1900-luvun juutalaistaiteilijoista tekivät varsin figuratiivista taidetta, kuten Chagall, Modigliani, Soutine ja Kitaj.¹⁵²

Tämän kirjan punainen lanka eli kuvakiellon utopia taiteilijan luovana impulssina nimenomaan Adornon viitoittaman mustan estetiikan muodossa sen sijaan edustaa

¹⁵¹ Mt.

¹⁵² Julius 2001, 39.

toiseen käskyyn sitoutuvan estetiikan täyttymystä, mutta onko sekään erityisen juutalaista? Adornon äiti oli katolilainen ja isä assimiloitunut juutalainen. Adorno kastettiin katoliseksi, ja isänsä lailla hänellä ei ollut todellista sitoumusta juutalaisuuteen eikä mihinkään muuhunkaan uskontoon, vaikka toisinaan hän lähentyi katolilaisuutta. Adornon nuoruuden Frankfurtissa sijainnut juutalaisten Lehrhaus ei ollut hänelle tuttu, mutta siellä aktiivisina hääränneitä ystäviään Erich Frommia ja Leo Löwenthalia hän sen sijaan kutsui ”ammattijuutalaisiksi”, mikä kertoo paljon hänen omasta juutalaisuudestaan: Adorno halusi pitää etäisyyttä niin sanottuun oikeaoppisuuteen. Adornon isä oli viinikauppias ja kiireinen mies, sen sijaan suvun naiset, etupäässä hänen laulajaäitinsä, uskoivat voimakkaasti taiteelliseen itseilmaisuuun ja olivat läsnä Adornon kasvaessa.¹⁵³ Tämän jo varhain opitun autonomisen itseilmaisuperiaatteen sinnikäs ylläpito löysi Adornon filosofisessa ja taiteellisessa työssä sellaisen esteettisen muodon, joka käy yksiin toisen käskyn tiukankin tulkinnan kanssa. Siitä voi tietysti taittaa peistä, mikä määrä tässä periaatteessa on uskonnollista ja mikä taiteellista. Katolisuus luo kiinnostavan – joskin vain spekulatiivisen – jännitteen Adornon periaatteiden ylle: katoliset rituaalit ja kuvasto kun ovat halki ikonoklasmin

153 Müller-Doohm 2009, 3–24.

historian saaneet aikaan voimakkaita kuvantuhoaaltoja. Tekikö Adorno isänmurhan sijasta äidinmurhaa? Jätän tämän kysymyksen psykoanalytikoille.

Kun kuvakiellon utopia taiteilijan luovana impulssina edustaa toiseen käskyyn sitoutuvan estetiikan täyttymystä, kysymyksessä on siis teologinen motiivi. Mutta edellyttääkö se uskoa Jumalaan luojana, kaiken näkevänä tai kaikkialla läsnä olevana ylikuonnollisena voimana? Tuskin. Kuvakiellon utopia taiteilijan luovana impulssina ei edellytä selvää uskonnollista, poliittista tai taiteellista kantaa, saati etnisyyttä tai sukupuolta. Se ei myöskään edellytä tietoista hengellisyyttä, vaikka hengellisyyttä voi toki kokea riippumatta siitä, uskooko Jumalaan vai ei. Mainittu impulssi voi olla ihan vain käsitteellinen lähestymistapa esittämisen ongelmiin. Toisaalta se ei sulje mitään edellä mainituista poiskaan. Joka tapauksessa teologinen sidos ei ole ohitettavissa, mutta sen ei tarvitse olla tietoisesti tai sanallisesti läsnä taiteilijan työssä. Filosofi-historioitsija Juha Sihvola pohdiskeli viimeiseksi jääneessä kirjassaan *Maailmankansalaisen uskonto* taiteen ja uskonnon välistä suhdetta ohimennen ja melko yleisellä tasolla, mutta käsillä olevan kirjan kannalta yhtä kaikki kiinnostavasti.

