

# Avantgarde ja politiikka

Toimittanut Irmeli Hautamäki



**FAM**

FINNISH ASSOCIATION FOR AVANT-GARDE AND MODERNISM



# **Avantgarde ja politiikka**

**Toimittanut Irmeli Hautamäki**

Suomen avantgarden ja modernismin seura ry  
Finnish Association for Avant-Garde and Modernism

Suomen avantgarden ja modernismin seuran (Finnish Association for Avant-Garde and Modernism) tarkoituksena on edistää avantgardea ja modernismia sekä sen tutkimusta Suomessa. Seura järjestää seminaareja, harjoittaa tutkimus-, tiedotus- ja julkaisutoimintaa sekä ylläpitää internetissä sivustoa Finnish Avant-Garde and Modernism Network, FAM.

<https://finnishavantgardenetwork.com>

Suomen avantgarden ja modernismin seuran julkaisuja, Nro 1.

Publications of Finnish Association for Avant-Garde and Modernism, No. 1.

Copyright © 2018 Kirjoittajat

Kansi: Auri Hautamäki

Kansikuva: katutaidetta Firenzestä

ISBN 978-952-69144-0-4

Helsinki 2018

## Sisällys

Johdanto – Avantgarde ja emansipaation politiikka - 4

Irmeli Hautamäki

Surrealismi ja taiteen poliittisuus: avantgarden utopian paradoksit - 12

Timo Kaitero

Vallankumouksen kuolema: venäläisen avantgarden ja politiikan  
vuoropuhelua - 22

Tomi Huttunen

Futurismi ja politiikka - Erään avantgardismin kehitys antagonismista  
konformismiin - 33

Marja Härmänmaa

Tieteen pluralismi ja politiikka parasurrealistien *Inquisitions*-lehdessä - 51

Sami Sjöberg

Runoutta ihmisen jälkeen? – Christian Bökin *The Xenotext* posthumanistisena  
kirjallisuutena - 62

Iida Turpeinen

Poliittisesta kollaasista kokijan vapauteen: Friederike Mayröckerin runopuheen  
vastarinta - 70

Sirkka Knuutila

Epäpoliittinen poliittinen abstrakti documentassa - 82

Minna Henriksson

Uusi poliittinen avatgarde - 91

Aleksi Lohtaja

Kirjoittajat - 99

# Johdanto - Avantgarde ja emansipaation politiikka

*Irmeli Hautamäki*

Käsitteet avantgarde ja politiikka liittyvät itsestään selvästi toisiinsa – siitä huolimatta avantgarden poliittisuutta on vaikea hahmottaa nyky-yhteiskunnassa. *Suomen avantgarden ja modernismin seuran* huhtikuussa 2018 pidetty seminaari lähti ottamaan selvää avantgarden ja politiikan suhteesta. Seminaarin yhtenä teemana oli tarkastella, miten itse *avantgarden* käsite vaikuttaa sen yhteiskunnallisen luonteen ymmärtämiseen. On selvää, että avantgarden pitäminen pelkkänä taiteellisena kokeilunhaluna tai taiteellisten tekniikkojen uudistamisena sivuuttaa avantgarden yhteiskunnallisen vaikuttavuuden. Poliittisuudesta riisuttuna avantgarde näyttää vain oudolta ja kummalliselta.

Italialainen teoreetikko Renato Poggioli määritteli klassikkoteoksessaan *The Theory of Avant-Garde* (1968) avantgarden ryhmäideologiana, joka ilmenee taiteessa erilaisina yhteiskuntakriittisinä asenteina ja toimintatapoina.<sup>1</sup> Poggioli teki myös varhaista avantgardea koskevan erottelun poliittisen ja kulttuurisen avantgarden välillä. Alun perin avantgarden mielikuva oli Poggiolin mukaan poliittinen; avantgardistin nimitystä käyttivät itsestään radikaalit poliittiset voimat, *fourieristit* Ranskan 1848 vallankumouksen yhteydessä. Poliittinen avantgarde ymmärsi taiteen ja yhteiskunnan keskinäisen riippuvuuden ja taiteen merkityksen yhteiskunnallisen muutoksen ja uudistusten välineenä. Se näki taiteen kaikkein edistyneimpien sosiaalisten tendenssien ilmaisuna; taide viitoitti tietä tulevaisuuteen.

Taiteellisen ja kulttuurisen avantgarden käsite vakiintui Poggiolin mukaan vasta 1870-luvulta lähtien, Pariisin kommuunin jälkeen, mutta sen yhteys poliittiseen avantgardeen ei silloinkaan katkennut vaan ”kaksi avantgardea marssivat rinnakkain” uudistaen sen tradition, jonka vuosien 1830 ja 1848 sukupolvet olivat luoneet. Poliittisen ja taiteellisen radikalismi liitto, josta esimerkkinä ovat Paul Verlaine ja Arthur Rimbaud’n tuotanto ja toiminta, säilyi sellaisissa kirjallisissa pienlehdissä kuin *La Revue indépendante* aina 1880-luvulle asti.

---

<sup>1</sup> Poggioli, 1968, 4.



Tällöin alkoi ilmaantua muita, ei enää yhteiskunnallisesti radikaaleja taiteilijaryhmiä, jotka ottivat käyttöönsä avantgardistisen taiteen ja kirjallisuuden käsitteet; seurauksena kaksi avantgardea erosivat.<sup>2</sup>

Poggioli viittasi ohimenneen anarkistiseen ja libertaristiseen liikkeeseen sekä Mihail Bakuniniin, joka julkaisi Sveitsissä lehteä *L'Avant-garde*. Tämä sivuhuomautus on tärkeä, sillä se auttaa ymmärtämään poliittisen avantgarden anarkistisen erityisluonteen ja selittää, miksi taiteilijat ylipäättänsä lähtivät mukaan liikkeeseen, joka tähtäsi yhteiskunnalliseen muutokseen. Anarkistit vaativat vapautta ja riippumattomuutta auktoriteeteista. He eivät uskoneet keskitettyyn hallintoon ja ylhäältä johdettuun poliittiseen toimintaan. Keskitettyjen ja hierarkkisten organisaatioiden sijaan anarkistit vaativat itseohjautuvuutta eli autonomiaa. Yhteiskunnan tuli perustua pienten, itseohjautuvien yhteisöjen vapaaehtoiisiin sopimuksiin.

Sana anarkia merkitsee käskyvallan vastakohtaa, se tulee kreikan sanoista *an-arkhe*; ilman hallitusta. Pierre-Joseph Proudhon (1809-1876) otti ensimmäisenä termin käyttöönsä kuvaamaan yhteiskunnallista ideologiaansa vuonna 1840. Proudhonin perusajatus oli, että ”järjestäytyminen ilman hallintoa on sekä mahdollista että toivottavaa”.<sup>3</sup> Anarkistien tunnuslauseena oli ’leipää ja vapautta’; venäläisen tiedemiehen ja anarkismiteoreetikon Pjotr Kropotkinin (1842-1921) pääajatus kirjassa *Taistelu leivästä* (1906) oli, että leipää oli saatava heti eikä vasta yhteiskuntajärjestelmän muuttamisen jälkeen.

Anarkismin teoreetikot eivät antaneet taiteilijoille ohjeita, millaista taidetta heidän tulisi tehdä. Tämä olisi ollut anarkismin ideologian vastaista. Kropotkin kirjoitti vuonna 1906 että ”Taide on meidän mielestämme samaa kuin luominen, sen täytyy katsoa eteenpäin; mutta muutamia harvoja poikkeuksia lukuun ottamatta taiteilijamme ovat liian sokeita voidakseen nähdä uusia horisontteja”.<sup>4</sup> Kropotkin oli tyytymätön aikansa taiteeseen siksi, että nykytaiteilija ei kyennyt ammentamaan itse elämästä. Renessanssin taiteilija teki työtään suoraan sille yhteisölle, konkreettisesti kaupungille, jossa hän eli ja toimi; nykyajan taiteilijan suurin kunnia on sitä vastoin ”nähdä kankaansa kullatuissa kehyksissä museossa”. Nykyajan taiteen pulma oli Kropotkinin mukaan se, että taiteilijat ovat menettäneet otteensa itse elämästä, he eivät enää tunne sitä elämää tai maailmaa, mitä kuvaavat.<sup>5</sup> Siksi taiteilijoiden tuli paneutua elämän käytäntöön osallistumalla siihen.

---

<sup>2</sup> Mts. 11 – 12.

<sup>3</sup> Ward, 2016, 13. Proudhon väitti myös ”omaisuuden olevan rikosta”, minkä terroristit katsoivat oikeutuksena rikoksiin; tämä ei tietenkään kuulunut anarkismin ideologiaan.

<sup>4</sup> Kropotkin, 1906, 127. Kirjan esipuheessa sanotaan, että kirjan nimi tulee ymmärtää laajemmin, sillä ”ihminen ei elä ainoastaan leivästä”.

<sup>5</sup> Mts. 129.

Varhaisia anarkistisesti suuntautuneita taiteilijoita oli Proudhonin ystävä Gustave Courbet (1819-1877), joka oli osallistunut Pariisin kommuuniin. Courbet'n voi sanoa toteuttaneen taiteen lähentämistä elämään, sillä hän toi ranskalaiseen maalaustaiteeseen realismiin ottamalla mallinsa suoraan elämästä. Tuona aikana tällainen oli radikaalia. Courbet sai myöhemmin osakseen sekä impressionistien että kubistien arvostuksen siksi, että hän hylkäsi romanttisen ja uusklassisen taiteen ja kehitti uuden suhteen todellisuuteen; Courbet'ta on pidetty myös Eduard Manet'n oppi-isänä.<sup>6</sup> Courbet'n henkistä riippumattomuutta ja kykyä katsoa eteenpäin voi ymmärtää anarkistien vapauden ihannetta vasten. Taidehistoriassa Courbet'ta pidetään sosialistina ja poliittisesti sitoutuneena, siitä huolimatta, että Courbet itse vakuutti riippumattomuuttaan ja vapauttaan kirjoittaen: ”kun olen kuollut sanottakoon minusta: ’Hän ei kuulunut mihinkään kouluun, ei mihinkään kirkkoon, ei mihinkään instituutioon, ei mihinkään akatemiaan; kaikkein vähiten mihinkään hallintoon lukuun ottamatta vapauden hallintoa”.<sup>7</sup> Tämä on anarkistin puhetta.

On helppo ymmärtää, että taiteilijoiden ihanteet ovat olleet lähempänä anarkistien ajattelua kuin perinteistä vasemmistolaisuutta, joka on pyrkinyt ohjailemaan kumouksellisia voimia poliittisten tavoitteidensa toteuttamiseen. Yksilönvapaus on ollut anarkisteille luovuttamaton arvo, yksilön autonomiaa ei mikään hallinto tai organisaatio saanut alistaa. Avantgardistien yhteisöt, työpajat, co-operatiivit, näyttelyt ja aikakauslehdet ovat syntyneet itseohjautuvasti, vapaaehtoisuuden pohjalta; niitä ei ole pitänyt koossa mikään opinkappale tai pakko, ne ovat ilmaantuneet luomisen ja toiminnan vapaudesta. Entä merkitsikö vaatimus taiteen täydellisestä vapaudesta kaaosta? Courbet'n ja monen muun myöhemmän avantgardistin kohdalla vapaus merkitsi ulkoa ja ylhäältäpäin tulevien sääntöjen korvaamista omilla, paremmilla säännöillä. Kandinsky puhui anarkismista myönteiseen sävyyn sanoen että taiteessa se merkitsi ulkoisen välttämättömyyden hylkäämistä ja uusien lakien keksimistä.<sup>8</sup>

1900-luvun jälkipuoliskolla taiteen ja yhteiskunnan suhdetta on tarkasteltu marxilaisen kriittisen koulun teorian kautta. Peter Bürger on esittänyt kirjassaan *Theory of the Avant-Garde*<sup>9</sup>, että avantgarden tavoitteena oli taiteen ja elämän käytännön yhdistämisen sen jälkeen, kun ne olivat ajautuneet erilleen 1800-luvun lopun estetismin tai *taidetta taiteen vuoksi* -liikkeen seurauksena. Taiteen vieraantuminen elämästä oli Bürgerin mukaan seurausta

---

<sup>6</sup> Clark, 89.

<sup>7</sup> Courbet, 1992. ISBN 0-226-11653-0. (Google Books)

<sup>8</sup> Kandinsky, 1974, 157.

<sup>9</sup> Bürger, 1974/1984.



nimenomaan taiteen autonomiasta; se johti muotojen liialliseen ja itsetarkoitukselliseen kehittelyyn, jolloin taiteen sisällöt heikkenivät ja yhteys elämän katkesi.

Bürgerin teoriassa autonomia-käsitteellä on negatiivinen etumerkki: autonomia on irrallisuutta ja erillisyyttä yhteiskunnasta; toisin kuin anarkismissa, missä se merkitsi vapautta ja omien lakien luomista. Bürger kirjoitti:

Taiteen autonomia on porvarillisen yhteiskunnan käsite. Se sallii taiteen kuvaamisen käytännöllisen elämän kontekstista erillisenä historiallisena kehityskulkuna – niiden yhteiskuntaluokkien edustajille, jotka olivat vapaita olemassaolon välttämättömyyksien paineesta, saattoi kehittyä aistiherkkyyttä, joka oli vapaata päämäärärationaalisuudesta.<sup>10</sup>

Bürgerin mukaan oli ongelmallista, että tästä suhteellisesta autonomiasta muodostui käsitys, että taide on kokonaan riippumatonta yhteiskunnasta. Hänen mukaansa autonomia oli pelkkä harhakuva riippumattomuudesta, ja sellaisena se oli syytä hävittää. Näin ollen ”[e]urooppalaiset avantgardeliikkeet voitiin määritellä hyökkäyksenä taiteen [autonomista] asemaa vastaan porvarillisessa yhteiskunnassa”.<sup>11</sup>

Avantgarden oli palautettava taide elämän käytäntöön – korkeammassa muodossa. Se ei tarkoittanut, että taiteilijat alkaisivat tehdä taideteoksia lähempänä ihmisten elämää osallistuen siihen, kuten Kropotkin oli ehdottanut, vaan taiteen kieltämistä taiteena ja sen *sublaatiota* elämään siten, että ”taide alkaa organisoida uutta elämän käytäntöä”.<sup>12</sup> Mitä tämä tarkoitti, sitä Bürger ei koskaan konkretisoinut. Esimerkkinä avantgardesta oli Dada, joka hävitti porvarillisen taiteen luomatta uutta tyyliä. Marcel Duchampin signeeraamat massatuotantoesineet kumosivat Bürgerin mukaan yksilöllisen luomisen idean ja kyseenalaistivat samalla autonomisen taiteen porvarillisessa yhteiskunnassa. Bürger tulkitsi, että vuonna 1917 signerattu pisoari *Fountain* olisi paljastanut taidemarkkinoiden kaupallisen luonteen, missä taiteilijan nimikirjoitus merkitsi enemmän kuin teoksen laatu.<sup>13</sup> Vaikka Duchampin provokaatio suuntautui taideinstituutiota vastaan Bürgerin on ollut pakko myöntää, ettei historiallinen avantgarde lopettanut taide-esineiden tuotantoa. Bürgerin pessimistisenä johtopäätöksenä tästä kehityskulusta on, että historiallinen avantgarde epäonnistui yrityksessään hävittää autonomisen taiteen ja sitä ylläpitävää instituutiota.

---

<sup>10</sup> Bürger, 1974, 46.

<sup>11</sup> Mts. 49.

<sup>12</sup> Mts. 49.

<sup>13</sup> Mts. 52 – 56

Uusavantgarde, joka on 1960-luvulta alkaen toistanut historiallisen avantgarden käyttämiä provokatorisia keinoja, on hänen mukaansa lopullisesti institutionalisoinut avantgarden.<sup>14</sup>

Kriittisen koulun avantgardeteoria päätyi paradoksaalisesti samaan lopputulokseen kuin konservatiivinen postmodernismi, joka väitti 1970-luvulta lähtien, ettei avantgardella ole enää tehtävää. Yhteiskuntakriittistä taidetta ei enää tarvita.<sup>15</sup> Avantgarde oli jo ehditty julistaa kuolleeksi, kun sitä koskeva teoretisointi sai jälleen uuden käänteen 2000-luvulla Jacques Rancièren ajattelussa, missä kriittisen koulun teoria otettiin uudelleen tarkasteluun. Marxilaisen kriittisen teorian mukaan erilaisten radikaalien taiteellisten tekniikoiden – kuten fotomontaasin – päämääränä oli paljastaa kapitalistisen todellisuuden kätkeytyn epäkohdat repimällä kuvan illuusio palasiksi.

Ongelmaksi muodostui kuitenkin, että radikaaleja menetelmiä voitiin pitää muodikkaina eleinä. Jos kriittinen taide yritti paljastaa kapitalistisen kulutusyhteiskunnan speaktaakkelimaisen luonteen, tätä vastaan voitiin sanoa, että taiteen kuluttaminen, myös kriittisen taiteen, on vain osa speaktaakkelia. Rancièren analyysin mukaan Josephine Mecsseperin 2000-luvun alun teokset, joissa rinnastettiin ylellisiä kulutustavaroita ja vallankumouksellista kirjallisuutta, olivat esimerkkinä taiteellisesta strategiasta, jonka tarkoituksena oli osoittaa kriittisen metodin kumoutuminen ja vanhentuneisuus.<sup>16</sup> Rancièrè kuitenkin huomauttaa, että kriittisen perinteen kritiikki käyttää yhä kriittisen taiteen menetelmiä ja käsitteitä; erona on ainoastaan, että aiemmin näiden menetelmien tarkoituksena oli saada aikaan emansipaatiota ja toimintatarmaa. ”Nykyään ne ovat täysin irtaantuneet emansipaation näkökulmasta tai kääntyneet selvästi moista haavekuvaa vastaan”.<sup>17</sup>

Rancièren ratkaisuna teorian umpikujaan on ollut hylätä koko kriittisen koulun tiede Bathesista Baudrillardiin ja Debordiin, ja erityisesti siihen kuuluva pakkomielleinen huoli kauppatavaroiden turmiollisesta vaikutuksesta avuttomaan katsojaan. Rancièrè ei puhu taiteen autonomiasta, koko käsite on luultavasti kärsinyt hänen näkökulmastaan täydellisen inflaation; hän puhuu sen sijaan emansipaatiosta, siis vapaudesta. Katsoja on vapautettava. Vapautuminen alkaa siitä, kun asetetaan kyseenalaiseksi katsomisen ja toimimisen vastakkaisuus; vapautuminen merkitsee myös, että kyseenalaistetaan ne alistavat teoreettiset rakennelmat, jotka hallitsevat sanomisen, näkemisen ja tekemisen suhteita.<sup>18</sup> Rancièrè ei usko, että olisi sellaista esittämisen järjestystä, joka olisi niin oikea, että kaikki pystyisivät sen

---

<sup>14</sup> Mts. 57.

<sup>15</sup> Hautamäki, 2007, 34.

<sup>16</sup> Rancièrè, 2016, 36 –37.

<sup>17</sup> Mts. 40.

<sup>18</sup> Mts. 20.

hyväksymään. On vain erimielisyyttä, erilaisia näkemyksiä todellisuudesta – siis vapautta nähdä ja esittää.<sup>19</sup>

\* \* \*

Tämän kirjan artikkelit tarjoavat useita esimerkkejä sekä varhaisen avantgarden että uudemman avantgarden poliittisista kytköksistä. Timo Kaitaron artikkelissa viitataan tapaus Aragoniin; Aragonin kirjoitettua yhteiskuntamoraalia ja lakia uhmaavan runon surrealistit joutuivat vetoamaan taiteen autonomiaan. Tämä johti Bretonin pohtimaan taiteen autonomian ja vallankumouksellisen politiikan suhdetta laajemminkin ja kysymään, mikä kehittyneen taiteellisen muodon rooli on poliittisessa taiteessa ja mitä yhteiskunnallinen vallankumous olisi puolestaan valmis tarjoamaan taiteelle. Tässä Breton päätyi samaan käsitykseen kuin Lev Trotski, jonka mukaan ”vallankumouksen tulee tarjota kaikille ihmisille oikeus ei vain leipään vaan myös runouteen”.