Uskonto voi toteuttaa arvokasta tehtävää myös liittyessään monenlaisiin taiteellisen ilmaisun muotoihin. Uskonto ja

*taide saattavat usein muodostaa luontevamman yhdistelmän kuin filosofia ja taide, puhumattakaan ideologian ja taiteen yhdistämisestä ideologian ehdoilla. Uskonto voi myös luoda emotionaalisia edellytyksiä kulttuuriperinteen jatkuvuudelle.*¹⁵⁴

Sihvola taisi kokea uskonnon lähempänä taidetta kuin politiikan. Tällaista näkemystä tapaa muuallakin (uskonnon)filosofian alueella. Analyyttisen filosofian edustaja Hilary Putnam kirjoittaa kirjassaan *Jewish Philosophy as a Guide to Life* kuinka hengellisyys merkitsee hänelle rukoilemista, mietiskelyä ja läheistä suhdetta juutalaiseen kulttuuriperintöön, riippumatta siitä, että hän ei usko kuolemanjälkeiseen elämään tai Jumalaan yliluonnollisena auttajana, joka puuttuu historian kulkuun pelastaakseen meidät katastrofeilta. Hengellisyys on hänelle kuitenkin ihmeellistä ja luonnollista samanaikaisesti, kuten luonnonkauneus tai taide.¹⁵⁵

Taiteen ja uskonnon suhde vaikuttaa siis varsin läheiseltä. Tämän läheisyyden voisi toki ilmaista tarkemmin esteettisen kokemuksen ja uskonnollisen kokemuksen vastaavuutena. Suhteen läheisyys ei tee kuitenkaan taiteen ja politiikan (tai vastaavasti uskonnon ja politiikan

¹⁵⁴ Sihvola 2011, 105.

¹⁵⁵ Putnam 2008, 102.

tai taiteen ja ideologian) suhdetta etäiseksi, koska kuvakiellon utopia taiteilijan luovana impulssina ei ole missään nimessä arvovapaa positio.¹⁵⁶ Poliittisesti se on adornolaisesti vetäytyvän ja kiemurtelevan ”epäpolitiikan” hengenheimolainen. Toisin sanoen siinä kimaltelee kapitalismikriittinen kärki. Pyrkinessään välttämään kuvaamista taiteilija kieltäytyy kapitalismin ydinuskonkappaleesta: ihmisen esineistämistä myynnin välikappaleeksi. Kapitalismin paradoksi, rajaton kasvu rajallisessa tilassa eli herkeämätön kuluttaminen ja luonnonvarojen riistäminen ei pysyisi käynnissä ellei ihmistä esineistettäisi psykologisesti vetoavalla tavalla.

Mutta voisiko tätä idolatrian kritiikkiä ajatella dialektisesti niin, että toinen käsky ei vain kiellä epäjumalien tekemistä vaan ajoi aktiivisesti rikkomaan niitä myös postmodernissa kontekstissa? Tällöin tuottava ja tuhoava aspekti olisivatkin erottamattomia luovassa prosessissa kamppailevia voimia. Kliseessä olisi sittenkin perää. Ikonoklasmi luovana periaatteena olisi jotakin, jossa edistykselliset ja konservatiiviset voimat ottaisivat mittaa toisistaan, uutta syntyisi samanaikaisesti säilyttämällä ja kumoamalla. Utooppinen ja anti-utooppinen sekä negatiiviteetti ja positiiviteetti olisivatkin yhtä, vaan

¹⁵⁶ Adornoa lainaten: ”Arvovapaa estetiikka on pötyä.” (Adorno 2003c, 391.)

ei samaa. Anthony Juliukselle ikonoklastisessa taiteessa – siis ei pelkästään amerikkalaisessa abstraktissa taiteessa – juutalainen tulkinta toisesta käskystä ilmenee luonteenomaisimmin ja uskollisimmin. Jos juutalainen määrittellään henkilönä, joka todistaa epäjumalanpaltontaa vastaan, tällöin kumoukselliset kuvat kuuluvat aidoimmillaan juutalaiseen traditioon. Ikonoklastinen taide vääristelyn estetiikkana ja rabbiinisena lupauksena pilkata idoleja (joskaan ei pelkästään juutalaisten harjoittamana) ei siis vain välttä epäjumalien tekemistä vaan rikkoo ne. Kuvia siis esitetään, mutta niin, että niitä dekonstruoidaan tai pikemmin niiden edustamia arvoja ja ideologiaa pilkataan. Tällaisen strategian malliesimerkkeinä Julius pitää venäjänjuutalaisia Vitaly Komaria ja Alexander Melamidia, jotka eivät kiellä taiteessaan terroria ja Neuvostoajan uhkaa, he pistävät läskiksi: he asettavat Leninin ja Stalinin monumentaaliset kuvat naurunalaisiksi.¹⁵⁷ Heidän työssään idolatrian kritiikki laajenee Adornon filosofian lailla kristillisen ja muunlaisen henkilöpalvonnan kritiikiksi.

¹⁵⁷ Julius 2001; Raphael 2009, 41–42.

KIITOKSET

Tämä pieni musta kirja sai alkunsa kiinnostuksestani Adornon ja Blochin ajattelua kohtaan. Myös kuvakiellon merkitys taiteelliselle työskentelylleni ja keskustelut kuvataiteilijakollegoiden kanssa vaikuttivat. Kiitän Jyrki Siukosta erinomaisista lähdekirjalainoista ja -vinkeistä sekä rakentavista kommenteista käsikirjoituksen eri vaiheissa. Kiitän myös Juhani Tuomista ikonoklasmin estetiikkaan liittyvistä keskusteluista ja näkemyksistä. Jaana Erkkilä, Toivo Salonen ja Kati Lampela lukivat käsikirjoitukseni kokonaisuudessaan. Suurkiitokset kommenteista, Katille erityisesti oikoluvusta. Kiitokset myös Tuija Hautala-Hirviojalle Malevitš-kirjoista, Lapin yliopistokirjaston Outi Vaattovaaralle ja Lapin yliopiston taidekirjaston Tapani Takalolle myönteisestä suhtautumisesta moniin hankintapyyntöihini ja Lapin yliopistokirjaston kaukopalvelun Merja Ahvensalmelle kirjojen metsästämisestä pitkin pohjoismaita.

LÄHTEET

Adorno, Theodor W. (2003a). Der Begriff des Unbewussten in der transzendentalen Seelenlehre. Teoksessa: *Philosophische frühschriften*. Gesammelte Schriften Band 1. Frankfurt am Main: Suhrkamp Verlag. Hrsg: Rolf Tiedemann, 80–322.

Adorno, Theodor W. (2003b). Negative Dialektik. Teoksessa: *Negative Dialektik. Jargon der Eigentlichkeit*. Gesammelte Schriften Band 6. Frankfurt am Main: Suhrkamp Verlag. Hrsg: Rolf Tiedemann, 7–411.

Adorno, Theodor W. (2003c). *Ästhetische Theorie*. Gesammelte Schriften Band 7. Frankfurt am Main: Suhrkamp Verlag. Hrsg: Rolf Tiedemann.

Adorno, Theodor W. (2003d). Kulturkritik und Gesellschaft. Teoksessa: *Kulturkritik und Gesellschaft I. Prismen. Ohne Leitbild*. Gesammelte Schriften Band 10.1. Frankfurt am Main: Suhrkamp Verlag. Hrsg: Rolf Tiedemann, 11–30.

Adorno, Theodor W. (2003e). Rede über Lyrik und Gesellschaft. Teoksessa: *Noten zur Literatur*. Gesammelte Schriften Band 11. Frankfurt am Main: Suhrkamp Verlag. Hrsg: Rolf Tiedeman, 49–68.

Adorno, Theodor W. (2003f). Theses Upon Art and Religion Today. Teoksessa: *Noten zur Literatur*. Gesammelte Schriften Band 11. Frankfurt am Main: Suhrkamp Verlag. Hrsg: Rolf Tiedeman, 647–653.

Adorno, Theodor W. (2003g). Erinnerung. Teoksessa: *Die musikalischen Monographien*. Gesammelte Schriften Band 13. Frankfurt am Main: Suhrkamp Verlag. Hrsg: Rolf Tiedeman, 335–367.

Adorno, Theodor W. (2003h). Sakrales Fragment. Über Schönbergs Moses und Aron. Teoksessa: *Musikalische Schriften I-III*. Gesammelte Schriften Band 16. Frankfurt am Main: Suhrkamp Verlag. Hrsg: Rolf Tiedeman, 454–475.

Adorno, Theodor W. (2006). *Esteettinen teoria*. Tampere: Vastapaino. Suomentanut Arto Kuorikoski.