Tomi Huttusen artikkeli tarkastelee avantgarden tilannetta 1920-luvun Neuvostoliitossa kansalaissodan ja sotakommunismien jälkeen ukrainalaissyntyisen Kliment Redkon *Kapina* (1924-1925) maalauksen kautta. Vallankumousta juhliwaan maalaukseen kiteytyi avantgarden pyrkimys kehittää taiteellista menetelmää yhdistämällä taiteeseen tiedettä ja teknologiaa; samalla teos käytti omaperäisesti hyväkseen ikonimaalauksen traditiota. Maalauksen keskushenkilönä on Lenin, jonka 1924 tapahtunutta kuolemaa Redko reflektoi teoksessa omakohtaisesti pohtien, merkitsikö Leninin kuolema myös vallankumouksen kuolemaa.

Vaikka toiminta poliittisissa järjestöissä ei ole kuulunut avantgardeen, puolueet ja muut poliittiset järjestöt ovat olleet halukkaita käyttämään hyväkseen taiteilijoiden yhteiskunnallista radikaalisuutta ja antagonismia. Marja Härmänmaan artikkeli futurismista antaa tästä esimerkin kuvatessaan, miten alun perin antagonistisesta taidesuuntauksesta kehittyi fasistisen politiikan toteuttaja. Kiinnostava huomio on, että Marinettin johtama futuristinen liike oli alkuvaiheessa, tyypillistä kyllä, anarkistinen liike.

Uudemmassa avantgardessa painopiste siirtyi suorasta yhteiskuntapolitiikasta taiteen menetelmien kehittelyyn, taiteen ja tieteen suhteeseen sekä pitkälle kehitellyn runouden kielen poliittisiin sonomiin. Sami Sjöbergin artikkeli *parasurrealistien* 1930-luvulla julkaisemasta *Inquisitions* -lehdestä kuvaa ryhmän intellektuaalista irtiottoa varhaisemmasta ”romanttisesta” surrealismista ja etsiytymistä tieteen pariin. Ryhmän toiminnassa ei Sjöbergin mukaan ollut enää kyse ensisijaisesti taiteesta vaan ajan tieteellisten löytöjen implikaatioista

---

<sup>19</sup> Mts. 58.

taiteeseen ja yhteiskuntatieteiden kautta arkielämään yleensä. Uutta parasurrealismissa oli anti-individualistinen näkemys yhteiskunnasta, yhteisöä painotettiin nyt yksilön kustannuksella. Parasurrealisit pyrkivät myös laajentamaan rationalisuuden käsitettä.

Iida Turpeisen artikkelissa tarkastellaan erästä avantgarden viimeisintä vaihetta, 2000-luvulla kehitettyä biorunoutta, missä käytetään bioteknologisia menetelmiä. Ne mahdollistavat tekstin kirjaamisen osaksi elävän olennon DNA:ta. Artikkelissa kuvattu Christian Bökin *The Xenotext – Book 1* -teos asettaa kysymyksen runouden tai taiteen subjektista uuteen valoon: artikkelissa kysytään, onko *The Xenotext* posthumanistista taidetta. Biorunouden taustalla on nykytaiteilijoiden huoli ilmastonmuutoksesta ja uhkaavasta ympäristökatastrofista.

Sirkka Knuutilan aiheena on runouden kielen kehittäminen intertekstuaaliseen suuntaan itävaltalaisen Friederike Mayröckerin tuotannossa toisen maailmansodan jälkeen, jolloin konservatiiviset kirjailijapiirit halusivat vaihtaa avantgarden. Knuutila analysoi tekstiesimerkkien valossa Mayröckerin hermeettiseksi kehittyneen kollaasi- ja montaasitekniikan välittämiä poliittisia sanomia.

Minna Henrikssonin Kasselin documenta -näyttelyn alkuhistoriaa käsittelevä artikkeli taas paljastaa epäpoliittiseksi väitetyn documenta näyttelyn piilotetut poliittiset kytkennät ja tarkoitukset. Kylmän sodan politiikka oli vahvasti läsnä documentassa amerikkalaisen abstraktin ekspressionismin ja salaisen CIA-rahoituksen kautta. Documentassa kirjoitettiin myös uudelleen abstraktin taiteen historiaa anti-kommunismien näkökulmasta. Kandinsky kelpasi näyttelyihin, sen sijaan kommunisteihin lukeutuneet Malevich, El Lissitzky ja Rodcenko loistivat poissaolollaan. Henriksson on tehnyt myös aiheesta koskevan teoksen. *'abstracta'* -teos julkaistiin *documenta* instituutin nettiprojektina lokakuussa 2018.

Aleksi Lohtajan aihe koskee avantgarden paluuta viimeaikaiseen kulttuurintutkimukseen. Lohtajan huomiona on, että avantgarden poliittisuus kiinnostaa jälleen paitsi taitelijoita myös tutkijoita, sillä se tarjoaa riittävän radikaalin näköalan kulttuuriseen muutokseen jatkuvasti kriisiytyvän kapitalismin olosuhteissa. Artikkelissa tarkastellaan kolmea teemaa, jossa historiallinen avantgarde on ollut tärkeä viittauspiste yhteiskunnalliseen muutokseen. Näitä ovat yhteisötaiteen suorittama liberalismien kriittinen arviointi, *akselerationismi* (kiihdytysoppi) poliittisena asenteena sekä taidetyön *prekarisaation* analysointi.

## Kirjallisuus

- Bürger, Peter, *Theory of the Avant-Garde (Theorie der Avantgarde, 1974)*. Käänt. M. Shaw. University of Minnesota Press, Minneapolis, 1984.
- Clark, T.J., *The Painting of Modern Life. Paris in the Art of Manet and his Followers*. Princeton University Press, Princeton, New Jersey, 1984.
- Courbet, Gustave, *Letters of Gustave Courbet*. Käänt. P. Doesschate Chu. University of Chicago Press, Chicago, 1992. ISBN 0-226-11653-0. (Google Books)
- Hautamäki, Irmeli, Avantgarden suhde taiteen instituutioihin ja politiikkaan. Teoksessa *Kirjallisuuden avantgarde ja kokeellisuus*. Toim. Sakari Katajamäki & Harri Veivo, Gaudeamus, Helsinki University Press, Tampere, 2007.
- Kandinsky, Wassily, On the Question of Form. Teoksessa *The Blaue Reiter Almanack (Der Blaue Reiter Almanack, 1912)*. Käänt. H. Falkenstein. Toim. Klaus Lankheit. MFA Publications, Boston, 1974, 147 – 186.
- Kropotkin, Pjotr, *Taistelu leivästä*. Suom. K. Murros. Tampereen työväen osuuskirjapaino, Tampere, 1906.
- Poggioli Renato, *Theory of Avant-garde. (Teoria dell'arte d'avantguardia, 1962)*. Käänt. G. Fitzgerald. The Belknap Press of Harvard University Press, Cambridge, Mass, 1968.
- Rancière, Jacques, *Vapautunut katsoja (Le Spectateur émancipé, 2008)*. Suom. A. Tuomikoski ja J. Porttikivi. Tutkijaliitto, Helsinki, 2016.
- Ward, Colin, *Anarkismi (Anarchism, a very short history, 2004)*. Suom. K. Suokas. Into Kustannus, Helsinki, 2016.

# Surrealismismi ja taiteen poliittisuus: avantgarden utopian paradoksit

*Timo Kaitaro*

Historiallisia avantgardeliikkeitä on perustellusti pidetty kriittisenä vastareaktiona taiteen muista elämäkäytännöistä irtautuneelle, autonomiselle asemalle porvarillisessa yhteiskunnassa.<sup>1</sup> Avantgardeliikkeet voi näin ollen nähdä myös vastareaktiona taiteen autonomiaa korostaneelle *l'art pour l'art* –liikkeelle. Yritys kytkeä taide uudelleen muuhun elämään on kuitenkin ajatuksena monitulkintainen. Yhdistäminen voisi tapahtua alistamalla taide toteuttamaan joitakin muita, esimerkiksi moraalisia tai poliittisia päämääriä, arvoja tai aatteita. *L'art pour l'art* –periaatteen keskeisen muotoilijan Théophile Gautierin ajatuksia seuraten voisi kuitenkin yhtä hyvin ajatella, että pelkästään taiteen hyödyttömyyden puolustaminen toimii–yhteiskuntakritiikkinä porvarillisessa yhteiskunnassa, jossa kaikki alistetaan hyödyille.<sup>2</sup>

Vaikka estetismin tai taidetta taiteen vuoksi –ideologian tavoitteet näyttävätkin vastakkaisilta avantgarden pyrkimyksille, voi avantgarden halun purkaa taideinstituutioiden erillisyyttä nähdä myös yrityksenä syventää tätä taiteen autonomian mahdollistamaa kriittistä funktiota. Kun taidetta taiteen vuoksi –ideologia korosti taiteenonomiaa ja esteettisten arvojen erillisyyttä muista arvoista, historiallisten avantgardeliikkeiden tavoitteena oli pikemminkin yhdistää taide uudelleen muuhun elämään, josta se oli erkaantunut: ”harjoittaa runoutta käytännössä”, kuten asia *Surrealismimin manifestissa* ilmaistiin.<sup>3</sup> Taiteen yhdistäminen uudelleen osaksi muuta elämää, johon liittyy olennaisesti taiteen ja muiden elämänalueiden välisten institutionaalisten raja-aitojen kaataminen, ei tarkoittanut historiallisille avantgardeliikkeille taiteen alistamista sille vieraille arvoille. Jotta taide voisi toteuttaa kriittisen merkityksensä sellaisena kuin se *l'art pour l'art* –liikkeessä ilmeni, oli sen joissain

---

<sup>1</sup> Bürger, 1974.

<sup>2</sup> Gautier muotoili ajatuksiaan taiteen olennaisesta hyödyttömyydestä esipuheessaan vuonna 1883 ilmestyneeseen romaaniin *Mademoiselle Maupin*.

<sup>3</sup> Breton, *Œuvres complètes I*, lyhennettynä OC I, 322.

mielessä myös säilytettävä oma erillisyytensä ja autonomiansa sille vierasta moraalista, poliittisista tai taloudellisista arvoista.<sup>4</sup>

Gautierin muotoileman autonomian vaarana on kuitenkin taiteen kriittisen terän tylsyminen. Kun Gautier puolusti romaaninsa *Mademoiselle Maupinin* esipuheessa kirjallisuutta moraalittomuus-syytteitä vastaan vetoamalla esteettisten arvojen autonomiaan, voidaan tästä helposti päätyä taiteen kriittisen funktion katoamiseen, kun taidetta aletaan tuottaa, lukea ja tulkita vain esteettisestä näkökulmasta. Kun taiteesta tulee ”vain taidetta” siitä tulee samalla helposti myös jokseenkin vaaratonta. Tarkastelen seuraavassa, miten tämä ongelma nousi esiin Louis Aragonin runon *Front rouge* surrealistien keskuudessa herättämässä keskustelussa.

## Affaire Aragon

Vaikka estetismin vaatima taiteen autonomia antaa runsaasti tilaa taiteen sisäiselle vapaudelle, tämän vapauden voi siis nähdä johtavan myös eräänlaiseen seurauksettomuuteen, missä taide on vain taidetta. Jos taidetta ei enää kontrolloida, sensuroida tai kirjailijoita ei haasteta oikeuteen, ei heidän teoksillaan näyttäisi olevan enää mitään käytännön seurauksia taiteen omien instituutioiden ulkopuolella. Sitä ei enää otettaisi tosissaan, vaan se jäisi eräänlaiseksi harmittomaksi lumeksi. Belgialaiset surrealistit nostivat tämän seikan esiin kirjailija Louis Aragoniin liittyvän oikeustapauksen, ns. *Affaire Aragonin* yhteydessä. Surrealistirunoilija Aragon oli julkaissut heinäkuussa 1931 Vallankumouksellisten kirjailijoiden kansainvälisen liiton (*Union internationale des écrivains révolutionnaires*) lehdessä *Littérature de la Révolution mondiale* runon *Front rouge*, joissa hän kirjoitti muun muassa:

Tappakaa jeparit

Toverit

Tappakaa jeparit

Ampukaa Léon Blum

Ampukaa Boncour Frossard Déat

---

<sup>4</sup> Ks. Bürger, 1974, 67–68.



(...)

Tulituksen loiste saattaa maiseman

Ennenkuulumattoman iloiseksi

Insinöörejä ja lääkäreitä teloitetaan

Kuolema niille, jotka vaarantavat Lokakuun saavutukset

Kuolema viisivuotissuunnitelman sabotoijille

Saman vuoden marraskuussa lehden numero, jossa runo julkaistiin, kiellettiin ja poliisi takavarikoi lehdet. Seuraavan vuoden tammikuussa Aragonia vastaan nostettiin syyte yllytyksestä sotilaalliseen tottelemattomuuteen ja murhaan.<sup>5</sup> Surrealistit ottivat välittömästi kantaa asiaan. He julkaisivat traktaatin ja alkoivat kerätä nimiä adressiin, joissa vastustettiin oikeusistuimen tapaa lukea runoa kirjaimellisesti, kuin suorasanaista proosaa.

Traktaatissa *L'affaire Aragon* korostettiin runollisen tekstin omalakisuuutta. Runollisen tekstin katsottiin noudattava aivan omia ”haltioituneen kielen” lakejaan. Tällaista kieltä ei tämän vuoksi pitäisi lukea ja tulkita kirjaimellisesti, samalla tavoin kuin mitä tahansa proosallista tekstiä. Surrealistit katsoivat, ettei runollisia lauseita tule arvioida niiden kirjaimellisen sisällön perusteella ja alistaa sitten oikeudellisille tuomioille, samalla tavoin kuin mitä tahansa harkittua, ei-runollista ilmaisua. Tekstissä ei viitata niinkään runouden ylihistorialliseen olemukseen, vaan historiallisiin tekijöihin ja tilanteeseen. Traktaatin mukaan nimenomaan 1900-luvun ranskalaisen lyyrisen runouden historialliset määritteet kyseenalaistavat runouden alistamisen ”eksaktille ajatusten ilmaisulle” varatuille vainoille. Lisäksi surrealistit toivat esiin huolensa siitä, että porvariston sosialistien tuella käynnistämät oikeustoimet pakottavat runoilijat jäämään yhteiskunnallisten taistelujen ulkopuolelle omaan norsunluutorniinsa ja tekemään ”taidetta taiteen vuoksi”.<sup>6</sup> Surrealistien lisäksi adressin allekirjoitti joukko merkittäviä intellektuelleja ja taitelijoita, kuten Georges Auric, Arthur

---

<sup>5</sup> Durozoi, 1997, 235.

<sup>6</sup> *Tracts surréalistes*, I, 204–205.

Honegger, Le Corbusier, Henri Matisse, Pablo Picasso, Denis de Rougemont, Jean Vigo, Walter Benjamin, Bertold Brecht, Thomas Mann, Moholy-Nagy ja Francisco Garcia Lorca.<sup>7</sup>

Surrealistien tekstissä voi rivien välistä lukea jännitettä kahden strategian välillä. Toisaalta siinä korostetaan runouden kielen autonomiaa suhteessa proosalliseen ilmaisuun. Tässä yhteydessä viitataan modernin runouden kehitykseen ja seikkaan, että modernille lyriselle runoudelle on ollut ominaista juuri runouden kielen etäännyminen proosasta.<sup>8</sup> Toisaalta traktaatissa tuodaan esiin huoli runouden irtautumisesta omaan norsunluutorniinsa ja toivotaan sen osallistuvan yhteiskunnasten ristiriitojen käsittelyyn. Surrealistien kannanotoissa voi näin nähdä ainakin näennäisen ristiriidan kahden pyrkimyksen: taiteen autonomian ja yhteiskunnallisen kantaaottavuuden välillä. Tämä ristiriita lienee ollut belgialaisen surrealistin Paul Nougén reaktion taustalla. Paul Nougé nimittäin ensin allekirjoitti adressin, tuli sitten toisiin ajatuksiin ja pyyhki nimikirjoituksensa yli. Hän selitti päätöstään luonnostelemassaan kirjeessä André Bretonille (jota hän ei kuitenkaan lähettänyt):

Minusta näyttää siltä, ettei voi kuin ilahtua, kun näkee runollisia tekstejä arvioitavan *ennen kaikkea* niiden välittömän sisällön mukaan, *kirjaimellisesti*. Tällä hetkellä, se on vahvin todiste niiden tehokkuudesta.<sup>9</sup>

Belgialaiset surrealisti kirjoittivat lopulta oman, Nougén kantaa tukevan pamflettinsa Aragonin tapauksesta, otsikolla *La poésie transfigureé*. Tekstissä kiiteltiin sitä, että jotkut ovat onnistuneet palauttamaan runoudelle sille ominaisen kyvyn provosoida, uhmata ja haastaa. Tämän positiivisen ohjelman vastapoolina oli huoli runouden sulkeutumista puhtaan esteettisen kontemplaation kapealle alueelle.<sup>10</sup>

Seuraavaksi Breton kirjoitti artikkelin *La misère de la poésie*, jossa hän vastasi surrealistien pamfletin herättämiin kriittisiin reaktioihin, belgialaisten surrealistien pamfletti mukaan lukien. Tekstissä tuodaan jälleen esiin ero normaalin arkikielen ja runouden kielen välillä. Breton vetosi myös kirjaimellisen lukutavan soveltamisen mielivaltaisuuteen. Jos kerran murhaan yllyttävät kohdat runosta luetaan kirjaimellisesti, niin miksei kirjaimellisesta merkitystä nosteta esiin runon muidenkin lauseiden kohdalla. Breton muistutti, että runossa todetaan myös esimerkiksi, että ”tähdet laskeutuvat tuttavallisesti maan pinnalle”. Jos oltaisiin johdonmukaisia, pitäisi kaiketi myös kysyä, miten tämä oikein tapahtuu ja asettaa Aragon vastuuseen perättömien väitteiden levittämisestä.

---

<sup>7</sup> *Tracts surréalistes*, I, 208–209.

<sup>8</sup> Ks. Cohen, 1966.

<sup>9</sup> Mariën, 1979, 212–214.

<sup>10</sup> Mariën, 1979, 213–215.

Vaikka Breton puolusti Aragonia vedoten runouden kielen erityispiirteisiin, hän sanoutui samalla irti Aragonin runon edustamasta eksplisiittisen poliittisen sitoutumisen estetiikasta. Hänen mielestään paluu ulkoiseen aiheeseen, erityisesti kiihottavaan sellaiseen, on ristiriidassa viimeaikaisten, kehittyneimpien runouden muotojen kanssa.<sup>11</sup> Mutta Breton korosti myös, ettei siitä, ettei hän hyväksy taiteen alistamista opettavaisiin tai propagandistisiin tarkoituksiin seuraa, että hän kannattaisi ”taidetta taiteen vuoksi” sanan pejoratiivisessa eli halventavassa merkityksessä. Breton kiisti, etteivät surrealistit ole koskaan lakanneet vastustamasta tällaista halventavaa käsitystä taiteesta tai vaatimasta taiteilijaa osallistumaan aktiivisesti yhteiskunnallisiin taistoihin.<sup>12</sup>

Aragon puolestaan valitsi lopullisesti puolensa ja sanoutui irti kommunistien *L'Humanité*-lehdessä Bretonin pamfletista. Toisin kuin monet muut kommunistien kanssa kuherrelleet surrealistit, jotka Stalinin valtaannousun myötä käänsivät selkensä kommunisteille, Aragonista tuli yksi ranskalaisen kommunismin uskollisimpia intellektuelleja. Muiden surrealistien sympatiat pysyivät vasemmistolaisina, lähestyen välillä trotskilaisuutta tai anarkisteja.<sup>13</sup> Vaikka Breton sanoutui irti Aragonin tavasta tehdä avoimen eksplisiittisestä poliittista taidetta, pitivät Breton ja muut surrealistit kiinni taiteen poliittisuudesta, joka ei ollut välitöntä, vaan pikemminkin yhteiskunnallisten ja taiteellisten instituution kautta monisäikeisesti välittyntä. Taide voi olla vallankumouksellista monella muullakin tavalla kuin julistamalla vallankumouksellista poliittista viestiä.

## Vallankumouksellinen taide

Artikkelissaan *Position politique de l'art aujourd'hui* (1935) Breton erottelee taiteessa kahdenlaista vallankumouksellisuutta, muodon ja sisällön. Teos voi olla kumouksellinen uudistamalla taiteen omia keinoja. Kuitenkin taidetta luonnehditaan usein vallankumoukselliseksi sen sisällön perusteella. Breton antaa lukuisia esimerkkejä näiden kahden kumouksellisuuden välisestä dissosiaatiosta. Hän viittaa toisaalta Paul Claudelin tapaisiin kirjailijoihin, jotka käyttävät modernin runouden keinoja kaikkea muuta kuin vallankumouksellisiin tarkoituksiin. Esimerkkinä Breton mainitsee Katolisen kirkon uskonnollisuutta tukevan Claudelin näytelmän *L'Annonce faite à Marie*. Toisaalta on vasemmistolaisiksi tunnustautuvia taiteilijoita, joiden ilmaisukeinot ovat Bretonin kuvauksen

---

<sup>11</sup> Breton, OC II, 20.

<sup>12</sup> Breton, OC II, 21.

<sup>13</sup> Ks. Lewis, 1988.

mukaan ”uskomattoman taantumuksellisia”. Tällainen edistyksellisuuden ja muotojen eriytyminen oli aiheuttanut ongelmia surrealistien yrittäessä liittyä vallankumouksellisiin vasemmistolaisiin taidejärjestöihin, kuten A.É.A.R, *Association des écrivains et artistes révolutionnaires*.<sup>14</sup>

Breton oli huolissaan siitä, että edistyksellistä vasemmistoa palvelevia taiteilijoita vaaditaan luopumaan taiteensa ilmaisukeinoja uudistavasta edistyksellisyydestä. Hän kysyykin, onko olemassa vasemmistolaista taidetta, joka kykenee oikeuttamaan edistyneen tekniikkansa sillä, että se on sisällöltään vasemmistolaista. Toisin sanoen, onko turhaa toivoa, että poliittisesti edistyksellisen sisällön ja kehittyneiden taiteen tekniikoiden välillä vallitsi syy-seuraussuhde.<sup>15</sup> Breton nostaa esiin artikkelissaan 1800-luvun kirjailijoita ja taiteilijoita, jotka asettuivat aikansa hallitsevaa luokkaa, porvaristoa vastaan, mainiten nimeltä Petrus Borelin, Flaubertin, Baudelairen, Daumier’n ja Courbet’n. Breton kiinnittää huomiota siihen, että Gustave Courbet osallistui aktiivisesti Pariisin kommuunin kansannousuun ja kysyy samalla, miten tämä yhteiskunnallinen osallistuminen heijastui Courbet’n taiteessa. Breton toteaa, että suuri osa Courbet’n kuvaamista aiheista ei näytä poikkeavan oleellisesti hänen aikaistensa valitsemista aiheista eikä Courbet’n yhteiskunnallinen osallistuminen näytä suoraan heijastuvan niihin. Breton kuitenkin katsoo, että Courbet’n tarve parantaa maailmaa, jossa hän eli, heijastui kaikessa, mitä hän kuvasi, myös ”valossa, jota hän valoi horisonttiin tai kauriin vatsaan”. Breton pitää Courbet’tä tämän vuoksi vallankumouksellisempänä taiteilijana kuin vallankumouksen virallista taiteilijaa Davidia, joka oli tekniikaltaan vähemmän persoonallinen ja ajastaan jäljessä – Davidista sitä paitsi tuli sittemmin myös Napoleonin keisarikunnan virallinen taiteilija.

Toisena esimerkkinä Breton mainitsee Rimbaud’n. Runoilijan tiedetään innostuneen Pariisin kommuunista, mutta hänen kootuissa teoksissaan löytyy vain vähän suoria viitteitä tähän. Bretonin mukaan Rimbaud’n suuruus piili hänen tekniikassaan ja siinä, että hän Courbet’n tavoin pyrki ”kääntämään maailman uudelle kielelle”. Rimbaud’n nerokkuus ilmeni aiheesta riippumatta: hänen runoutensa liikuttaa meitä yhtä lailla hänen kuvatessaan täitä etsivää lasta kuin Pariisin Kommuunin tapahtumia.<sup>16</sup>

Courbet’n ja Rimbaud’n vallankumouksellisuus ei siis perustunut siihen, että heidän taiteensa olisi ilmaissut heidän poliittisia kantojaan. Molempien taide oli kuitenkin ilmaisua samasta pyrkimyksestä tehdä maailmasta hieman parempi paikka elää. Taide pistää liikkeelle

---

<sup>14</sup> Breton, OC II, 418.

<sup>15</sup> Breton, OC II, 419.

<sup>16</sup> Breton, OC II, 422–425.

yhtäläisesti kaikki inhimillisen älyn ja tunteiden voimat. Breton toteaa, että sen alistaminen yhdelle idealle, oli se kuinka innostava hyvänsä, on vain omiaan jähmettämään sen paikoilleen, siirtämään sen pois liikenteestä huoltoraiteille.<sup>17</sup>

Bretonille taide ja vallankumouksellinen muutos kytkeytyivät siis läheisesti toisiinsa, mutta ei niin, että taide olisi yksipuolisesti alistettu yhteiskunnallisen vallankumouksen palvelukseen. Yhteiskunnallisen vallankumouksen tuli palvella vastavuoroisesti myös runouden asiaa. Tässä yhteydessähän saattoi siteerata väitteidensä tueksi suurta vallankumousjohtajaa Lev Trotskia, joka oli kirjoittanut, että ”vallankumouksen tulee taata kaikille ihmisille oikeus ei vain leipään vaan myös runouteen”.<sup>18</sup>



*Jacqueline Lamba, Lev Trotski ja André Breton Meksikossa 1938.*

Vieraillessaan myöhemmin Meksikossa 1938 Bretonilla oli tilaisuus jatkaa tämän ajatuksen kehittelyä Trotskin itsensä kanssa. Meksikolainen muralisti Diego Rivera majoitti Bretonin pariskunnan heidän neljä kuukautta kestäneen Meksikon oleskelunsa ajan ja välitti Bretonille myös Lev Trotskin kutsun vierailta hänen luonaan Cocoyanissa, missä Trotski asui

---

<sup>17</sup> Breton, OC II, 425.

<sup>18</sup> Breton, OC II, 434.

Frida Kahlon omistamassa talossa.<sup>19</sup> Tämän jälkeen Breton ja Trotski tapailivat toisiaan ja keskustelivat politiikan ja taiteen suhteesta.

Trotski ehdotti Bretonille, että he kirjoittaisivat yhteisen vetoomuksen, joka toimisi samalla A.É.A.R.:n tapaisen, mutta heidän näkemyksiään paremmin heijastelevan, toisin sanoen ei-stalinistisen, vallankumouksellisten taiteilijoiden liiton lähtökohtana.<sup>20</sup> Bretonin ja Trotskin yhdessä kirjoittaman manifestin allekirjoittajiksi merkittiin kuitenkin taktisista syistä Breton ja Rivera, vaikka jälkimmäinen ei osallistunut tekstin kirjoittamiseen. Rivera oli kansainvälisesti tunnettu pikemminkin taiteilijana kuin poliitikkona ja Trotski ilmeisesti ajatteli, että manifestin tuli olla taiteilijoiden allekirjoittama. Ratkaisuun saattoi vaikuttaa myös Trotskin asema poliittisena pakolaisena Meksikossa, johon liittyi sitoumus olla osallistumatta avoimesti poliittiseen toimintaan.<sup>21</sup>



*Surrealistinen lehtolehtinen vuodelta 1925.*

Bretonin ja Trotskin manifestissa *Pour un art révolutionnaire indépendant* (1938) taiteen ja vallankumouksen keskinäinen suhde määritellään tavalla, joka ei alista taidetta sosiaaliselle vallankumoukselle, vaan tekee taiteen vapaudesta yhden todellisen vallankumouksen edellytyksistä. Manifesti asettaa kaksi tavoitetta. Ensinnäkin, intellektuaalinen luomistyö tulisi vapauttaa sitä rajoittavista kahleista. Toiseksi, kaikille ihmisille tulisi taata mahdollisuus päästä niihin korkeuksiin, joihin aiemmin vain yksittäiset nerot ovat voineet kohota. Jälkimmäisessä tavoitteessa on annettu vastaus surrealistisessa lentolehtisessä vuonna 1925

<sup>19</sup> Behar, 1990, 309; Polizzotti, 1999, 517.

<sup>20</sup> Behar, 1990, 313–314.

<sup>21</sup> Behar, 1990, 316; Polizzotti, 1999, 528–529.

esitettyyn kysymykseen: onko surrealismi nerouden kommunismia? Tarkoitus ei siis ollut vain vapauttaa taiteilijat kaikesta mikä rajoittaa heidän autonomiaansa, vaan taata kaikille muillekin mahdollisuus luovaan toimintaan, joka on vapaata hyödystä ja muista vieraannuttavista päämääristä; siihen ”ajatuksen pyyteettömään leikkiin”, johon Breton viittasi ensimmäisessä Surrealisin manifestissa.<sup>22</sup> Taide ja vallankumous olivat molemminpuolisessa riippuvuussuhteessa toisiinsa:

taiteen autonomia – vallankumouksen puolesta;

vallankumous – taiteen vapauden puolesta<sup>23</sup>

Kiinnostava detalji manifestin käsikirjoituksessa on, että lopullisessa manifestissa on lauseesta ”Taiteelle on sallittava kaikki” jätetty pois Bretonin ensimmäisessä luonnoksessa ollut rajoite: ”kunhan se ei ole proletariaatin vallankumouksen vastaista”. Trotskin sihteerinä ja henkivartijana toimineen Jan van Heijenoortin mukaan se oli Trotski, joka vaati lauseen loppuosan poisjättämistä.<sup>24</sup>

## Lopuksi

Edellä kuvatut Aragonin tapaukseen liittyneet surrealistien sisäiset keskustelut näyttäisivät viittaavan jonkinlaiseen ristiriitaan taiteen autonomian ja avantgarden pyrkimysten välillä, ainakin sikäli kun taiteen kytkeminen uudelleen muuhun elämään merkitsee samalla sen autonomisen aseman kritiikkiä. Mutta on syytä muistaa, että nämä kaksi asiaa kytkeytyvät toisiinsa kiinteästi ja erottamattomasti: taiteen autonomia, joka takaa sen itsenäisyyden ja vapauden, on myös välttämätön edellytys taiteen ja elämän yhdistämisen utopistiselle radikaaliudelle. Autonomisen taiteen luoma intresseistä ja hyödystä vapaa vyöhyke toimii sosiaalisen vapauden utopian mallina. Tässä vapautumisessa ei ole kyse pelkästään taiteen vapauttamisesta vaan myös ihmisen vapautumisesta vieraantuneesta työstä, ja siihen liittyvästä luovuuden rajoittamisesta tietyille erikoistuneelle yhteiskuntaluokalle, taiteilijoille, muiden jäädessä passiivisen katsojan tai kuluttajan rooliin. Tässä projektissa taidetta ei yhdistetä muuhun elämään alistamalla sitä muille päämäärille, kuten sosialistisessa

---

<sup>22</sup> Breton, OC I, 328.

<sup>23</sup> Breton, OC III, 691.

<sup>24</sup> Breton, OC III, 1350.



realismissa. Kyseessä on toinen, epäsuorempi ja radikaalimpi tapa, jolla taide voi olla poliittista.

Aragonin runo nostaa nämä ristiriidat ja teemat esiin juuri anakronistisuutensa takia. Runo edustaa joissain suhteessa perinteistä, esimodernia runoutta, jossa proosallisia ajatuksia puetaan runolliseen asuun, muodon jäädessä muodoksi, toisin kuin modernissa runoudessa, jossa runouden keinot ja kieli saavat sisällöllisen merkityksen. Tällainen runollinen kieli erottautuu selkeästi proosallisemmista kielen käytön tavoista. Aragonin runo, joka nosti esiin surrealistien kannattamia vallankumouksellisia tavoitteita kovin perinteisin kirjallisin keinoin, herätti surrealisteissa väistämättä ristiriitaisia tunteita ja ajatuksia.

Lopuksi on syytä muistuttaa siitä, että surrealistien erkaantuminen kommunisteista Aragonin tapauksen jälkeen ei suinkaan merkinnyt irtaantumista politiikasta. He osallistuivat politiikkaan lukuisten poliittisten pamflettien ja kannanottojen tekijöinä ja allekirjoittajina.<sup>25</sup> Mutta runouttaan tai taidettaan he eivät alistaneet politiikan välineeksi, koska tämä olisi pettänyt niihin sisältyvän kumouksellisen potentiaalin.

## Kirjallisuus

Behar, Henri & André Breton, *Le grand indésirable*. Calmann-Lévy, Paris, 1990.

Breton, André, *Œuvres complètes I–IV*. (Lyhennettynä OC I–IV). Gallimard, coll.« Pléiade », Paris, 1988–2008.

Bürger Peter, *Théorie de l'Avantgarde*. Suhrkamp, Frankfurt am Main, 1974.

Cohen, Jean, *Le structure du langage poétique*. José Corti, Paris, 1966.

Durozoi, Gerard, *Histoire du mouvement surréaliste*. Hazan, Paris, 1997.

Gautier, Théophile, *Mademoiselle de Maupin*. Gallimard "Folio", Paris, 1973.

Lewis, Helena, *The Politics of Surrealism*. Paragon House, New York, 1988.

Mariën, Marcel, *L'activité surréaliste en Belgique (1924–1950)*. Lebeer Hossman, Bruxelles, 1979.

Polizotti, Mark, *André Breton*. Gallimard, Paris, 1999.

*Tracts surréalistes et déclarations collectives*, vol. I (1922–1939) ja vol. II (1940–1969). Eric Losfeld, Paris, 1980. Netissä:  
[https://melusinesurrealisme.fr/site/Tracts\\_surr\\_2009/Tracts\\_surrealistes\\_Menu\\_2009.htm](https://melusinesurrealisme.fr/site/Tracts_surr_2009/Tracts_surrealistes_Menu_2009.htm)

---

<sup>25</sup> Tämä on helppo todeta tutustumalla *Tracts surréalistes* kokoelmaan.

# Vallankumouksen kuolema: venäläisen avantgarden ja politiikan vuoropuhelua

*Tomi Huttunen*

Vuoden 1917 vallankumousten jälkeinen venäläisen avantgarden historia on väistämättä kytköksissä politiikkaan; tämä oli ilmeistä heti tammikuusta 1918 lähtien. Bolševikit seurasivat tarkasti avantgardekirjailijoiden ja -taiteilijoiden edesottamuksia. Kulttuuriasiain kansankomissaari Anatoli Lunatšarskilla oli merkittävä rooli niin kirjallisuudessa, teatterissa kuin kuvataiteessakin, ja hänen suosikkinsa saivat vuosiksi poliittisen koskemattomuuden.

”Vallankumouksen kuolema” oli ajankohtainen teema pian kansalaissodan ja sotakommunismien jälkeen 1920-luvun alussa. Se oli kuitenkin ristiriidassa esimerkiksi sota-asiaain kansankomissaari Lev Trotskin ajattelun kanssa. Trotskihan peräänkuulutti Leninin vallankumousta ”kestovallankumouksena” ja ajautui kiistaan niiden kanssa, jotka eivät uskoneet vallankumouksen kestävään muutosvoimaan. Trotski myös määritteli vuonna 1923 kirjoittamassaan teoksessa *Kirjallisuus ja vallankumous* käsitteen *poputtšik*, joka tarkoitti myötäilijöitä, niitä kirjailijoita, jotka eivät allekirjoittaneet bolševistisen vallankumouksen yhteiskunnallisia seurauksia, mutta eivät myöskään halunneet jättää Neuvostoliittoa.

Tarkastelen tässä artikkelissa vallankumouksen kuolemaan liittyviä ilmiöitä taide-elämässä ja erityisesti taiteilija Kliment Redkoa, joka eteni ikonimaalauksesta avantgarden kautta realismiin; huomion kohteena on ennen kaikkea Redkon maalaus *Kapina* (1924–25), josta kehittyi erikoislaatuinen aikakautensa symbolinen teos.

Venäläisen kirjallisuushistorian näkökulmasta avantgardesukupolven esikuvan, ”Venäjän suurimman runoilijan” symbolisti Aleksandr Blokin 7. elokuuta 1921 tapahtunut kuolema aiheutti suuren turhautumisen: se oli monelle vähän yli 20-vuotiaalle kirjailijalle yhtä kuin vallankumouksen kuolema. Blokin kuolemasta syytettiin myös bolševikkeja. Vuoden 1918 alusta lähtien Blok oli ollut monille vallankumouksellisen runouden symboli. Blok oli tavoittanut lokakuun vallankumouksen ytimen paitsi runoelmassaan *Kaksitoista*, myös

runossaan ”Skyytit” sekä artikkelissaan ”Älymystö ja vallankumous” – tämä trilogia oli käynnistänyt erityisen vaiheen kirjallisen älymystön vallankumouskeskustelussa.

Blokin kuolemasta tuli ulkomailla, esimerkiksi Suomessa, myös kansainvälisen politiikan pelinappula. Blokista ei ollut kirjoitettu aiemmin suomalaislehdissä juuri mitään, yleisesityksissä oli vain satunnaisia mainintoja. Kuoleman jälkeen sen sijaan voitiin julkaista näyttäviä otsikoita. Tiedonlähteenä suomalaislehdistölle toimi antibolševistisesti asennoitunut kirjailija Aleksandr Amfiteatrov, joka pakeni Pietarista Helsinkiin juuri elokuussa 1921 kertoen Venäjällä ajankohtaisesta nälänhädästä ja aivovuodosta kiinnostuneille *Helsingin Sanomille*:

[Maksim] Gorki on puhunut Venäjän aivojen pelastamisesta nälkäkuolemasta ja kuitenkin on Pietarissa aivan hiljan Venäjän nykyään suurin runoilija Aleksander Block kuollut nälkään.<sup>1</sup>

Useat lehdet tekivät haastattelun johdosta uutisen otsikolla ”Venäjän suurin runoilija kuollut nälkään”. Todellisuudessa Blok kuoli syfiliksen ja vitamiinipuutoksen aiheuttamaan keripukkiin ja lopulta endokardiittiin, mutta nälkään kuolevasta bolševikkirunoilijasta sai hyviä otsikoita. Merkillepantavaa on, että Blok oli toivonut pääsevänsä Suomeen hoidettavaksi vuonna 1921, mutta lupa tuli bolševikeilta liian myöhään. Näiden kohuotsikoiden myötä suomalaiset lukijat oppivat tuntemaan Blokin nimen, ja joulukuussa 1921 ilmestyi *Suomen Kuvalehdessä* Rafael Ronimuksen suomennos runosta ”Ystävättärelle”, joka on tietojeni mukaan ensimmäinen Suomessa ilmestynyt Blok-käännös:

Oi, kultasilmä, sielus on kuin pulmu,  
niin puhdas, oi!  
Oi, nuku: sieluin sua suojaa,  
jumaloi!  
Kun havahdut ja yö ja pyry  
ympärilläs soi,  
et toki yksin oo, kun sua uskollinen  
palvoo, ihannoi.