Adorno, Theodor W. (2008). *Aesthetic Theory*. Minneapolis: University of Minnesota Press. Translated Robert Hullot-Kentor.

Alasuutari, Pertti (2007). *Yhteiskuntateoria ja inhimillinen todellisuus*. Helsinki: Gaudeamus. Suomentanut Tampereen yliopiston kääntäjäryhmä Kaisa Koskisen johdolla.

Artercrimes.net. <http://artercrimes.net> (Haettu 7.1.2015)

Art21. <http://www.pbs.org/art21/images/alfredo-jaar/lament-of-the-images-version-1-2002?slideshow=1> (Haettu 7.1.2015)

Ashton, Dore (2007). Concerning the Spiritual in Art. Teoksessa: Hutchins, Kate (toim.). *Image of the Not-Seen: Search for Understanding*. Houston: The Rothko Chapel, 55-63.

Belting, Hans (2002). Beyond Iconoclasm. Nam June Paik, the Zen Gaze and the Escape from Representation. Teoksessa: Latour, Bruno & Weibel, Peter (toim.). *Iconoclasm. Beyond the Image Wars in Science, Religion, and Art*. London: The MIT Press, 390-411.

Benhabib, Seyla (1986). *Critique, Norm, and Utopia: A Study of the Foundations of Critical Theory*. New York: Columbia University Press.

Besaçon, Alain (2000). *The Forbidden Image. An Intellectual History of Iconoclasm*. London: The University of Chicago Press.

Bloch, Ernst (1985a). *Spuren*. Werkeausgabe Band 1. Frankfurt am Main: Suhrkamp Verlag.

Bloch, Ernst (1985b). *Das Prinzip Hoffnung*. In fünf Teilen. Kapitel 1-32. Werkeausgabe Band 5. Frankfurt am Main: Suhrkamp Verlag.

Bloch, Ernst (1985c). *Das Prinzip Hoffnung*. In fünf Teilen. Kapitel 33-42. Werkeausgabe Band 5. Frankfurt am Main: Suhrkamp Verlag.

Bloch, Ernst (1985d). *Das Prinzip Hoffnung*. In fünf Teilen. Kapitel 43-55. Werkeausgabe Band 5. Frankfurt am Main: Suhrkamp Verlag.

Bloch, Ernst (1988). Something's Missing: A Discussion between Ernst Bloch and Theodor W. Adorno on the Contradictions of Utopian Longing. Teoksessa: Bloch, Ernst. *The Utopian Function of Art and Literature. Selected Essays*. London: The MIT Press, 1-17.

Boer, Roland (2009). *Criticism of Heaven. On Marxism and Theology*. Chicago: Haymarket Books.

Boer, Roland (2014). *In the Vale of Tears. On Marxism and Theology V*. Chicago: Haymarket Books.

Boldrick, Stacy & Brubaker, Leslie & Clay, Richard (toim. 2013). *Striking Images, Iconoclasm Past and Present*. Farnham: Ashgate

Boldrick, Stacy (2013). Introduction: Breaking Images. Teoksessa: Boldrick, Stacy & Brubaker, Leslie & Clay, Richard (toim.). *Striking Images, Iconoclasm Past and Present*. Surrey: Ashgate, 1-12.

Brauer, David E. (2007). Space as Spirit. Teoksessa: Hutchins, Kate (toim.). *Image of the Not-Seen: Search for Understanding*. Houston: The Rothko Chapel, 43-53.

Danto, Arthur C. (1997). *After The End of Art. Contemporary Art and the Pale of History*. Princeton: Princeton University Press.

Danto, Arthur C. (2013). *What art is*. London: Yale University Press.

De Menil, Dominique (2011). *The Rothko Chapel. Writings on Art and the Threshold of the Divine*. London: Yale University Press.

Foucault, Michel (2005). *Tiedon arkeologia*. Helsinki: Gaudeamus. Suomentanut Tapani Kilpeläinen.

Gamboni, Dario (2002). Image to Destroy, Indestructible Image. Teoksessa: Latour, Bruno & Weibel, Peter (toim.). *Iconoclasm. Beyond the*

Image Wars in Science, Religion, and Art. London: The MIT Press, 88–135.