---

<sup>1</sup> *Helsingin Sanomat* 14.9.1921. ”On turhaa väittää”, Amfiteatrov jatkaa haastattelussa, ”että hänellä olisi ollut syöpä tai joku muu tauti. Tapasin Blockin noin kaksi kuukautta sitten taiteilijain talolla. Hän oli huonon näköinen, kalpea ja väsynyt. Kysyin häneltä, mikä teitä vaivaa, oletteko sairas. Hän vastasi: En, en ole sairas, mutta minä kuolen – En puhu kuvaannollisesti, minä en kuole henkisesti, vaan inhimillisesti sanan todellisessa merkityksessä, minä kuolen nälkään. Hän kuoli ja ainakin hänen aivonsa olivat Venäjän suurimpia.”

Raivoten talvi ähkyköön vaan pyryineen –  
ma kanssas oon!  
Mun henkein sua myrskysäällä  
suojelkoon!<sup>2</sup>

Suomalaislehdissä esiteltiin näyttävästi myös vuotta myöhemmin kesällä 1922 kuolleen futuristi Velimir Hlebnikovin elämäntarina otsikolla ”Maapallon puheenjohtaja kuollut. Erään haaveilijan elämäkerta.”<sup>3</sup> Taiteilijanimi Velimir tarkoitti ”maailmankäskijää”, ja ”maapallon puheenjohtaja” oli tuohon nimeen kätkeytyvä runoilijarooli. Hlebnikovin kohdalla pelkkä avantgardistin järjentakainen elämä riitti todistamaan, miten häpeällistä elämä bolševistisella Venäjällä oli:

Maapallon puheenjohtaja kuollut. Tämä arvonimi on piirretty erään venäläisen runoilija-haaveilijan arkunkanteen, runoilijan, joka viime kesäk. 28 p:nä kuoli Novgorodin kuvernementissa. Hän ei suinkaan ollut laatuaan ensimmäinen eikä ainoa, mutta siitä huolimatta, oivallisena esimerkkinä slaavilaisen ja etenkin venäläisen sielunelämän sairaalloisuudesta, esitämme seuraavassa bolshevikkilehti ”Moskovskija Izvestijan” sisältämän selostuksen hänen elämästään ja toiminnastaan.<sup>4</sup>

Hlebnikovin kuoleman uutisointiin Suomessa liittyy muuan kiinnostava yksityiskohta. Suomalaislehdet nimittäin kertoivat, että futuristi Hlebnikov olisi ollut venäläisten imaginistien pääideologi. Tieto on hämmentävä, sillä se herättää kysymyksen, tiesikö joku Suomessa venäläisen imaginistisen koulukunnan olemassaolosta. Tämä on mahdollista, sillä tammikuussa 1919 ensimmäisen manifestinsa julkaisseesta runoilijaryhmästä<sup>5</sup> kirjoitettiin suomalaislehdissä ensimmäisen kerran jo maaliskuussa 1921.<sup>6</sup>

---

<sup>2</sup> Suomen Kuvalehti 10.12.1921. Alkuteksti ”Milyj drug, ty junoku dušoju...” on Blokin varhaistuotantoa helmikuulta 1899.

<sup>3</sup> Hlebnikov kuoli kesäkuussa 1922, ja uutinen kiersi lehdissä samalla otsikolla heinäkuun aikana. Ks. esim. Karjala 18.7.1922 ja Uusi Aura 28.7.1922.

<sup>4</sup> Lokakuussa 1924 kuoli vuorostaan symbolisti Valeri Brjusov, mikä noteerattiin myös Suomessa, joskin edellisiä vähemmällä huomiolla.

<sup>5</sup> Imaginistien ensimmäinen manifesti julkaistiin otsikolla ”Julistus” Voronežilaisessa Sirena-lehdessä 30.1.1919. Sen allekirjoittivat runoilijat Sergei Jesenin, Rurik Ivnev, Anatoli Mariengof ja Vadim Šeršenevitš sekä kuvataiteilijat Boris Erdman ja Georgi Jakulov. (Ks. Huttunen, 2014, 79–84.)

<sup>6</sup> Ks. tarkemmin Huttunen, 2018.

Bolševikkipoliitikot Lunatšarski, Trotski, Buharin ja Bljumkin olivat erityisen kiinnostuneita imaginisteista lähinnä Sergei Jeseninin kirjallisten ansioiden tähden. Etenkin Buharin ja Trotski pitivät Jeseninistä kovin ja lukivat imaginistien julkaisuja. Jopa Lenin luki imaginisti Anatoli Mariengofin sadistisen runoelman *Magdaleena* (1919), mutta totesi kaikkea muuta kuin ihastuneena, että sen kirjoittaja on ”sairas poika”. Imaginistit olivat tarpeen bolševikeille, sillä nämä eivät halunneet Majakovskin ja futuristien kasvavan liian vaikutusvaltaisiksi. Bolševikkeja askarrutti myös kysymys ”vallankumouksen kuolemasta”, mikä alkoi leimata mielialoja ”maapallon puheenjohtajan” eli Hlebnikovin kuoleman jälkeen. Lev Trotski totesi luettuaan Mariengofin runoelman *Runoelma vailla hattua* (1922), että kirjailija ”hyvästelee vallankumouksen liian varhain”.<sup>7</sup>

Imaginistit tunnettiin lähinnä julkisten tempaustensa ansiosta. Ryhmän *happeningit*, avantgardistisen elämänteatterin räikeät muodot herättivät huomiota: imaginistit puuhasivat vuonna 1919 ”yleistä kirjallista liikekannallepanoa”, jota bolševikit pitivät vaarallisena. Hankkeen vuoksi heidät myös vangittiin. Marraskuussa 1920 imaginistit järjestivät ”Kirjallisen oikeudenkäynnin” itseään eli imaginisteja vastaan, syyttäjäksi kutsuttiin symbolistirunoilija Valeri Brjusov, sekä hiukan myöhemmin ”Oikeudenkäynnin venäläistä nykyrunoutta vastaan”. Vuonna 1921 he kirjoittivat jumalanpilkkarunoja graffiteina Strastnoi-luostarin muuriin ja nimesivät Moskovon pääkadut uudelleen omien nimiensä mukaan.

Lopulta kansankomissaari Lunatšarski kyllästyi ja älähti perustamassaan *Paino ja vallankumous* -lehdessä:

...valtion tulee olla erittäin liberaali, mitä tulee taiteeseen..., mutta on syytä varmistaa, että näiden taidemuotojen takana on todella vilpittömiä taiteilijaryhmiä eikä vain joitain yksittäisiä pellejä, jotka haluavat tehdä pilkkaa yleisöstään (kuten imaginistit, joiden joukossa on lahjakkaita ihmisiä, mutta jotka ikään kuin tahallaan jättävät lahjansa käyttämättä).<sup>8</sup>

Lahjakkailta ihmisillä Lunatšarski tarkoitti epäilemättä runoilija Jeseniä sekä ehkä Rurik Ivnevia, joka oli päässyt niinkin merkittävään asemaan kuin Lunatšarskin henkilökohtaiseksi sihteeriksi. Suivaantuneet imaginistit protestoivat kirjoittaen Lunatšarskille vastineen ja kutsuivat tämän osallistumaan yhteen julkisista tempauksistaan, mihin Lunatšarski ei suostunut. Sen sijaan hän alkoi lukea tarkemmin imaginistien runoja ja

---

<sup>7</sup> Mariengof, 1998, 140.

<sup>8</sup> Lunatšarski, 1921.

totesi näiden tekevän pilkkaa itsestään, ihmiskunnasta ja tuon ajan Venäjästä. Oli selvää, että imaginistien lihavat vuodet olivat nyt ohitse.

### **Kliment Redkon *Kapina***

Kansankomissaari Lunatšarskin suosikkeihin lukeutui myös aluksi ikonimaalarina, sen jälkeen suprematistina ja lopulta realistina kunnostautunut ukrainalaissyntyinen taiteilija Kliment Redko (1897–1956). Redko oli siirtynyt äitinsä taideopista Kiovan luolaluostarin kurinalaiseen ikonikouluun, jossa sai oppia ortodoksi-isä Varlaamin alaisuudessa. Viimeksi mainittu oli Bysantin historian spesialisti, joka kuitenkin salli oppilailleen myös impressionistisia kokeiluja. Sittenmin avantgardistina tunnetuksi tullut ja nuorena kuollut Vasili Tšekrygin (1897–1922) kävi yhdessä Redkon kanssa samaa ikonikoulua, ja juuri Tšekrygin opetti Redkolle kubismin ja futurismin salaisuuksia tutustuttaen tämän Picasson, Braquen ja Matissen taiteeseen. (Kostin, 1974, 6.) Redko opiskeli luolaluostarissa vuodesta 1910 ja jatkoi vuosina 1914–15 Taideyhdistyksen piirustuskoulussa Pietarissa.

Avantgardismiin Redko tutustui Kiovan taidekoulussa Aleksandra Eksterin oppilaana vuosina 1918–20 osallistuen mm. kaupungin juhlakoristeluun vallankumouksen ensimmäisten vuosipäivien yhteydessä. Vuoden 1920 kesällä Redko ja Solomon Nikritin (1898–1965) onnistuivat sattumalta näyttämään töitään kansankomissaari Lunatšarskille, jonka he tapasivat Harkovassa. Lunatšarski kirjoitti heille pelastavan paperin: ”K. Redko ja S. Nikritin, jotka ovat paenneet Kiovasta puolalaisten hyökkäystä, matkustakoot luvallani Moskovaan taiteelliseen työhön ja jatkamaan taidekoulutustaan”.<sup>9</sup>

Moskovassa olosuhteet olivat taiteilijoille suotuisat, ja Redkosta kehittyi vähitellen elektro-orgaanisen taidesuuntauksen pääideologi. Tämän suuntauksen syntyyn vaikutti myös se, että Redko oli ystävineen vahvasti Kasimir Malevitšin, Vasili Kandinskin ja Vladimir Tatlinin vaikutuspiirissä. Elektro-orgaaninen suuntaus oli seurausta tieteellis-teknisestä vallankumouksesta, ja teknologiset innovaatiot olivat tehneet Redkoon suuren vaikutuksen. Hän rakenteli maalauksissaan tulevaisuuden tehtaita ja laboratorioita. Sähköorganismien tavoitteena oli ilmentää kuvataiteen keinoin radioaaltoja, sähkövirtaa sekä liikkeen ja muodon dynamiikkaa. Redkon synteettinen avantgarde etsi tieteen ja taiteen yhteistä kieltä, mutta samalla hän tavoitteli historiallisen taiteen ja nykyhetken vuoropuhelua. Näistä aineksista oli syntyvä hänen mestariteoksensa, maalaus nimeltä *Kapina*.

---

<sup>9</sup> Kostin, 1974, 8.

Maalauksen taustalla oli tammikuussa 1924 tapahtunut neuvostojohtaja Leninin menehtyminen pitkällisen sairauden jälkeen. Kliment Redko kirjoitti päiväkirjaansa oman välittömän reaktionsa, jota on huomattavasti karsittu päiväkirjan julkaistussa versiossa, joka on vuodelta 1974. Alkuperäinen reaktio kuuluu (kursiivilla leikatut osuudet):

Lenin kuoli. Tuntuu, että kuoli myös vallankumous, sillä niin vahva lumous on hänen jännittävällä persoonallaan. Seitsemäs vuosi luomiskertomuksessa, jossa kaikki riemu ja kärsimys henkilöityy Leninissä. Lenin kävi taisteluun ja vei kansan mukanaan. Kuinka usein olenkaan häntä ajatellut, järjen ja sydämen ihmisneroa, voimallista henkeä, joka oli ajan yläpuolella. Ikään kuin vuosia, kuukausia, viikkoja ja tunteja ei olisi olemassa. Vallankumousideat ja -kokemukset ovat koetelleet mieltäni, mutta vielä enemmän sydäntäni, sillä vallankumousriemulla ei ole rajoja, se ei tunne aikaa vaan voittaa pelon ja kuoleman. Eilen näin Leninin hautajaiset. Lenin makaa arkussa. Kaikki nämä päivät ovat Leninin päiviä. Olen täydelleen häntä koskevien mietteideni vallassa.<sup>10</sup>

Ajatus vallankumouksen kuolemasta ei sopinut pysähtyneisyyden kauden politiikkaan 1970-luvulla, siksi mainitut jaksot päätyivät sensuurin leikkuriin. Joka tapauksessa Redkon reaktio oli ilmeisen vilpittömän kokemus romanttisen leniniläisen maailmanvallankumouksen päättymisestä.

Kliment Redko kiteytti välittömän apokalyptisen kokemuksensa Leninin ja vallankumouksen kuolemasta kuuluisimpaan teokseensa nimeltä *Kapina (Vosstanie, 1924–1925)*. Työstövaiheessa sillä oli muitakin nimiä, kuten *NKP* ja *Vallankumous*. Keräilijä George Costakis, joka vuonna 1977 hankki teoksen taiteilijan leskeltä, luonnehti maalausta superlatiivein kutsuen sitä mm. ”Vuosisadan tauluksi” ja ”Vallankumouksellisen Venäjän suurimmaksi teokseksi”. Objektiiivisesti voidaan sanoa, että maalaus on vahva merkki ajastaan, avantgardetaiteen historian uudesta, synteettisestä vaiheesta sekä Redkon valmiudesta siirtyä suprematismista elektro-organismien välityksellä realismiin.

Ensimmäinen idea maalaukseen saattoi tulla taiteilijalle vuoden 1924 kesäkuussa. Redko kirjoitti päiväkirjaansa: ”Olemme tulleet taiteeseen luomaan yhteiskunnallista teemaa. Tätä vaatii meidän aikamme, se on kommunismin rakentajien luokkavaatimus. Me teemme uusia taideteoksia, joissa näkyy rakentamisen eppinen ankaruus ja tiukka kalkylointi. Näistä aineksista syntyi tarve luoda maalaus *NKP*”.<sup>11</sup> Samaan aikaan Redko jatkoi elektro-organismien ja röntgenvaloteorian kehittelyä. Hän osallistui projektionistien ryhmän

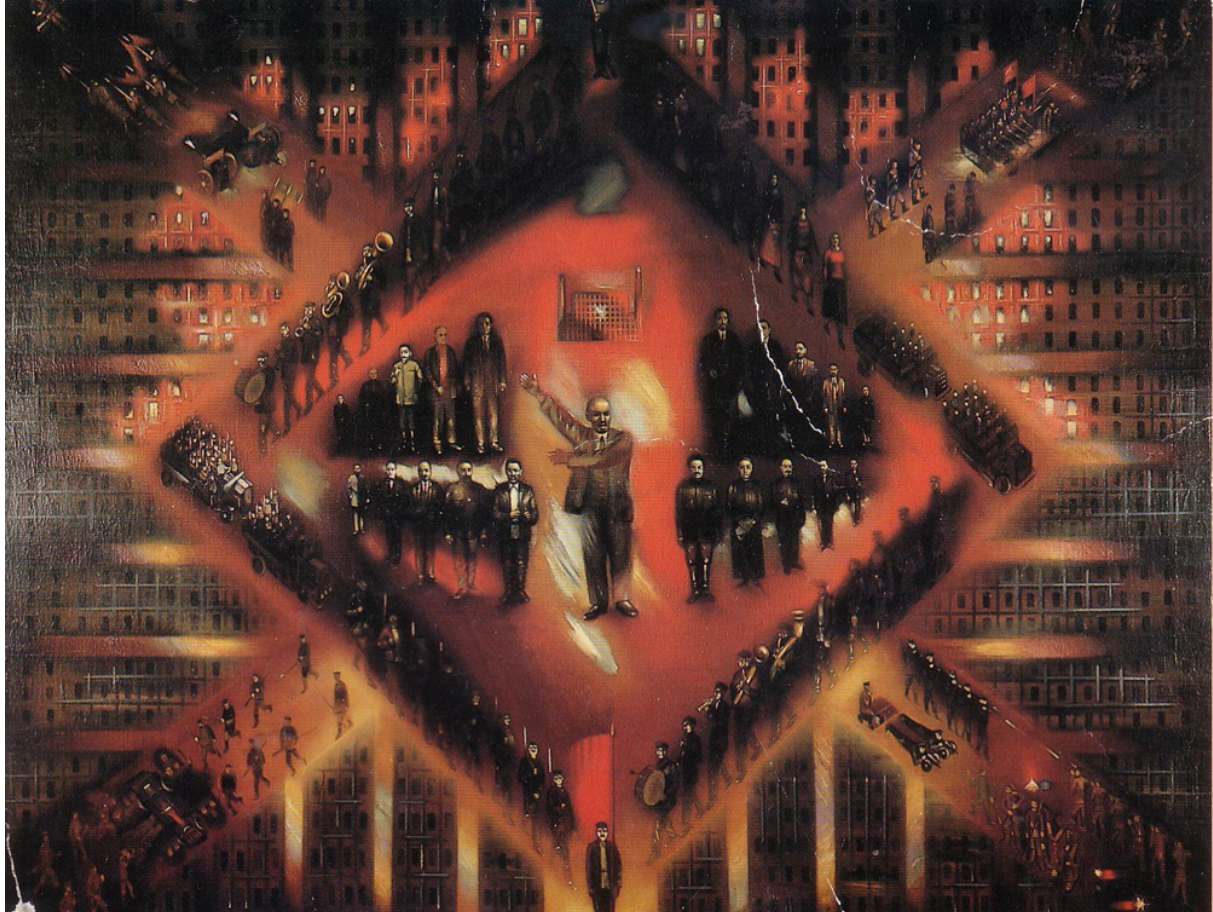
---

<sup>10</sup> Redko, 1974, 66–76, Lebedeva, 2008.

<sup>11</sup> Redko, 1974, 67.



toimintaan.<sup>12</sup> Häntä kiinnosti erityisesti valon ja sähköjännitteisen materian esittäminen maalaustaiteen keinoin. Redkon muistiinpanoissa valo saa pyhän merkityksen, ja valon problematiikka askarrutti häntä myös *Kapina*-maalauksessa, jossa voi erottaa sähköisen jännitteen synnyttämiä valosalamia.



*Kliment Redko: Kapina (1924–1925).*

Maalattessaan *Kapinaa* Redko ihasteli päiväkirjassaan, kuinka menneisyys tunkeutui hänen maalauksensa yksityiskohtiin ja heijasteli sieltä nykyhetkeä. Kaksi viimeistä viikkoa ennen Moskovassa pidettävää näyttelyä hän työsti yksinomaan Leninin hahmoa sekä tätä lähinnä olevia keskeisimpiä henkilöihahmoja. Maaliskuun lopulla 1925 maalaus oli jo kertaalleen valmis, mutta Redko palasi siihen vielä uudelleen joulukuussa kirjoittaen:

Punainen väri maalauksen keskellä on siirtynyt ja keskittynyt kehälle. Nyt Leninin hahmon tausta on harmaata ja vaalean okran väristä. Näin syntyy yhdistelmä kylmää metallia ja punaisen liekin iskuja. Työtäni ohjaavat nykytieteen fyysiskemialliset ongelmat (...) Suurin osa ihmisistä katsoo taaksepäin ja etsii sieltä rauhoittavaa

---

<sup>12</sup> Ks. Zlydneva, 2007, 278.

taidetta. *Kapina* on kuin ankara tuulenpuuska, joka on saanut perustansa alusta ja joka näkee omassa kehityksessään väistämättömän lopun.<sup>13</sup>

Redkon teos perustuu vahvaan geometriseen sommitteluun, voimakkaaseen värikontrastiin sekä Moskovan Punaisella torilla – tai pikemminkin kuvitteellisen tulevaisuuden utopistisen kaupungin kuvitteellisella aukiolla – seisovan neuvostojohtajan lähimpien henkilöiden, ”valittujen pyhimysten” tai jopa opetuslasten hierarkkiseen esittämiseen. Teoksella on omat lähtökohtaiset vastineensa venäläisen ikonitaiteen traditiossa, kuten useilla Redkon maalauksilla.

Redkon sanat ”*Kapina* on saanut perustansa alusta” viittaavat muinaisvenäläiseen ikonitaiteeseen. Maalaus viittaa venäjänkielisen nimensäkin (*vosstanie*) puolesta tiettyyn ikonitraditioon eli Ylösousemuksen (*Vosstanie iz mertvyh* tai *Voskresenie*) teemaan. Se esiintyi muinaisvenäläisessä taiteessa 1000-luvulta 1500-luvun loppuun tapahtumaikoina nimeltä *Kristuksen käynti tuonelassa* (*Sošestvie v ad*, Venäläisen taiteen museo). Kyseinen tapahtumaikonimotiivi oli hyvin suosittu pihkovalaisessa ikonitaiteen koulukunnassa, ja tämä nimenomainen maalaus on lähtöisin tiettävästi 1300-luvun lopusta. Ikoni päätyi Venäläisen taiteen museoon vuonna 1913, joten Redko on ikonin varmuudella tuntenut. Väriyhdistelmä puna-musta-okra on hyvin tyypillinen juuri pihkovalaisille dynaamisesta kontrastisuudesta tunnetuille ikoneille, mikä on välittynyt *Kapina*-maalaukseen sellaisenaan.

*Kristuksen käynti tuonelassa* -ikonin dynamiikka perustuu Kristuksen ponnistavaan liikkeeseen, kun hän kiskoo Adamia ja Eevaa ulos tuonelasta murtamansa portin läpi. Keskeistapahtuman kolmikulmainen geometrinen dominantti toisintuu pyhimysten pyramidinkaltaisina asetelmina molemmin puolin. Ylärivissä ovat valitut pyhimykset, jotka on sijoitettu keskellä olevasta pyhästä Nikolasta vasemmalle ja oikealle. Viimeiseen tuomioon liittyvän ikoniteologian mukaan tässä tapahtuu jako valittuihin, vanhurskaksiin ja ei-valittuihin eli syntisiin, ts. niihin, jotka pelastuvat, ja niihin, jotka joutuvat kadotukseen.

---

<sup>13</sup> Redko, 1974, 72.





*Kliment Redko: Kristuksen käynti tuonelassa.*

Valittujen pyhien hierarkkinen esittäminen toisintuu Redkon maalauksessa politbyroon keskushenkilöiden jakona neljään kenttään. Kuvasta on tunnistettavissa oikeassa alarivissä sota-asiain kansankomissaari, vuoden 1905 vallankumouksen sankari sekä puna-armeijan perustaja Lev Trotski. Hänestä seuraava on Leninin vaimo Nadežda Krupskaja ja tästä seuraavana kulttuuriasiain kansankomissaari Anatoli Lunatšarski, taiteilija Redkon hyväntekijä. Ylärivissä Leninin oikealla puolella (meistä katsottuna) on Lev Kamenev. Maalauksen katsojan näkökulmasta Leninistä vasemmalle saatamme tunnistaa Grigori

Zinovjevin, yllättävän etäälle keskustapahtumasta sijoitetun Stalinin sekä alarivissä mahdollisesti myös Aleksei Rykovin, kansankomissaarien neuvoston puheenjohtajan.

Oikean ja vasemman – eli vanhurskaiden ja syntisen – jako tapahtuu ikoniteologiassa ikonin sisäpuolisesta näkökulmasta, joten katsojan kannalta oikea ja vasen vaihtavat paikkaa. Näin ollen Zinovjev, Stalin, Rykov ja Gorki olisivat ikoniteologisesti vanhurskaita, kun taas Trotski, Krupskaja, Lunatšarski ja Kamenev olisivat syntisiä. Ratkaisu on vähintäänkin yllättävä.

Pidän täysin mahdollisena, että Redko ei ole nojannut ainoastaan pihkovalaiseen *Kristuksen käynti tuonelassa* -ikoniin, sillä *Kapinan* keskellä oleva nelikulmainen geometrinen kompositio (aukio) voi yhtä hyvin liittyä toiseen ikonitraditioon: *Kristus Kaikkivaltias* (Pantokrator) -ikoniin ja Andrei Rubljoivin kuuluisaan toteutukseen siitä, joka on arviolta vuodelta 1408. Kyseessä on hyvin suosittu ikonimotiivi, joka suorastaan tulvii symboliikkaa. Ikoni esittää Kristusta maailmankaikkeuden taustaa vasten. Hänen takanaan on ovaalinmuotoinen taivasten valtakunta ja sen enkelit. Punainen neliö symboloi maailmaa ja sen neljää ilmansuuntaa, kun taas suuremman neliön kulmista löytyvät neljä evankelistaa tuttuine symboleineen: Matteus ja enkeli, Markus ja leijona, Luukas ja härkä sekä Johannes ja kotka.

Redko oli ikonitaiteen kasvatti ja aktiivinen myös Malevitšin suprematistien ryhmässä, mistä hän oli kuitenkin jo lähtenyt *Kapinaa* maalatessaan. *Kapina* onkin siirtymäkauden teos Redkon tuotannossa, hän oli jo jättämässä abstraktion ja siirtymässä esittävään taiteeseen, mutta ikonitaiteen sekä elektro-organismien elementit säilyvät hänen taiteessaan tästä huolimatta. Teoksessa korostuva mustan ja punaisen kontrasti yhdistettynä kulta- ja valkovälähdyksiin on hyvin tyypillinen Pihkovan koulukunnan ikoneille. Leniniä ympäröivä hierarkkinen valittujen pyhimysten järjestäytyminen, aukion peilimäinen vinoneliö sekä Leninin dynaaminen poseeraus maalauksen keskellä (liikkeen ja liikkumattomuuden dialogi) vahvistavat yhteyttä Redkon teoksen ja dynaamisen *Kristuksen käynti tuonelassa* -tapahtumaikonin välillä, unohtamatta *Kristus Kaikkivaltias* -ikonin geometrisen symbolismin erityismerkitystä. Epäilyksettä Redkon *Kapina* voitaisiinkin nimetä ikoniksi *Leninin käynti tuonelassa*, mikä korostaa ajatusta Leninin kuolemasta koko vallankumouksen kuolemana. Tämä reaktio oli Redkon autenttinen kokemus kuolinnuutisen jälkeen.

Apokalyptinen ”vallankumouksen ikoni”, jollaiseksi Redkon maalausta alettiin välittömästi kutsua ensimmäisessä näyttelyssä, ei varmasti olisi ollut Stalinin mieleen, etenkin kun häntä ei ollut teoksessa kuvattu selvästi Leninin seuraajana. Lunatšarski kävi näyttelyssä ja piti teoksesta. Arvostelut olivat kauttaaltaan myönteisiä, eikä *Kapina*

aiheuttanut minkään valtakunnan skandaalia, sillä siihen ei kiinnitetty erityistä huomiota. Redkon onni oli, että varsin pian näyttelyn jälkeen hän pyysi Lunatšarskilta henkilökohtaisesti lupaa päästä Pariisiin taideopintoihin. Hän sai luvan ja hän lähti Pariisiin vuonna 1926 – juuri politbyroon sisäisen valtataistelun käynnistyessä – viipyen siellä kymmenen vuotta.

## Kirjallisuus

Block, A., Ystävättärelle. *Suomen Kuvalehti*, 10.12.1921, 1159.

Huttunen, T. (toim.), *Venäläisen avantgarden manifestit*. Poesia, Helsinki, 2014.

Huttunen, T., ”Mariengof är mindre pervers, än vad jag trott”. Henry Parland ja imaginismi. *Joutsen – Svanen. Kotimaisen kirjallisuudentutkimuksen vuosikirja*. Toim. P. Koivisto & D. Silén, Helsinki, 2018.

Kostin, V., Žizn i tvortšestvo Klimenta Redko. *Kliment Redko. Dnevnik. Vospominanija. Statji*. Moskva, 1974, 5–22.

Lebedeva, I., Hudožnik Kliment Redko i kartina ”Vosstanie” – odno iz samyh zagadotšnyh proizvedenii, posvjaštšennyh Oktjabrskoi revoljutsii. URL: <https://echo.msk.ru/programs/tretiakovka/493170-echo/> (luettu 11.6.2018).

Lunatšarski, A., Svoboda i literatura. *Petšat i revoljutsija*. No. 1, 1921, 2–9.

Mariengof, A., *Bessmertnaja trilogija*. Moskva, 1998.

Pskovskaja ikona XII – XVI vekov. Leningrad, 1990.

Redko, K., *Dnevnik. Vospominanija. Statji*. Moskva, 1974.

Trotski, L., *Literatura i revoljutsija*. Moskva, 1991.

Zlydneva, N., ”Opjat rasskazali strašnoje”: ob odnoi kartine Klimenta Redko v svete emblematitšeskogo narrativa 20-h godov. ‘Na meže mež Golosom i Ekhom’. *Sbornik statei v tšest Tatjany Vladimirovny Tsivjan*. Moskva, 277–288.

# Futurismi ja politiikka - Erään avantgardismin kehitys antagonistismista konformismiin

*Marja Härmänmaa*

*“Vallankumouksen kulttuurin avulla koulutamme nuorisoamme väkivaltaan ja sotaan, joka tappaa.” [Mussolini]<sup>1</sup>*

## Koneiden aikakausi

Italialaisen kirjailijan, Filippo Tommaso Marinettin (1876-1944) vuonna 1909 perustama, organisoima, monitoroima ja myös rahoittama futurismi oli kubismin ja surrealismin ohella yksi historiallinen avantgardismi. Marinetti halusi uudistaa kaikki taiteet ja onnistuikin lyhyessä ajassa levittämään futuristiset aatteet kirjallisuuteen, kuvataiteisiin, teatteriinkin, tanssiin, arkkitehtuuriin ja musiikkiin. Futuristisen vallankumouksen ei alun perinkään pitänyt rajoittua vain taiteisiin. Koko ihmisen elinympäristö oli muutettava, kuten myös yhteiskunta ja lopulta koko ihminen.

Italialainen futurismi oli eittämättä merkittävin kunnianosoitus uudelle teolliselle ja teknologiselle maailmalle, joka 1900-luvun alussa alkoi muotoutua. ”Modernolatria”, kuten Marinetti kutsui modernisaation ihailua, oli futurismin ideologian keskeisin ajatus. Teknologian kehitys oli luonut täysin uuden maailman, julisti Marinetti, ja tästä syystä ihmiskunta eli historiansa hienointa aikakautta. Teoksessaan *Guerra sola igiene del mondo* (Sota, maailman ainoa hygienia, 1915), Marinetti antoi futurismista seuraavan määritelmän:

[Futurismi] oli taidetoiminnan uusi muoto ja mentaalisen hygienian uusi laki. Se oli nuori, uudistava lippu, antitraditionalistinen, optimistinen, sankarillinen ja dynaaminen, joka oli pystytettävä passatismin (staattinen, perinteinen,

---

<sup>1</sup> De Begnac, 1990, 422.

professorimainen, pessimistinen, pasifistinen, nostalginen, dekoratiivinen ja esteettinen mielentila) raunioille.<sup>2</sup>

Tässä artikkelissa tarkastellaan futurismin yhteiskunnallista ja poliittista ulottuvuutta, mikä tuli avoimesti esiin jo Marinettin ensimmäisessä vuonna 1909 pariisilaisessa päivälehdessä *Le Figarossa* julkaistussa manifestissa. Siinä Marinetti vaati, että taiteilijat laskeutuisivat norsunluutornistaan *piazzoille* ja että taiteilla tuli olla merkittävä yhteiskunnallinen rooli. Unien ja haavekuvien sijaan taiteiden oli kuvattava senhetkistä todellisuutta, otettava kantaa ja muutettava maailmaa.

Tärkeä yhteiskunnallisen vaikuttamisen muoto olivat taideteosten lisäksi futuristien iltamat, *serata*, jossa yleisöä yllytettiin osallistumaan haukkumalla ja nolaamalla. Taiteiden, teatterin ja luentojen lisäksi iltamiin liittyi myös suoraa poliittista toimintaa, muun muassa eräässä vuoden 1914 *seratassa* lavalla poltettiin kahdeksan Itävallan lippua.<sup>3</sup> Tällä kampanjoitiin Italian liittymiseksi ensimmäiseen maailmansotaan.<sup>4</sup>

Futurismin perustamismanifestissa Marinetti kirjoitti ylistävänsä ”sotaa, maailman ainoaa hygieniää, militaarisuutta, isänmaallisuutta, vapauttajien tuhoavaa elettä, kauniita ajatuksia, joiden vuoksi kuolla [...]”. Sodan ihannointi kumpusi loppuen lopuksi sangen pessimistisestä maailmankuvasta, jota Marinetti kuvasi teoksessaan *Democrazia futurista. Dinamismo politico* (Futuristinen demokratia, poliittinen dynamiikka, 1919):

Minusta tuntuu hyödyttömältä osoittaa teille tässä kuinka johtuen tieteen räjähdysmäisestä kehityksestä sekä maanpäällisen ja ilmassa liikkuvien nopeuksien valloituksista elämästä on tullut traagisempaa, ja maaseudun rauhallisuuden ideaali on lopullisesti kadonnut. Ihmisen mielen täytyy nykyään tottua entistä paremmin immanenttiin vaaraan siten, että tulevat sukupolvet voivat karaistua ja tuntea sitä kohtaan todellista rakkautta.<sup>5</sup>

Moderni maailma todisti ”vihamielisten prinsiippien rinnakkaiseloja ja välttämätöntä konfliktia”. Teollisuuden kehitys ja uuden teollisen aikakauden kiihko vaikuttivat ihmisiin ja kasvattivat sosiaalidarvinistista taistelua kansojen välillä siten, että ”rotujen kuumeisuus ja levottomuus mullistivat kaikki historialliset todennäköisyydet”. Tästä syystä Italian täytyi varautua ”proletariaatin mahdolliseen vallankumoukseen ja mahdolliseen sotaan.”<sup>6</sup>

---

<sup>2</sup> Filippo Tommaso Marinetti, *Teoria e invenzione futurista* [TIF], 1996, 235.

<sup>3</sup> Esim. Berghaus, 1996, 73-91.

<sup>4</sup> Daly, 2016, 10-49.

<sup>5</sup> Marinetti, TIF, 449-450.

<sup>6</sup> Marinetti, TIF, 450-451.

Marinettin pessimististä mutta realistiseksi osoittautunutta maailmankuvaa täydensi yhtä pessimistinen suhtautuminen kansainväliseen politiikkaan, jossa kaikuivat ”diplomaattien pederastiset äänet”<sup>7</sup> ja joka oli yhtä ”impotentin diplomatian kolkkoa masturbaatiota”<sup>8</sup> – kuten Marinetti kuvasi tilannetta runoteoksessaan *Zang Tumb Tuuum* (1914).<sup>9</sup> Yhtä kaikki, Marinettin missio oli uudistaa ihminen ja kasvattaa italialaisista sankarillisia kansalaisia, mistä hän kirjoitti näin teoksessaan *Marinetti ei il Futurismo* (Marinetti ja futurismi, 1929):

Mutta täytyy vahvistaa sankarillisen kansalaisen luonnetta, tehdä hänestä vaaran ystävä ja kykenevä taisteluun, sillä huomispäivänä täytyy improvisoida välttämättömät vapaaehtoiset uutta sotaa varten. Toistan, että sota on varmasti syttyvä, ehkä lähitulevaisuudessa. Siksi futuristinen huuto: ylistäkäämme sotaa, maailman ainoaa hygieniaa! on aina ajankohtainen.<sup>10</sup>

Taiteet olivat keino, jolla ”vahvistettiin sankarillisen kansalaisen luonnetta”. Sodasta tuli esteettisesti ja sensuaalisesti nautittava kokemus, ”juhla”, ”neron punainen loma”, tai ”teräksinen alkovi”, kuten Marinetti nimitti ensimmäistä maailmansotaa romaanissaan *L’Alcova d’acciaio* (1921). Sodan estetisointi oli olennainen osa futuristista estetiikka liikkeen syntymästä lähtien sen päättymiseen Marinettin kuolemaan vuonna 1944.<sup>11</sup>

## Futurismi ja nationalistinen politiikka

Virallisesti futurismi politisoitui vuonna 1913, kun Marinetti julkaisi ensimmäisen varsinaisen poliittisen manifestinsa, ”Movimento politico futurista” (Futuristinen poliittinen liike). Näkyvän muodon poliittinen toiminta sai ensimmäistä maailmansotaa edeltävässä interventionistisessa kampanjassa, missä futuristit toimivat aktiivisesti, näkyvästi ja meluisasti Italian sotaan liittymisen puolesta.<sup>12</sup> Seuraava askel suoraan yhteiskunnalliseen vaikuttamiseen oli futuristisen puolueen perustaminen vuonna 1918 sekä sen ideologian kiteyttäminen manifestiin ”Manifesto del partito futurista” (Futuristisen puolueen manifesti). Tätä seurasi useita muita poliittisia manifesteja ja teoksia, joista viimeinen oli jo edellä mainittu *Democrazia futurista* (Futuristinen demokratia) vuodelta 1919.<sup>13</sup>

---

<sup>7</sup> Marinetti, TIF, 656.

<sup>8</sup> Marinetti, TIF, 679.

<sup>9</sup> Marinetti, TIF, 641-790-

<sup>10</sup> Marinetti, TIF, 620.

<sup>11</sup> Sodan estetisoinnista, ks. Härmänmaa, 2013, 255-271.

<sup>12</sup> Mm. Daly, 2016, 10-49.

<sup>13</sup> Ks. esim. Berghaus, 1996.



Marinettin poliittisena päämääränä oli modernisoida yhteiskuntaa eri keinoin, joista osa oli täysin realistisia, osa taas pikemminkin futuristisen utopistisia. Futuristinen puolue vaati muun muassa avioliiton ja perheinstituution poistamista ja lasten kasvatuksen uskomista valtiolle, keskitetyn byrokratian hajottamista ja teknokraattien muodostamaa hallitusta ilman senaattia. Hallitukseen tuli perustettaman ”yllyttäjien ryhmä” suorilla vaaleilla valituista alle 30-vuotiaista nuorista, joiden tarkoitus oli antaa hallitukselle ”hyviä ideoita”. Lisäksi esitettiin sukupuolten välistä tasa-arvoa työelämässä ja politiikassa, poliittisen poliisin poistamista, asevelvollisuuden lakkauttamista ja vapaaehtoisten armeijan perustamista, rahaa sotaveteraaneille ja lisäksi vielä ”rohkeuden ja isänmaallisuuden koulujen” perustamista. Sosialismin, kuningashuoneen ja katolisen kirkon jyrkkiä tuomitseminen olivat niin ikään keskeisiä asioita futuristien agendalla. Tärkein elementti futuristisessa politiikassa, sen varsinainen punainen lanka, oli kuitenkin nationalismi.<sup>14</sup>

Marinetti oli avoimen nationalistinen jo ennen futurismin perustamista. Omaelämäkerrassaan *Marinetti e il Futurismo* (Marinetti ja futurismi, 1929) hän kertoo lapsuudestaan Aleksandriassa, Egyptissä, ja siitä, kuinka hän jo ranskalaisten jesuiittojen lukiossa oppi rökittämään koulutovereitaan, jotka halveksivat Italiaa.<sup>15</sup> Futurismin perustamismanifestissa (1909) ylistettiin ”patrioottisuutta” liikkeen keskeisenä ideologisenä pilarina. ”Sanan ’Italia’ pitää dominoida sanaa ’vapaus’” kirjoitti Marinetti. Lisäksi perustamismanifestissa vaadittiin aggressiivista ulkopoliittikkaa, armeijan ja laivaston kasvattamista sekä Italian maantieteellistä laajentumista.

Futurismi nojautui kaikilta osin Marinettin nationalismiin; myös liikkeen taiteellinen tavoite oli uudistaa Italian 1900-luvun alun auttamattomasti perifeerinen ja takapajuinen taide-elämä ja tehdä maasta jälleen eurooppalaisen kulttuurin keskus. Myös futuristinen koneromantiikka, ”macchinolatria” oli nationalistista. Se oli esteettinen kannanotto maan modernisoimiseksi, sillä vain teknologisesti kehittynyt valtio saattoi olla kansainvälisesti merkittävä supervaltio.