Gamboni, Dario (1997). *The Destruction of Art. Iconoclasm and Vandalism since the French Revolution*. London: Reaktion Books.

Habermas, Jürgen (1987). *Philosophical-Political Profiles*. Cambridge: MIT Press.

Heathfiel, Adrian & Hsieh, Tehching (2009). *Out of Now. The Lifeworks of Tehching Hsieh*. Cambridge: The MIT Press.

Hegel, G. W. F. (2013). *Taiteenfilosofia. Johdatus estetiikan luentoisiin*. Helsinki: Gaudeamus. Suomentaneet Oiva Kuisma, Risto Pitkänen ja Jyri Vuorinen.

Heidegger, Martin (2000). *Oleminen ja aika*. Tampere: Vastapaino. Suomentanut Reijo Kupiainen.

Horkheimer, Max & Adorno, Theodor W. (2008). *Valistuksen dialektiikka. Filosofisia sirpaleita*. Tampere: Vastapaino. Suomentanut Veikko Pietilä.

Hämeen-Anttila, Jaakko (2011). Arabialais-islamalainen estetiikka. Teoksessa: Eväsoja, Minna (toim.). *Itämainen estetiikka*. Helsinki: Gaudeamus, 211–235.

Itkonen, Erkki (1992). *Suomen sanojen alkuperä. Etymologinen sanakirja 1 A-K*. Helsinki: SKS.

Itkonen, Terho (2000). *Uusi kieliopas*. Helsinki: Tammi.

Jameson, Fredric (2007). *Archaeologies of the Future*. Verso, London.

Jameson, Fredric (2010). *Valences of the Dialectic*. Verso, London.

Johannes Damaskolainen (2009). Ikoneista. Kolme puhetta ikonien syyttäjiä vastaan. Teoksessa: Reiners, Ilona & Seppä, Anita &

Vuorinen, Jyri (toim.). *Estetiikan klassikot Platonista Tolstoihin*. Helsinki: Gaudeamus, 131–142.

Johansson, Hanna (2010). Liikkuvan kuvan materiaalisuus ja haptinen representaatio. Teoksessa: Knuuttila, Tarja & Lehtinen, Aki Petteri (toim.). *Representaatio. Tiedon kivijalasta tieteiden työkaluksi*. Helsinki: Gaudeamus, 196–213.

Jones, Caroline (2002). Making Abstraction. Teoksessa: Latour, Bruno & Weibel, Peter (toim.). *Iconoclasm. Beyond the Image Wars in Science, Religion, and Art*. London: The MIT Press, 412–416.

Julius, Anthony (2001). *Idolizing Picture. Idolatry, Iconoclasm and Jewish Art*. New York: Thames & Hudson.

Karl, Frederick (1991). *Franz Kafka: Representative Man*. New York: International Publishing Corporation.

Kivinen, Kati (2014). Valon sokaisemat kuvat. Teoksessa: Nyberg, Patrik & Vanhala, Jari-Pekka (toim.). *Alfredo Jaar. Tonight No Poetry Will Serve. Kun runous ei riitä*. Nykytaiteen museon julkaisuja 141/2014. Helsinki: Nykytaiteen museo Kiasma, 243–247.

Kolrud, Kristine & Prusac, Marina (toim. 2014a). *Iconoclasm from Antiquity to Modernity*. Farnham: Ashgate.

Kolrud, Kristine & Prusac, Marina (2014b). Introduction – Whose Iconoclasm. Teoksessa: Kolrud, Kristine & Prusac, Marina (toim.). *Iconoclasm from Antiquity to Modernity*. Farnham: Ashgate, 1–13.

Konstantinov, F. V. (1972) *Marxilais-leniniläisen filosofian perusteet*. Moskova: Edistys.

Koraani (2013). Helsinki: Basam Books. Suomentanut Jaakko Hämeen-Anttila.

Kuorikoski, Arto (2004). *Toiseuden elementtejä. Theodor W. Adornon ei-identtisen käsite uskonnollisen taiteen ja arkkitehtuurin paradigmana*. Helsinki: Suomalainen Teologinen Kirjallisuusseura.

Kuorikoski, Arto (2006). Johdanto Adornon ajatteluun ja Esteettisen teorian suomennokseen. Teoksessa: Adorno, Theodor W. *Esteettinen teoria*. Tampere: Vastapaino. Suomentanut Arto Kuorikoski, 9–23.