Eräässä puheessaan ”Necessità e bellezza della Violenza” (Väkivallan kauneus ja välttämättömyys) vuonna 1910 Marinetti toi ilmi pessimistisen sosiaalidarvinistisen maailmankuvansa, jonka mukaan vain voimakkaimmille kansakunnille oli suotu paikka auringon alla. Marinetti korosti puheessaan, että teknologia oli välttämätön väline niin

---

<sup>14</sup> Marinetti julkaisi tärkeimmät, ensimmäistä maailmansotaa edeltävät poliittiset manifestinsa teoksessaan *Guerra sola igiene del mondo* (sota maailman ainoa hygienia, 1915). Nyt Marinetti, TIF, 233-341. Osa manifesteista on käännetty englanniksi teoksessa Marinetti, 2006, 49-80.

<sup>15</sup> Marinetti, TIF, 679.

luonnon kuin muidenkin kansojen hallitsemiseksi ja perusedellytys maalle, joka halusi olla kansainvälisesti merkittävä:

”Minun ei tarvitse kertoa teille, että Isänmaallisuus merkitsee ennen kaikkea kansallisen teollisuuden ja kaupan vahvistamista sekä rotumme luonteenomaisten piirteidemme kehittämistä voittoisassa marssissamme eteenpäin ohi kilpailevien rotujen.”<sup>16</sup>

Miksi futurismi sitten politisoitui? Eräänä mahdollisena syynä saattoi olla Italian nuori demokraattinen järjestelmä, joka ensimmäistä kertaa mahdollisti kaikkien pääsyn vallan kahvaan – ainakin teoriassa. 1800-luvulla päivänvalon näki myös upouusi ”julkkis”-kulttuuri. Ensimmäisiä kansallisia kuuluisuuksia Italiassa olivat maan yhdistäjänä kunnostautunut Giuseppe Garibaldi ja kirjailija Gabriele D’Annunzio, jota Marinetti ihaili – niin taiteessa kuin yhteiskunnallisessa elämässäkin. Epäilemättä yhtenä syynä oli myös halu modernisoida yhteiskuntaa. Viimeksi mainittu sopi yhteen Marinettin nationalististen pyrkimysten kanssa.

## Kohtalokas liitto

Futurismin historia jaetaan yleensä kahteen osaan. Ennen ensimmäistä maailmansotaa syntyi ja vaikutti herooinen futurismi, joka oli taiteellisesti avantgardistinen ja poliittisesti antagonistinen. Pieni ryhmä taiteilijoita ja kirjailijoita, jotka Marinetti ripeästi onnistui keräämään ympärilleen, jätti eittämättä jälkensä Euroopan taide- ja kulttuurihistoriaan. Erityisesti merkittävät taidemaalarit, kuten Umberto Boccioni, Carlo Carrà ja Gino Severini tekivät futurismista taiteellisesti korkeatasoisen avantgardeliikkeen, jonka kehitystä seurattiin Euroopassa.

Sitten syttyi sota, joka monessa suhteessa toimi vedenjakajana eurooppalaisessa kulttuurissa. Italian taide-elämässä sotaa seurasi niin kutsuttu paluu järjestykseen. Levottomat avantgardistiset kokeilut korvattiin muun muassa metafysisellä ja klassistisella taiteella tai koruttoman yksinkertaisella ja pelkistetyllä hermeettisellä runoudella. Futurismin aika oli ohi. Umberto Boccioni ja nuori futuristinen arkkitehtilupaus Antonio Sant’Elia menehtyivät sodassa, Carlo Carrà valitsi metafysisen hiljaisuuden ja Gino Severini siirtyi Pariisiin maalaamaan uusklassistisia teoksia – vain muutaman esimerkin mainitakseni. Futurismin olisi siis pitänyt jäädä ensimmäisen maailmansodan juoksuhautoihin, vaan näin ei tapahtunut.

---

<sup>16</sup> Marinetti, 2006, 421.

Marinetti oli yhä vakuuttunut aatteistaan ja liikkeestään. Vielä niinkin myöhään kuin vuonna 1929 hän vahvisti muuttumattoman kantansa ja kirjoitti: ”Lukija saattaa kysyä: onko futurismissa vanhentuneita ja hylättäviä aatteita? Ei mitään hylättävää. Voitokkaat aatteet säilyttävät vankkumattomina valtaamansa asemat.”<sup>17</sup> ”Voitokkaita aatteita” olivat erityisesti ”macchinolatria” ja sodan ihannoiti.

Sodan jälkeen Marinetti jatkoi työtään taidemesenaattina ja onnistui keräämään seuraavina vuosikymmeninä ympärilleen satoja nuoria, suureksi osaksi tuntemattomia taiteilijoita. Tämä sotien välinen, niin kutsuttu toinen futurismi, jonka historia pitkään unohti tai halusi unohtaa, oli taiteelliselta tasoltaan keskinkertainen, ellei peräti huono, sillä taiteilijoiden laatu korvattiin nyt määrällä. Koska liikkeen vuonna 1876 syntynyt johtaja kieltäytyi tarkentamasta ideologista ohjelmaansa, se muuttui auttamattoman anakronistiseksi. Mikä oli ehkä vielä hurjempaa, futurismi luopui myös poliittis-yhteiskunnallisesta antagonismistaan.

Marinetti oli tutustunut Mussoliniin ensimmäistä maailmansotaa edeltävissä interventionistisissa mielenosoituksissa. Sodan puhjettua heitä yhdisti aate, jonka mukaisesti Italian oli liityttävä sotaan, sodan jälkeen taas tarve puolustaa interventionistista perinnettä sekä yhteinen vihollinen, sosialismi. Puoli vuotta sodan päättymisen jälkeen, 23. maaliskuuta 1919 Marinetti osallistui Mussolinin organisoimaan kokoukseen Milanossa eräiden muiden futuristien, vallankumouksellisten interventionistien, radikaalien ammattiliittolaisten sekä anarkistien kanssa. Tässä tapaamisessa perustettiin italialainen fasismi, 1900-luvun äärioikeistolaisten fasismien *alma mater* – sanan alkuperäisessä, latinalaisessa merkityksessä.

Mussolinin sanomalehti *Il Popolo d'Italia* julkaisi 6. kesäkuuta tämän milanolaisen fasistiliikkeen, *sansepolcrismon*, poliittisen ohjelman; sitä pidetään fasismin alkuperäisenä ideologisena ohjelmalla. Tärkeinä aineksina siinä olivat eri ammattiliittojen ohjelmat ja futuristinen poliittinen ohjelma. Maineikkaan fasismitutkijan, Renzo De Felicen mukaan fasistiliike omaksui futurismin poliittisesta ohjelmasta väkivallan ihannonnin yhteiskunnallisen toiminnan välineenä, joka futurismissa kulminoitui sodan ihannoitiin ja taistelevan yksilön ylistämiseen, yltyöisänmaallisuuden, tulevaisuusoptimismin sekä katolisen kirkon ja sosialismin tuomitsemiseen.<sup>18</sup>

Kun fasismin liikkeen tilalle myöhemmin vuonna 1919 perustettiin Partito nazionale fascista (PNF), kansallinen fasistipuolue, liittyi Marinetti välittömästi sen jäseneksi. Tämän jälkeen Marinettin suhteessa Mussoliniin seurasi lyhyt välirikko vuonna 1920, kun alun perin

---

<sup>17</sup> Marinetti, *Marinetti e il futurismo* (1929), TIF, 620.

<sup>18</sup> De Felice, 1965, 505, 513-514, 518, 742-748.

anarkistinen fasistiliike alkoi vakavoitua. Uuteen puolueeseen liittyi nyt konservatiivisempia voimia, jotka hekin näkivät Mussolinissa ratkaisun maata uhkaavalle punaiselle vaaralle eli sosialisteille ja kommunisteille. Huomattakoon, että Marinetti oli alun perin lähtenyt tukemaan vallankumouksellista anarkistijoukkoa, jolla ei ollut selkeitä tavoitteita eikä liioin selkeää ohjelmaa.

Kaoottinen kapinaliike ei kuitenkaan palvellut Mussolinin päämääriä, henkilökohtaisen vallan kasvattamista. Tätä varten Mussolini halusi luoda fasismille uuden imagon ja osoittaa, että se pyrki sodanjälkeisessä sekavassa yhteiskunnallisessa tilanteessa palauttamaan maahan järjestyksen ja valtion auktoriteetin. Siksi Mussolini ryhtyi etsimään liittolaisia taantumuksellisista ja konservatiivisista tahoista.

Kiista, joka lopulta johti futurismin ja fasismin välirikoon, koski kuningashuonetta ja katolista kirkkoa, joita futuristit olivat jyrkästi vastustaneet. Kun Mussolini osoitti olevansa halukas yhteistyöhön myös näiden kanssa, sanoutuivat futuristit irti fasismista.<sup>19</sup> Vuosien 1919 – 1922 aikana 90 prosenttia fasismin alkuperäisestä jäsenistöstä vaihtui: futuristien lisäksi muut radikaalit ainekset, kuten entiset sosialistit, anarkistit ja ammattiliittolaiset jättivät Mussolinin. Heidän tilalleen tuli ylempää ja alempaa keskiluokkaa, aatelista, maanomistajia ja teollisuuden johtohenkilöitä. Näin siis vallankumouksellisesta ja anarkistisesta liikkeestä oli lyhyessä ajassa tullut päällisin puolin kutakuinkin perinteinen poliittinen puolue.<sup>20</sup>

Marinettin välirikko Mussolinin kanssa jäi lyhyeksi; kun fasistien legendaarisen Rooman-marssin jälkeen kuningas Viktor Emanuel III kutsui vuonna 1922 Mussolinin pääministeriksi ja muodostamaan hallituksen, ei Marinetti katsonut aiheelliseksi jatkaa kaunan kantamista. Ystävä valtion johdossa oli toki arvokas ystävä, josta kannatti pitää kiinni. Tästä lähtien Marinetti myös pysyi fasistipuolueen jäsenenä aina vuoteen 1943 asti, niin kauan kuin puolue oli olemassa.

Pääministerikautensa alkaessa Mussolini otti futuristit avosylin vastaan ja tunnusti Marinettin panoksen fasistisen regiimin luomisessa. Mussolini uskoutui 1930-luvun lopulla Yvon De Begnacille, viralliselle elämäkertakirjoittajalleen seuraavasti:

Minä nyt virallisesti ilmoitan, että ilman futurismia ei olisi syntynyt fasistista vallankumousta. Ainoat intellektuellit, jotka eivät koskaan epäilleet vallankumouksen syitä ja sen onnistumista, olivat futuristeja [...] ja te ja teidän ystävänne ja taistelutoverinne, joille Marinetti omisti ihailtavan teoksensa *Poema*

---

<sup>19</sup> De Felice, 1987.

<sup>20</sup> De Felice, 1965, 505-506, 540-541.

*Africano* [Afrikkalainen runo], ja ne, jotka inspiroivat hänen ilmailurunouttaan. Kaikki pelottomia ja rehellisiä ihmisiä, vapaamielisiä taiteen suhteen, sellaisen henkilöni kohdistuvan uskollisuuden luoja, jossa ystävyys, uskollisuus ja veljeys yhtyvät upeaksi, uudeksi runoudeksi, ja joka on ylpeyden aihe historiassamme.<sup>21</sup>

Tunnustukseksi futuristien osallisuudesta fasistisen hallinnon toteuttamiseen Marinetti kutsuttiin mukaan kahteen fasismin merkittävimpään kulttuuri-instituutioon, Italian Ensyklopediaan ja Italian kuninkaalliseen akatemiaan, joilla fasismi vakiinnutti valta-asemansa myös kulttuurielämässä. Tarkoituksena oli luoda Iso-Britannian ja Ranskan kansallisia ensyklopedioita vastaava italialainen teos. Perustamisasiakirjassa todettiin, että ensyklopediaan valittiin ”maan tiede- ja taide-elämän huomattavimpia edustajia” ja että sen oli tarkoitus kuvastaa italialaisen sivilisaation maailmanlaajuista merkitystä. Marinettin katsottiin täyttävän nämä kriteerit, ja häneltä pyydettiin kolme artikkelia: futurismista, taidemaalari Umberto Boccionista ja arkkitehti Antonio Sant’Eliasta. Myös artikkeli Marinettista itsestään on todennäköisesti hänen kirjoittamansa.<sup>22</sup>

Marinetti, joka oli 1910-luvulla äänekkäästi vaatinut myös akatemioiden tuhoamista, nimitettiin paradoksaalisesti perustajajäseneksi Mussolinin vuonna 1929 perustamaan Italian akatemiaan. Ymmärrettävästi Marinettin nimitys herätti sekä hilpeyttä että närkästystä. Marinetti itse puolusteli nimitystään kirjoittamalla, että hän oli ”sellaisen akatemian akateemikko, joka ei itse asiassa ollutkaan akatemia”. Italian akatemia ei ollut mikään ”muumioiden tai fossiilien yhteisö”, vaan ”elävä, nuori ja luova antiakatemia”, jonka tehtävänä oli levittää fasismin yhteiskunnallista vallankumousta kulttuurielämään.<sup>23</sup>

Marinetti ei ollut myöskään pelkkä puolueen rivijäsen vaan toimi aktiivisesti fasistisessa hallinnossa ollen muun muassa Kirjailijoiden fasistisen ammattiliiton pääsihteeri sekä ”liikekannallepanon aikaisen sisäisen propagandan verkoston” jäsen. Tämä kryptinen nimeke tarkoitti, että Marinettin oli määrä osallistua sotapropagandan levittämiseen mahdollisen konfliktin aikana. Etiopian sotaa kunnioittavan teoksensa *Il Poema africano della Divisione "28 ottobre"* (Osaston ”28. lokakuuta” afrikkalainen runo, 1937) jälkeen Marinettin pulppuava runosuoni tuotti toisen maailmansodan aikana teoksia, jossa ylistettiin italialaisten sotilaiden sankaruutta ja sodan isänmaallista luonnetta.<sup>24</sup>

---

<sup>21</sup> De Begnac, 1990, 425.

<sup>22</sup> Härmänmaa, 1995, 45-48.

<sup>23</sup> Marinetti puolusti akatemian erityisluonnetta useassa eri yhteydessä, ks. muun muassa Marinetti, 1931, 8. Nyt myös Härmänmaa, 1995, 51-52.

<sup>24</sup> Näitä olivat muun muassa *L'Aeropoema di Cozzarini* (Cozzarinin ilmailurunno, 1944), *Camicie nere e poeti combattenti a Sviniuca sul Don* (Taistelevat mustapaidat ja runoilijat Sviniucassa

Oli monia syitä miksi Marinetti tuki Mussolinia. Ennen ensimmäistä maailmansotaa sosialistipuolueen johdosta kätevästi loitonnut Mussolini näytti olevan ainoa hahmo, joka kykeni varjelemaan Italiaa sodanjälkeiseltä punaiselta vaaralta. Fasismi myös todella aloitti uuden aikakauden, jota Marinetti oli perään kuuluttanut jo ensimmäisessä futuristisessa manifestissaan. Mussolinin hallinto ryhtyi välittömästi modernisoimaan maata tehokkaasti kehittämällä rautateitä, edistämällä teollistumista ja kaupungistumista sekä toteuttamalla merkittäviä yhteiskunnallisia uudistuksia. Myös nationalismi yhdisti Marinettia Mussoliniin aikakautena, jolloin sosialismin tavoitteena oli työväen kansainvälinen liittoutuma. Fasismin entistä aggressiivisempi ulkopoliittikka 1930-luvulla sai eittämättömän tukensa futurismilta; olihan se vastaus Marinettin alkuperäisiin poliittisiin vaatimuksiin Italian laajenemisesta.

Liitolla Mussolinin kanssa oli myös hintansa: se maksoi Marinettille itsenäisen poliittisen toiminnan. Tämän Marinetti kirjasi vuonna 1929 seuraavasti:

Futurismi on taiteellinen ja ideologinen liike. Se puuttuu poliittisiin taistoihin vain Kansakunnan kannalta vaarallisina hetkinä. [...] Fasismi toimii poliittisesti tällä meidän pyhällä niemimaallamme; se vaatii asettaa kieltää. Futurismi taas toimii puhtaasti fantasian äärettömässä valtakunnassa.<sup>25</sup>

## Totalitarismin estetiikka

Mussolinin pääministerikauden alkamisesta lähtien Marinettin ja muiden päätösvaltaisten futuristien päämääränä oli tehdä futurismista valtion virallinen taidesuuntaus. Keskeisessä asemassa tässä olivat futuristien omat aikakauslehdet 1930-luvulla, joiden sivuilla puolustettiin futurismia fasismin virallisena taidesuuntauksena ja vaadittiin tiukempaa taidepolitiikkaa.

---

Donin rannalla, 1943), *Canto eroi e macchine della guerra mussoliniana* (Mussolinin sodan sankareiden ja koneiden laulu, 1942), *L'Esercito italiano. Poesia armata* (Italialainen armeija, aseistettu runo, 1942), *Lo riprenderemo gridano il Duca D'Aosta l'esercito i legionari di Passo Uarieu e di Sviniuca sul Don* (Valtaamme sen takaisin huutavat D'Aostan herttua armeija Passo Uarieun ja Sviniucan legioonalaiset, 1943), *Originalità russa di masse distanze radiocuori* (Massojen etäisyyksien radiosydänten venäläinen alkuperä, op. post. 1996), *La poesia sublime dell'esercito italiano* (Italian armeijan ylevä runo, 1942) ja "Quarto d'ora di poesia della X Mas" (X Masin vartin runo, op. post. 1944).

<sup>25</sup> Huom! Marinettin kielellinen ilmaisu käsitti välimerkkien poistamisen, verbien laittamisen perusmuotoon ja substantiivit luetteloon. Jos siis sitaateista puuttuu välimerkit ja syntaksi on omituinen, johtuu se alkuperäisestä tekstistä.

Marinetti, *Marinettu e il Futurismo* (1929), *TIF*, 616.

Keskustelu fasistisesta taidepolitiikasta oli alkanut jo 1920-luvulla Mussolinin tultua pääministeriksi ja se kiihtyi seuraavalla vuosikymmenellä, kun Italiasta vähitellen kehkeytyi totalitaristinen valtio. Eri suuntauksia, kuten klassismia, modernismia tai realismia edustavat tahot ja kulttuuripersonat vaativat Mussolinilta valtion virallisen taiteen asemaa ja keskitettyä taidepolitiikkaa.<sup>26</sup> Myös futuristit olivat muiden ohella vakuuttuneita siitä, että fasismi tarvitsi oman taidesuuntauksen ja taidepolitiikan.<sup>27</sup> Valtion virallisen taiteen tehtävä oli puolustaa ja edesauttaa fasistisen vallankumouksen uutta henkeä.<sup>28</sup> Totalitaristinen hallintomuoto, joka keskittyi yhden henkilön kykyihin ja tahtoon, tarvitsi rinnalleen taiteellisen diktatuurin. Jos ja kun fasismi halusi kontrolloida kaikkia elämänaloja, tuli sen painaa jälkensä myös taidehistoriaan.<sup>29</sup> Fasistisen taiteen oli jätettävä lähtemätön jälki taiteen historiaan ja yhtä lähtemättömästi vaikutettava koko maailmaan.<sup>30</sup>

Italialainen fasismi ei kuitenkaan ollut sama asia kuin saksalainen kansallissosialismi, eikä Mussolini ollut Hitler. Erot olivat selvät sekä mitä tulee rotupolitiikkaan (johon tässä yhteydessä ei voida paneutua) että taidepolitiikkaan. Huolimatta monelta taholta tulevasta painostuksesta Mussolini kuitenkin kieltäytyi useaan otteeseen ja systemaattisesti määrittelemästä valtiolle virallista taidesuuntausta. Sen sijaan hän ilmoitti, että ”jokainen fasistisessa Italiassa luotu taideteos oli fasistinen”. Tämä suurpiirteinen suhtautuminen mahdollisti sen, että taide-elämä säilyi monipuolisena ja suhteellisen vapaana koko fasismin 20-vuotisen valtakauden ajan.<sup>31</sup> Vasta 1936 edellytettiin, että valtiollisissa taidenäyttelyissä esiintyvien taiteilijoiden tuli kuulua fasistiseen ammattiliittoon, mutta lakia ei koskaan noudatettu tiukasti.<sup>32</sup>

Julkinen taide ja suuret taideinstituutiot ovat keino tarkastella valtion hyväksymää ja tukemaa taidetta. Tärkeimmät instituutiot Italiassa olivat kansallinen taidekatsaus Rooman kvadriennaali, kansainvälinen Venetsian biennaali ja fasistisen vallankumouksen 10-vuotisnäyttely vuodelta 1932 sekä lopulta toteuttamatta jäänyt Rooman vuoden 1942 maailmannäyttely Esposizione universale di Roma, EUR.

On sanomattakin selvää, että futurismi oli erittäin hyvin esillä kaikissa fasistisissa taideinstituutioissa. Konservatiiviseen Venetsian biennaaliin se hyväksyttiin mukaan ensimmäistä kertaa vuonna 1926, todennäköisesti poliittisista syistä. Marinetti, joka tuon

---

<sup>26</sup> Fasismien taidepolitiikasta, ks. Härmänmaa, 2000a, 140-176; Adamson, 2007, 227-263.

<sup>27</sup> Somenzi, *Futurismo* n.5, al/5.10.1932.

<sup>28</sup> Somenzi, *Futurismo* n.61, aIII/15.2.1934.

<sup>29</sup> Somenzi, *Futurismo* n.61, aIII/15.2.1934.

<sup>30</sup> Raicer, "Croce à sbagliato," *Battaglie* n.1, 4.3.1934.

<sup>31</sup> Härmänmaa, 2000b.

<sup>32</sup> Cannistraro, 1975, 124-125.

tuosta sähkötti Mussolinille: ”Duce, minun on puhuttava kanssasi”, sai jatkuvasti valtiolta rahoitusta taiteellisille ja kulttuurisille hankkeilleen.<sup>33</sup> Lisäksi hänellä oli 1930-luvulla noin 10 vuoden ajan oma, 10 minuutin radiolähetys joka kuukausi – huolimatta yleisön protestoinnista.<sup>34</sup>

Vaikka Mussolini ei koskaan täyttänyt Marinetti toivetta nimittää futurismi valtion viralliseksi taiteeksi, oli sotienvälinen futurismi kuitenkin fasistista estetiikkaa *par excellence*. Futurismin erityisasema fasismien taidekentässä oli seuraus siitä, että futurismi ilmensi fasismien pyrkimystä modernisoida maa. Koneromantiikka oli fasismissakin propagandaa teollistumisen puolesta kuten se oli ollut futuristisen liikkeen syntymästä lähtien. Sotienvälisenä aikana futuristien romanttisesti ihailema kone sai konkreettisen muodon lentokoneessa.

Aikakausi todisti ilmailun läpimurtoa ja kehittymistä kaikkialla läntisessä maailmassa. Charles Lindberghin lento Atlantin yli vuonna 1927 aloitti ilmailun historiassa uuden aikakauden synnyttäen varsinaisen lentohuuman. Mussolini oli ammattilentäjä kuten hänen vanhin poikansa Bruno, joka sai surmansa lento-onnettomuudessa. Lentokone oli se teknologian väline, jolla kansakunnat ottivat mittaa toisistaan 1930-luvulla. Futurismin vastaus lentohuumaan oli ”ilmailutaide”. Kaikki sotienvälinen futuristinen taide oli siis tavalla tai toisella sidoksissa ilmailuun, ja Marinetti tehtiä manifesteja muun muassa ilmailumaalauksesta (aeropittura), ilmailurunoudesta (aeropoesia), ilmailutanssista (aerodanza) ja ilmailukeramiikasta (aeroceramica).<sup>35</sup>

## Degeneroitumisen uhka

Hitlerin Saksassa taidepolitiikka oli menossa täysin eri suuntaan kuin Mussolinin Italiassa. Kampanja modernia ja avantgardistista taidetta vastaan oli käynnistynyt 1920-luvulla Saksan Taideseuran (*Deutsche Kunstgesellschaft*) perustamisen myötä. Se kiihtyi 1930-luvun alussa, kun Hitlerin hallitukselle esitettiin vaatimus, että kaikki bolshevistiset ja kosmopoliittiset taideteokset piti poistaa julkisista museoista. Kansallissosialistien Nürnbergin puoluekokouksessa syyskuussa vuonna 1934 Hitler tuomitsi virallisesti modernin taiteen ja sitä edustavat liikkeet. Modernin taiteen vastainen kampanja kulminoitui suurelliseen Degeneroituneen taiteen (*Entartete Kunst*) näyttelyyn vuonna 1937.

---

<sup>33</sup> Härmänmaa, 1995, 37-39.

<sup>34</sup> Härmänmaa, 2000b 15-16.

<sup>35</sup> Härmänmaa, 2000b, 206-230.



Myös Italiassa oli tahoja, jotka katsoivat karsaasti modernia taidetta, mukaan lukien futurismia ja haaveilivat klassismista tai rehellisestä sosiaalisesta realismista. Kirjoittelu modernia taidetta vastaan alkoi italialaisessa lehdistössä heti Hitlerin valtaannousun jälkeen vuonna 1933 ja se yltyi rotulakien julkaisemisen jälkeen. Saksan mallin mukaisesti avantgardea syytettiin juutalaiseksi, kansainväliseksi ja degeneroituneeksi.<sup>36</sup>

”Toisen futurismin” merkittävin taidemaalari Enrico Prampolini (1894-1956) kirjoitti syyskuussa 1934 vastalauseen Nürnbergin puoluekokouksen päätökselle tuomita moderni taide. Prampolini painotti, että vahvan kansan hallituksen ei pitänyt ehkäistä uusia aatevirtauksia eikä tukahduttaa uusia taiteellisia tyylejä, koska tämältyyppinen suvaitsemattomuus olisi hyökkäys rodun henkistä tulevaisuutta kohtaan, suuri uhka taiteelle sekä uusille, henkistä vapautta kaipaaville sukupolville.<sup>37</sup>

Suoran toiminnan miehenä Marinetti oli mennyt vielä pidemmälle ja järjestänyt jo vuoden 1934 helmi-maaliskuussa, siis ennen Nürnbergin puoluekokousta, kaksi futuristisen taiteen näyttelyä Saksassa, ensimmäisen Hampurissa ja toisen pääkallopaikalla Berliinissä, Hitlerin nenän alla. Näyttely oli nimeltään ”Aeropittura futurista italiana” (Italialainen futuristinen ilmailumaalaustaide), ja se sai osakseen ankaraa kritiikkiä niin avajaisissa kuin Alfred Rosenbergin lehdissäkin.<sup>38</sup>

Vaikka Marinetti solmi kontakteja saksalaisten abstraktien maalareiden kanssa Berliinin näyttelyn aikana ja tapasi muun muassa Rudolf Bauerin (1889-1953),<sup>39</sup> joukko futuristeja oli kuitenkin ryhtynyt tekemään pesäeroa saksalaisiin avantgardisteihin. Gerardo Dottori (1884-1977), toinen tunnettu toisen aallon futuristinen taidemaalari, oli kirjoittanut Venetsian XIX biennaalista heinäkuussa 1934, Berliinin-näyttelyn jälkeen:

Italialaiset futuristit ovat edelleen maailman taiteen avantgardisteja: tarvitsee vain heittää silmäys biennaalissa esillä olevaan italialaiseen ja ulkomaalaiseen taiteeseen, jotta tämä käy selväksi. Voitaisiin sanoa, että ulkomaalaiset avantgardistit eivät ole tarpeeksi edustettuina biennaalissa. Tämä pitää paikkaansa tiettyjen maiden osalta. Mutta kaikki me tiedämme, mitä ulkomaalaiset avantgardet tekevät: kun ne eivät seuraa italialaisen futurismin taiteellisia periaatteita, ne eksyvät pohjoisen ja juutalaisen abstraktionismin sumuun.<sup>40</sup>

---

<sup>36</sup> Härmänmaa, 2000b, 264-266.

<sup>37</sup> Prampolini, 1934.

<sup>38</sup> Salaris, 1992, 189; Härmänmaa, 2000b, 265.

<sup>39</sup> Salaris, 1992 s. 189.

<sup>40</sup> Dottori 1934. Nyt myös Härmänmaa, 2000b, 266.

Saksan antimodernistisen taidepolitiikan kiristyessä ja sen vaikutusten heijastuessa Italiaankin futuristien vastaveto oli tehdä entistä selkeämpi pesäero saksalaiseen moderniin taiteeseen. 1930-luvun puolivälin jälkeen Marinetti kaavaili avointa kirjettä Hitlerille otsikolla ”Lettera aperta dei futuristi italiani a Hitler” (Italialaisten futuristien avoin kirje Hitlerille).<sup>41</sup>



*Gerardo Dottori, Polittico della rivoluzione fascista, 1934, II Quadriennale romana, 1935.*

Kirjeessä Marinetti hyväksyi täysin kansallissosialismin taidepolitiikan, koska saksalainen avantgardismi, ”vaikka se oli täynnä neroutta maailmanlaajuista merkitystä, oli kuitenkin juutalaisten aikaansaama; lähes täynnä kommunistisen puolueen jäseniä; lähes kokonaan seksuaalisen degeneraation alkoholin kokaiinin jne. myrkyttämä.” Marinetti, joka ei ollut rasisti eikä liioin antisemitisti,<sup>42</sup> teki pienen yrityksen puolustaa juutalaisia huomauttamalla, että ”saksalaisen avantgardismin yhteys juutalaisiin kommunisteihin ... [oli] satunnainen ja seurausta sotilaallisten ja taloudellisten tappioiden kurjistamista urbaaneista keskuksista” – yhtä satunnaista oli myös ”juutalaisten yhteys kommunismiin”.

<sup>41</sup> Todennäköisesti kirjettä ei koskaan lähetetty tai julkaistu, mutta siitä käy ilmi Marinettin selviytymisstrategia.

<sup>42</sup> Härmänmaa, 2000b, 235-279.

Marinetti ehdotti kirjeessä Hitlerille toimenpiteitä saksalaisen avantgardismin tervehdyttämiseksi. Hitlerin piti ”1. tyhjentää saksalainen kirjallinen taiteellinen tieteellinen filosofinen avantgardismi kommunistisista elementeistä; 2. vahvistaa saksalaista avantgardismia ottamalla sen johto juutalaisilta ja antamalla se puhtasverisille germaaneille; 3. jäljitellä italialaista futurismia.”<sup>43</sup>

Degeneroituneen taiteen näyttelyn jälkeen modernin taiteen kohtalo Saksassa oli sinetöity. Reaktiona Hitlerin näyttelyn avajaisissa pitämälle puheelle ja sitä seuranneelle Göringin asetukselle, jossa avantgarde futurismi mukaan lukien julistettiin pannaan, Mino Somenzi<sup>44</sup> (1899-1948) julkaisi futuristien *Artecrazia* aikakauslehdessä artikkelin *Noi e Hitler* (Me ja Hitler).

*Noi e Hitler* oli suunnattu italialaisille modernin taiteen vastustajille, mutta Somenzin pontena oli kritiikki Hitlerin puhetta ja taidepolitiikkaa vastaan. Hän kirjoitti, että Hitlerin julistama sota futurismille ei ollut pelkästään ”hyökkäys tervettä järkeä ja logiikkaa vastaan”, vaan se ennen kaikkea loukkasi taiteellista liikettä, joka oli toiminut ansiokkaasti politiikassa sekä kohottanut isänmaallisuuden tunnetta kotimaassaan. Somenzi tuomitsi avoimesti Hitlerin käsityksen modernista taiteesta, jonka mukaan se oli erikoista, individualistista ja virheellistä.

Somenzi kritisoi Hitlerin vaatimusta kansallista henkeä ilmaisevasta taiteesta sekä realistisen taiteen alistamista propagandan välineeksi. Somenzi kirjoitti, että taide on aina luonteeltaan universaalialia ja että taiteen poliittinen tehtävä merkitsi oman aikansa juhlistamista ja ikuistamista. Taide ei saanut olla propagandaa, mutta kun vapaata taidetta tuettiin, se väistämättä ilmaisi johtajansa ”hyvyyttä”. Somenzi piti myös Hitlerin käsitystä degeneroituneesta taiteesta erheellisenä. Puuttumatta saksalaisten soveltamiin lääketieteellisiin teorioihin Hitler oli Somenzin mukaan ymmärtänyt väärin kauneuden käsitteen, joka on aina kulttuurisidonnainen ja subjektiivinen. Taiteilijoilla oli täysi oikeus ilmaista sitä, mihin he uskovat, ja tästä syystä kaikilla avantgardistisilla liikkeillä oli oikeus elää – kunhan ne olisivat yritystä uusiutua eivätkä tulosta ”liikemiesmäisestä tai mainonnallisesta spekulatiosta”.

Jos taide pakotettaisiin ajassa taaksepäin ja kuvaamaan realistisesti luontoa, olisi se taiteen loppu ja tätä tarkoitusta vartenhan oli keksitty valokuvauskoneet, Somenzi jatkoi. Taiteelta piti vaatia enemmän. Sen piti kuvata ihmisten unelmia, toiveita ja kaikkia niitä fantasioita ja mielikuvia, joita sielu ja mieli virittivät ”elämän mysteereistä ja tuntemattomista

---

<sup>43</sup> Kirjeen käsikirjoitus on Getty Centerin arkistossa, Los Angeles, USA, kokoelmassa Papers of F.T. Marinetti and Benedetta Cappa Marinetti, 1902-1965, archival number 920092, box 1, folder 28. Nyt myös Härmänmaa, 2000b, 267.

<sup>44</sup> Somenzi oli taiteilija, taidekriitikko, eräänlainen futurismin hallintovirkamies ja useiden futurististen julkaisujen päätoimittaja.

alueista”. Hitlerin mukaan todellinen taide oli sellaista, jota kansa ymmärsi. Somenzi sen sijaan kirjoitti, ettei tavallinen kansa kykenisi koskaan ymmärtämään taidetta, koska se edellytti sekä henkistä valmentautumista että kulttuuriin suuntautuneisuutta, jota tavallinen kansa ei omannut.<sup>45</sup> Tämän numeron jälkeen useita *Artecrazian* numeroita takavarikoitiin, ja lopulta lehti lakkautettiin vuonna 1938.<sup>46</sup>

Ennen sitä Somenzi tarttui viimeiseen oljenkortensa ja heittäytyi lopullisesti rähmälleen pelastaakseen lehtensä. *Artecrazian* keväällä 1938 ilmestyneet kaksi viimeistä numeroa olivat identtisiä ja täysin omistettu Hitlerin ja kansallissosialismin ylistämiselle. Pääkirjoituksessaan ”Saluto al Führer dall’avanguardia artistica italiana” (Italialaisen taiteellisen avantgardismin tervehdys Führerille) Somenzi oikeutti täysin Hitlerin tyrmäävän suhtautumisen saksalaiseen avantgardismiin, lähinnä ekspressionismiin, todeten, että kyseinen taide ”oli aina toiminut inhimillisiä ja yhteiskunnallisia arvoja vastaan”, ”isänmaallisuutta vastaan kansainvälisyyden nimissä”.

Tästä syystä Hitlerin taistelu kyseisen taidesuuntauksen tuhoamiseksi oli oikeutettu, sillä ”olihan hän [Hitler] nimenomaan joka suhteessa uhrannut itsensä isänmaansa puolustamiseksi ja ylevöittämiseksi”. Sen sijaan Hitlerin modernistista taidetta koskeva kritiikki ei Somenzin mielestä liittynyt mitenkään futurismiin, joka Somenzin sanojen mukaan oli täysi erilainen avantgardismi, lyhyesti sanottuna fasistinen avantgardismi. Futurismi ja Marinetti olivat olleet fasismien edelläkävijöitä, selitti Somenzi. Interventionismin, vapaaehtoisen osallistumisen ensimmäiseen maailmansotaan sekä sodan jälkeisen ”punaisen vaaran” vastaisen taistelun jälkeen futuristit olivat löytäneet fasismissa liikkeen, johon saattoi kantaa ”ikuisen nuoruutensa liekin, koko luovuutensa, intohimonsa ja isänmaallisuutensa.” Ei siis syyttä, muistutti Somenzi, ”Il Duce oli kutsunut fasismien ensimmäisiä valloituksia futuristien valloituksiksi.”<sup>47</sup>

## Avantgarden loppu

Huolimatta modernin taiteen vastaisesta polemiikista ja *Artecrasia* -lehden tyllystä lakkauttamisesta taide-elämä säilyi Mussolinin Italiassa loppuun asti monimuotoisena. Mussolini ei yhtynyt Hitlerin taidepolitiikkaan, vaan lausui siitä seuraavaa: ”En voi

---

<sup>45</sup> Somenzi, 1937.

<sup>46</sup> Salaris, 1992, 188-210.

<sup>47</sup> Pääkirjoitus ”Saluto al Führer dall’avanguardia artistica italiana,” *Artecrasia* n.115, 25.4.1938 sekä n.116, 1.5.1938. Numerossa 115 artikkeli on nimeltään ”Saluto a Hitler dalla avanguardia artistica italiana”. Muutoin numerot ovat täysin identtiset.

ymmärtää, miksi Führerin kaltainen mies, joka on keksinyt uuden germaanisen tavan tehdä politiikkaa ja joka on kaikkea muuta kuin sivistymätön mitä tulee kuvataiteisiin, on voinut sallia, että hänen maassaan puhkeaisi taistelu ekspressionismia vastaan. Ystäväni Oppon mukaan ekspressionismi on tämän vuosisadan saksalaisen taiteen hienoin ilmentymä.”<sup>48</sup>

Mussolinin Italiassa modernia taidetta ei missään vaiheessa tuomittu eikä julistettu pannaan – vaikka useat olisivat sitä toivoneet. Ehkä selkein ja samalla viimeinen esimerkki fasismien taiteen monimuotoisuudesta oli yllä mainittu Rooman vuoden 1942 maailmannäyttely, jonne piti järjestettävän avantgardistisen taiteen katselmus. Monumentaalisella klassistis-rationalistiseen tyyliin rakennetulla näyttelyalueella, nykyisen EUR:in alueella Roomassa komeilee ulkoseinillä kaksi valtavaa futuristista mosaiikkia, Prampolinin ”Korporaatiot” (1943) ja Fortunato Deperon (1892-1960) ”Taiteet ja ammatit” (1942). Jälkimmäinen on mielenkiintoinen sikäli, että Deperon kaksi alkuperäistä suunnitelmaa mosaiikista eivät olleet näyttelyn johdon, erityisesti Mussolinin ystävän Oppon mielestä tarpeeksi avantgardistisia. Oppo pyysi Deperoa hajottamaan alun perin liian klassisen komposition ja vasta kolmas versio lopulta kelpasi hänelle.<sup>49</sup>

Futuristinen vallankumous ei vesittynyt pelkästään ulkoisten tekijöiden ja poliittisen tilanteen vuoksi vaan taantumisen oli ensisijaisesti omaehtoista ja lähti liikkeen sisältä. Sotienvälinen futurismi oli täynnä konservatiivisia elementtejä, jotka Marinetti oli ennen ensimmäistä maailmansotaa yksiselitteisesti tuominnut. Erityisesti romanttinen luonnon ihannointi, futurismin koneromantiikan vastakohta, sai merkillisen muodon futuristisessa naturismissa, jossa ”luonnon lakeja yritettiin auttaa teknologian avulla, jotta ne eivät täysin metsittyisi.”<sup>50</sup>

Ivattuaan rakkautta naiseen ja vaadittuaan perheinstituution romuttamista Marinetti meni naimisiin jo vuonna 1923 Benedetta Capan kanssa. Poroporvarillisesta liitosta syntyi kolme tytärtä, Vittoria (Voitto), Ala (Siipi) ja Luce (Valo). Tyttärien nimet olivat eittämättä futuristisia; juuri muuta avantgardistista liitossa ei ollut. Rakastava ja ilmeisen uskollinen aviomies kirjoitti rakkausrunoja vaimolleen 1920- ja 1930-luvuilla, ja kokoelma *Poesie a Beny* (Runoja Benylle) ilmestyi postuumisti Marinettin kuoleman jälkeen vuonna 1971.