Lakkala, Keijo S. (2010) Utopia ja apokalyptis. *Niin & Näin* 3/2010, 53–59.

Latour, Bruno (2002). What is Iconoclasm? Or is There a World Beyond the Image Wars? Teoksessa: Latour, Bruno & Weibel, Peter (toim.). *Iconoclasm. Beyond the Image Wars in Science, Religion, and Art*. London: The MIT Press, 14–37.

Latour, Bruno & Weibel, Peter (toim. 2002). *Iconoclasm. Beyond the Image Wars in Science, Religion, and Art*. London: The MIT Press.

Malevich, K. S. (1978) *The Artist, Infinity, Suprematism. Unpublished writings 1913–33*. Copenhagen: Borgen.

Marks, Laura U. (2002). *Touch. Sensuous Theory and Multisensory Media*. London: University of Minnesota Press.

Marx, Karl (1974). *Pääoma. Kansantaloustieteen arvostelua. Osa 1: Pääoman tuotantoprosessi*. Moskova: Edistys. Suomentaneet O.V. Louhivuori, T. Lehén, M. Ryömä.

Marx, Karl (1978). Hegelin oikeusfilosofian kritiikkiä. Teoksessa: Marx, Karl & Engels, Friedrich. *Valitut teokset*. 6 osaa. Osa 1. Moskova: Edistys. Suomentaneet Antero Tiusanen, Vesa Oittinen, Timo Koste & Jyrki Uusitalo, 101–117.

McClanan, Anne & Johnson, Jeff (toim. 2005a). *Negating the Image. Case Studies in Iconoclasm*. Aldershot: Ashgate.

McClanan, Anne & Johnson, Jeff (2005b). Introduction: 'O for a muse

of fire...'. Teoksessa: McClanan, Anne & Johnson, Jeff (toim.). *Negating the Image. Case Studies in Iconoclasm*. Aldershot: Ashgate, 1–12.

Medieval Sourcebook. Iconoclastic Council, 754 <http://www.fordham.edu/halsall/source/icono-cncl754.asp> (Haettu 7.1.2015)

Mertin, Andreas (2013). Zeitgenössische Kunst und Bilderverbot. Das Beispiel der documenta. Teoksessa: Schröder, Bernd & Behr, Harry Harun & Krochmalnik, Daniel (toim.). „*Du sollst Dir kein Bildnis machen ...“ Bilderverbot und Bilddidaktik im jüdischen, christlichen und islamischen Religionsunterricht*. Leipzig: Frank & Timme, 151–168.

Mitchell, W. J. T. (1986). *Iconology. Image, Text, Ideology*. London: The University of Chicago Press.

MOMA. http://www.moma.org/learn/moma_learning/ad-reinhardt-abstract-painting-1963 (Haettu 7.1.2015)

Müller-Doohm, Stefan (2009). *Adorno. A Biography*. Cambridge: Polity Press.

Nissinen, Martti (2008) Vanha testamentti. Teoksessa: Kuula, Kari & Nissinen, Martti & Riekkinen, Wille (toim.) *Johdatus Raamattuun*. Helsinki: Kirjapaja, 19–176.

Noyes, James (2013). *The Politics of Iconoclasm. Religion, Violence and the Culture of Image-Breaking in Christianity and Islam*. London: I.B.Tauris.

Nyberg, Patrik & Vanhala, Jari-Pekka (toim. 2014). *Alfredo Jaar. Tonight No Poetry Will Serve. Kun runous ei riitä*. Nykytaiteen museon julkaisuja 141/2014. Helsinki: Nykytaiteen museo Kiasma.

Oral history. Interview with Ad Reinhardt. Archives of American Art, Smithsonian Institution. <http://www.aaa.si.edu/collections/interviews/oral-history-interview-ad-reinhardt-12891> (Haettu 7.1.2015)

Pasanen, Kimmo (2004). *Musta neliö. Abstraktin taiteen salat*. Helsinki: Taide.

Pritchard, Elizabeth A. (2002). *Bilderverbot Meets Body in Theodor W. Adorno's Inverse Theology*. The Harvard Theological Review, Vol.95, No. 3 (Jul., 2002), 291–318.

Pyhä Raamattu. (1993). Helsinki: Suomen Piilaseura.

Rahkonen, Keijo & Sironen, Esa (toim. 1985). *Ernst Bloch. Utopia, luonto, uskonto. Johdatusta Ernst Blochin ajatteluun*. Helsinki: Kansan sivistystyön liitto.

Raphael, Melissa (2009). *Judaism and the Visual Image. A Jewish Theology of Art*. London: Continuum.

Rasmussen, Tarald (2014). Iconoclasm and Religious Images in the Early Lutheran Tradition. Teoksessa: Kolrud, Kristine & Prusac, Marina (toim.). *Iconoclasm from Antiquity to Modernity*. Farnham: Ashgate, 107–118.

Reiners, Ilona (1999). Ei-identtisen estetiikka. Ästhetische Theorie. Teoksessa: Kotkavirta, Jussi & Reiners, Ilona (toim.) *Konstellaatioita. Kirja Adornosta*. Tampere: Vastapaino, 119–142.

Reiners, Ilona (2001). *Taiteen muisti. Tutkielma Adornosta ja Shoahista*. Helsinki: Tutkijaliitto.

Reinhardt, Ad (1995). *Taide taiteena*. Helsinki: Vapaa taidekoulu.

Roberts, John (2007). *The Intangibilities of Form. Skill and Deskilling in Art After the Readymade*. London: Verso.

Rose, Barbara (1995). Toimittajan esipuhe. Teoksessa: Reinhardt, Ad (1995) *Taide taiteena*. Helsinki: Vapaa taidekoulu, 87–88.

Saarinen, Veli-Matti (2011). *Taiteen elämä ja kuolema. Kirjoituksia kahdesta modernista taidekäsitelmästä*. Helsinki: Kuvataideakatemia.

Sahas, Daniel (1988). *Icon and Logos. Sources in Eight-Century Iconoclasm*. London: University of Toronto Press.

Sakari, Marja (2014). Mistä ei voi puhua, siitä on tehtävä taidetta – Alfredo Jaarin varhaistuotannosta. Teoksessa: Nyberg, Patrik & Vanhala, Jari-Pekka (toim.). *Alfredo Jaar. Tonight No Poetry Will Serve. Kun runous ei riitä*. Nykyaiteen museon julkaisuja 141/2014. Helsinki: Nykyaiteen museo Kiasma, 217–225.

Suzuki, Daisetz T. (1988). *Zen and Japanese Culture*. Tokyo: Tuttle.

Schröder, Bernd & Behr, Harry Harun & Krochmalnik, Daniel (toim. 2013). „Du sollst Dir kein Bildnis machen ...“ *Bilderverbot und Bilddidaktik im jüdischen, christlichen und islamischen Religionsunterricht*. Leipzig: Frank & Timme.

Turse, Nick (2008). *The Complex: How the Military Invades Our Everyday Lives*. New York: Henry Holt and Company.

Weber, Annette (2013). „Bilderverbot und jüdische Bildwelten“ – kunstgeschichtliche Perspektiven. Teoksessa: Schröder, Bernd & Behr, Harry Harun & Krochmalnik, Daniel (toim.). „Du sollst Dir kein Bildnis machen ...“ *Bilderverbot und Bilddidaktik im jüdischen, christlichen und islamischen Religionsunterricht*. Leipzig: Frank & Timme, 43–61.

Weibel, Peter (2002). An End to the “End of Art”? On the Iconoclasm of Modern Art. Teoksessa: Latour, Bruno & Weibel, Peter (toim.). *Iconoclasm. Beyond the Image Wars in Science, Religion, and Art*. London: The MIT Press, 570–670.

Wellmer, Albrecht (1993). *The Persistence of Modernity: Essays on Aesthetics, Ethics, and Postmodernism*. Cambridge: MIT Press.

Zipes, Jack (1988). Introduction: Toward a Realization of Anticipatory Illumination. Teoksessa: Bloch, Ernst. *The Utopian Function of Art and Literature. Selected Essays*. London: The MIT Press, xi–xliii.

Kirjaintyypit
Benton Modern Two
Monosten
Titling Gothic

Paperit
Munken Pure Rough 150 g/m²
Munken Pure 300 g/m²