Marinettin suurin myönnytys koski kuitenkin katolista kirkkoa ja kristinuskkoa. Vuonna 1912 ilmestyneessä proosarunoteoksessa *L'Aeroplano del Papa* (Paavin lentokone) kertova

---

<sup>48</sup> De Begnac, 1990, 424. Cipriano Efesio Oppo (1891-1962) oli taidemaalari, kriitikko ja merkittävä toimija fasismien taide-elämässä ollen muun muassa Rooman vuoden 1942 maailmannäyttelyn taidekomission johdossa.

<sup>49</sup> Härmänmaa, 2000a, 168-172.

<sup>50</sup> Härmänmaa, 2009, 337-360; Härmänmaa, 2000b, 121-128.

minä lentää Vatikaanin yllä lentokoneella, nappaa paavin Vatikaanista kalastajan verkolla, kuljettaa tämän Itävaltaan, jonne lopulta tiputtaa kirkon päämiehen. ”Svaticanamento”, Vatikaanin tuhoaminen, oli ollut ensimmäisen futurismin keskeisiä päämääriä; 1930-luvulla Marinetti muutti mieltään myös tässä suhteessa. Marinettin vuoden 1929 Lateraani-sopimusta seurannut aluksi sangen ironinen suhtautuminen kirkkoon ja katoliseen uskontoon vaihtui vähitellen 1930-luvun kuluessa yhä hartaammaksi uskonnollisuudeksi kulminoituen Marinettin toisen maailmansodan aikana kirjoittamaan ja postuumisti vuonna 1991 julkaistuun teokseen *L’Aeropoema di Gesù* (Jeesuksen ilmailuruno). Teoksessa Marinetti esittää rukouksen Italian ja perheensä puolesta sekä pyhittää elämänsä Jeesukselle.<sup>51</sup> Edelleen, kun vielä huomattava osa 1930-luvun lopun ilmailutaideteoksista oli muotokieleltään realistista, voidaan oikeutetusti kysyä, mihin hävisi avantgardistisuus.

Useat tunnetut avantgarden teoreetikot, joista mainittakoon Renato Poggioli ja Peter Bürger, ovat yhtä mieltä avantgarden ominaispiirteistä. Keskeisintä avantgardessa on heidän mukaansa vallitsevien kulttuuristen arvojen kritiikki sekä teollisen massakulttuurin vastustus; jälkimmäinen on taloudelliseen voittoon pyrkivä kapitalismin tuote. Avantgardistinen taide on kokeilevaa, rajoja rikkovaa ja se pyrkii edistämään yhteiskunnallisia uudistuksia.<sup>52</sup> Näitä piirteitä on vaikea yhdistää 1930-luvun futurismiin, joka oli sen sijaan auttamattoman anakronistista ja konformismista kannattaessaan ehdoitta hallitsevia kulttuuriarvoja sekä fasistista hallintoa.

## Kirjallisuus

Adamson, Walter L., *Embattled Avant-Gardes. Modernism’s Resistance to Commodity Culture in Europe*. University of California Press, Berkeley, Los Angeles and London, 2007.

Horkheimer, Max & Adorno, Theodor, *The Culture Industry: Enlightenment as Mass Deception*. In *Dialectic Of Enlightenment*. Continuum, New York, 1969, 120-165.

De Bagnac, Yvon, *Taccuini mussoliniani*. A cura di Franco Peretti. Il Mulino, Bologna, 1990.

Benjamin, Walter, *The Work of Art in the Age of Mechanical Reproduction* (1935). Teoksessa *Walter Benjamin Illuminations*. Edited and with an Introduction by Hannah Arendt. Schocken Books, New York, 1969, 217-251.

Berghaus, Günter, *Futurism and Politics, Between Anarchist Rebellion and Fascist Reaction, 1909-1944*. Berghahn Books, Providence and Oxford, 1996.

Bürger, Peter, *Theory of the Avant-Garde (Theorie der Avantgarde, 1974)*. Käänt. M. Shaw. University of Minnesota Press, Minneapolis, 1984.

Cannistraro, Philip V., *La fabbrica del consenso. Fascismo e mass media*. Laterza, Roma-Bari, 1975.

---

<sup>51</sup> Härmänmaa, 2000b, 306-324.

<sup>52</sup>Adorno & Horkheimer, 1969; Benjamin, 1969; Bürger, 1984; Greenberg, 1939; Poggioli, 1968.

- Daly, Selena, *Italian Futurism and the First World War*. University of Toronto Press, Toronto, 2016.
- Dottori, Gerardo, Aeropittura futurista alla XIX Biennale, *Stile futurista*, Luglio, 1934.
- De Felice, Renzo, *Mussolini il rivoluzionario (1883-1920)*. Einaudi, Torino, 1965.
- De Felice, Renzo, Introduzione. Teoksessa Filippo Tommaso Marinetti, *Taccuini 1915-1921*. A cura di Alberto Bertoni. Il Mulino, Bologna, 1987.
- Greenberg, Clement, Avant-Garde and Kitsch. *Partisan Review*, 1939. Suomennettu nimellä Avantgarde ja kitsch teoksessa *Modernin ulottuvuuksia, fragmentteja modernista ja postmodernista*. Toim. Jaakko Lintinen, suom. Leevi Lehto. Kustannusosakeyhtiö taide 1989, 83-103.
- Härmänmaa, Marja, *Italialainen futurismi 1930-luvulla ja sen suhde fasismiin*. Licensiaatintutkimus, Italian kieli ja kulttuuri, Turun yliopisto, 1995.
- Härmänmaa, Marja, Lentävä sankari: Marinetti, futurismi ja uusi fasistinen italialainen. Teoksessa *Uusi uljas ihminen, eli modernin pimeä puoli*. Toim. Marja Härmänmaa ja Markku Mattila, Atena, Jyväskylä, 1998, 206-230.
- Härmänmaa, Marja, Kivinen tie Roomaan. Klassismin myötä- ja vastoinkäymiset Mussolinin Italiassa. Teoksessa *Kivettyneet ihanteet? Klassismin nousu maailmansotien välisessä Euroopassa*. Toim. Marja Härmänmaa ja Timo Vihavainen, Atena, Jyväskylä, 2000a, 141-176.
- Härmänmaa, Marja, *Un patriota che sfidò la decadenza. F.T. Marinetti e l'idea dell'uomo nuovo fascista 1929-1944*. Academi scientiarum fennica, Helsinki, 2000b.
- Härmänmaa, Marja, Futurism and Nature: The Death of the Great Pan. Teoksessa *Futurism and the Technological Imagination*. Toim. Günter Berghaus. Rodopi, Amsterdam and New York, 2009, 337-360.
- Härmänmaa, Marja, The dark side of Futurism: Marinetti and war. Teoksessa *Back to the Futurists. The Avant-garde and its legacy*. Toim. Elza Adamowicz and Simona Storchi. Manchester, Manchester University Press, 2013, 255-271.
- Marinetti, Filippo Tommaso, *Il paesaggio e l'estetica futurista della macchina*. Nemi, Firenze 1931.
- Marinetti, Filippo Tommaso, *Teoria e invenzione futurista [TIF]*, a cura di Luciano De Maria. Mondadori, Milano, 1996.
- F.T. Marinetti, *Critical Writings*. Toim. Günter Berghaus, käänt. Doug Thompson. Farrar, Straus and Giroux, New York 2006.
- Papers of F.T. Marinetti and Benedetta Cappa Marinetti, 1902-1965, archival number 920092, box 1, folder 28.
- Poggioli Renato, *Theory of Avant-garde. (Teoria dell'arte d'avanguardia)*, 1962). Käänt. G. Fitzgerald. The Belknap Press of Harvard University Press, Cambridge, Mass., 1968.
- Prampolini, Enrico, *Stile futurista*. (Prampolinin vuonna 1934 perustama arkkitehtuuriin keskittyvä aikakauslehti.)
- Salaris, Claudia, *Artecrazia. L'avanguardia futurista negli anni del fascismo*. La Nuova Italia, Firenze, 1992.
- Somenzi, Mino, *Futurismo* n.5, aI/5.10.1932.
- Somenzi, Mino, Noi e Hitler. *Artecrazia* n.108, aV/18.10.1937.

## Tieteen pluralismi ja politiikka parasurrealistien *Inquisitions*-lehdessä

*Sami Sjöberg*

Vuonna 1934 eräs surrealisti oli tuonut meksikolaisia hyppypapuja Pariisiin ja Jacques Lacan, André Breton sekä Roger Caillois kiistelivät mitä pavuille tulisi tehdä niiden arvoituksen selvittämiseksi. Tarinan mukaan Lacan oli ehdottomasti niiden avaamista vastaan, Breton taas halusi ensin keskustellen kartoittaa kaikki mahdolliset syyt papujen liikkeille ja säilyttää siten poeettisen arvoituksen mahdollisimman pitkään.<sup>1</sup> Tämä viittaa siihen, että Bretonille surrealistisen teorian ytimen muodostanut *merveilleux*, ”ihmeellinen”, oli vain ajallinen kokemus, ei mitään pysyväisluonteista. Caillois puolestaan halusi avata pavut välittömästi, sillä hänen mukaansa ”meidän ei tulisi pelätä sitä, mikä luonnossa on ihmeellistä”.<sup>2</sup> Parasurrealistien<sup>3</sup>, joihin Caillois kuului, kannalta on kuvaavaa, että seuraavana päivänä hän erosi surrealistisesta liikkeestä.

Tapaus osoittaa paitsi Bretonin verrattain kapean lähestymistavan tieteeseen, myös miten hänen käsityksensä ”irrationaalisesta tiedosta” oli hyvin kirjallisuuslähtöinen. Vastakohtana tälle parasurrealistien piirissä kehiteltiin useita vaihtoehtoisia näkemyksiä tieteestä ja (ir)rationaalisuudesta. Vuonna 1936 ilmestynyt journali *Inquisitions* otti etäisyyttä taiteelliseen avantgardeen. Kokonaisuudessaan lehden nimi oli *Inkvisitioita: humanin fenomenologian tutkimuksen äänenkannattaja*. Se ilmestyi vain yhden numeron verran ja sisälsi artikkeleita niin kvanttifysiikasta ja tieteellisen tiedon luonteesta, runouden teoriasta, marxismista kuin psykoanalyysistäkin. Pyrkimyksenä ei ollut mikään vähäisempi kuin tieteen ja affektin yhteensovittaminen.

---

<sup>1</sup> Pouget, 1988, 170.

<sup>2</sup> Mts. 170.

<sup>3</sup> Parasurrealisteilla viitataan sellaisiin taiteilijoihin, jotka olivat näkemyksellisistä syistä surrealistisen liikkeen ulkoreunalla tai sen entisiä jäseniä, mutta kuitenkin esteettis-filosofisesti yhdistettävissä suuntaukseen.



Taustalla vaikuttivat yhtäältä ranskalaisen sosiologian (Durkheim, Mauss, Lévy-Bruhl) käsitykset pyhästä ja primitiivisistä ihmisyhteisöistä, joita akateeminen marginaali suosi 1930-luvulla.<sup>4</sup> Primitiivinen mentaliteetti nähtiin vaihtoehtona kapealle rationalismille, joka hylki pluralistista ajattelua. Toisaalta parasurrealistit vastustivat laajemmin tieteen ideologista käyttöä; kyse oli myös yksipuolisen ja ylideterministisen ajattelun kritiikistä.<sup>5</sup> Pähkinänkuoressa: *Inquisitions* -lehden kirjoittajien tavoitteena oli kapean rationalismin korvaaminen episteemisen pluralismin mahdollistavilla, primitivismistä vaikutteita saaneilla tieteellisillä ajattelutavoilla.<sup>6</sup>

Lehteä päätoimittaneen Tristan Tzaran näkemyksen mukaan luonnontieteet olivat lyöneet humanistiset tieteet laudalta, minkä vuoksi lehdessä tuli soveltaa matemaattisten tieteiden yleispätevyyttä ”humaanin fenomenologian” tutkimukseen. Lähes pleonasmilta kuulostava termi *humaani fenomenologia* alleviivaa lehden lähestymistavan ihmiskeskeisyyttä.<sup>7</sup> Fenomenologiassa korostetaan, että rationaalisuus ja irrationaalisuus ovat tieteen tuottamia historiallisia ja kontingenteja rajauksia, joilla ei ole vastinetta ulkomaailmassa – luonnossa mikään ei nimittäin ole lähtökohtaisesti rationaalista tai irrationaalista.

*Inquisitionsin* kaltainen lyhytikäinen avantgardistinen pyrhähdys on huomionarvoinen, koska se oli ainutlaatuinen tapaus ajan avantgarden kentällä: siinä ei ollut kyse ensisijaisesti taiteesta, poetiikasta tai estetiikasta vaan ajan tieteellisten löytöjen implikaatioista näille aloille ja yhteiskuntatieteiden kautta arkielämälle yleensä. Humaani fenomenologia sisälsi nimittäin anti-individualistisen näkemyksen aikalaisyhteiskunnasta: se painotti yhteisöä yksilön kustannuksella. Lehti pyrki irtautumaan ranskalaisen yksilökeskeisen rationalistisen filosofian ja kirjallisuuden perinteestä, mikä oli itsessään avantgardistinen impulssi. Ajallinen etäisyys nykyajan ja *Inquisitions* -lehden välillä puolestaan tulee ilmi siinä, että nykyisin taiteen ja tieteen välille on helpompi mieltää välittömiä yhteyksiä vaikkapa taiteellisessa tutkimuksessa. Tässä mielessä *Inquisitions* -lehti oli esimerkillinen, vaikkei suinkaan ensimmäinen askel tähän suuntaan.

---

<sup>4</sup> Käsitteenä ”primitiivisyys” on ongelmallinen pejoratiivisuutensa vuoksi. Tässä yhteydessä sillä viitataan ranskalaisen sosiologian piirissä kehitettyyn ja avantgardessa omaksuttuun myyttiseen rakennelmaan, joka ei ole tarkka tai oikeudenmukainen esitys niistä alkuperäiskansoista, joita se kuvaa.

<sup>5</sup> Myös surrealismissa tapahtui niin sanottu tietoteoreettinen käänne, joka hylkäsi automatismin ja unet taiteellisen toiminnan perustana. Ks. Westbrook, 2008, 150.

<sup>6</sup> Lisää episteemisestä pluralismista, ks. Coliva & Pedersen, 2017.

<sup>7</sup> *Inquisitionsin* yhteydessä fenomenologia viittaa sen husserlilaiseen varianttiin. Osa lehden kirjoittajista julkaisi myös *Recherches philosophiques* -lehdessä, joka oli vertaisiaan avoimempi saksalaiselle filosofialle.

## Humaanin fenomenologian tutkimusryhmä

Lehden sisällöstä vastasi Humaanin fenomenologian tutkimusryhmä (Groupe d'études pour la phénoménologie humaine, 1935–1936), jonka ytimen muodostivat lehden päätoimittajat Tzara, Caillois, entinen surrealisti Louis Aragon ja sosiologi Jules Monnerot, jälkimmäinen oli myöhemmin mukana Caillois'n ja Georges Bataillen ”kokeellista sosiologiaa” harjoittavassa Collège de Sociologiessa.<sup>8</sup> Ryhmä kokoontui joka toinen viikko ja lehti oli tulosta tapaamisissa pidetyistä esitelmistä ja niistä virinneistä keskusteluista. Ne olivat rinnastettavissa nykyiseen tieteelliseen vertaisarviointiin ja seminaarikeskusteluihin eli ryhmä omaksui tieteen tekemisen muodolliset rakenteet.

Ranskalaisen aikalaissosiologian diagnoosi modernin yhteiskunnan epäjärjestyksestä vaikutti perustavanlaatuisesti ryhmän ajatteluun. Humaanin fenomenologian tutkimusryhmän tarkoituksena voisi Caillois'ta mukaillen sanoa olleen hyökätä modernia yhteiskuntaa vastaan etabloitumalla sen sisään syövän tavoin. Tässä pyrkimyksessä ryhmän oli tarkoitus hyödyntää sekä sosiologiasta omaksuttua *pyhän* teoriaa modernissa yhteiskunnassa että ajan uutta tietoteoriaa ja luonnontiedettä.

Niin sanotun uuden fysiikan 1930-luvun löydöksiin kuuluivat muun muassa ydinfissio ja kvanttimekaniikka. Niiden seurauksena perinteisen tieteen tarjoama kuva maailman-kaikkeudesta ei enää ollutkaan paikkansapitävä. Kvanttimekaniikka uhmasi totuttua tieteellistä rationaalisuutta ja varmuutta.<sup>9</sup> *Inquisitions* oli nimenomaisesti kiinnostunut uuden fysiikan tehtävästä yhteiskunnassa ja sen filosofisesta potentiaalista politiikalle eli siitä, miten uuden fysiikan muotoilema kuva luonnon lainalaisuuksista ja epävarmuuksista

---

<sup>8</sup> Muita jäseniä olivat muiden muassa Jacques Spitz ja René Crevel. Lisäksi ryhmällä oli poliittinen yhteys Front populaireen (FP) eli Léon Blumin vuosien 1936–1938 koalitiollahallitukseen. FP oli pyrkimys yhdistää vasemmistolaiset ryhmät Euroopassa nousevaa fasismia vastaan. Oman ilmoituksensa mukaan humanin fenomenologian tutkimusryhmän oli tarkoitus toimia FP:n ”älykköhaarana”. FP:n ohella ryhmällä oli Aragonin ja Tzaran kautta yhteys Ranskan kommunistipuolueeseen (Parti communiste française), jonka kustantamo (Editions Sociales Internationales) rahoitti *Inquisitionsia*.

<sup>9</sup> Esimerkiksi insinööri ja tieteiskirjailija Spitzin lehteen kirjoittama artikkeli oli yritys silloittaa uuden fysiikan ja ihmistieteiden periaatteita. Artikkelin käsitteli kvanttifysiikan esille nostamia tietoteoreettisia ongelmia suhteessa tietoisuuden toiminnan poikkeuksiin lainalaisuuksista. Spitzin pitämän esitelmän jälkeisessä keskustelussa Caillois osoitti tuntevansa modernin luonnontieteen periaatteet. Hän totesi, että toisin kuin Spitz esitti, Heisenbergin epätarkkuusperiaate ei eliminoinut luonnossa esiintyvää determinismia eli lainalaisuutta atomia pienemmällä tasolla. Lehden avantgardisteille tämä uusi periaate tarkoitti tieteellisestä varmuudesta luopumista, mikä kyseenalaisti koko modernin rationaalisen projektin.

kyseenalaistaisi perinteisen rationaliteetin.<sup>10</sup> Samalla ryhmän mielestä tässä avautui mahdollisuus episteemiselle pluralismille, joka sallii erilaisten tietokäsitysten rinnakkaiselon ja limittymisen.

*Inquisitions*-lehden pyrkimys pluralismiin oli epätavanomaisuudestaan (tai avantgardistisuudestaan) huolimatta lähtöisin tieteellisestä ajattelusta. Caillois yhdisti tiedettä, politiikkaa ja avantgardea omasta akateemisesta taustastaan lähtien. Hän visioi tieteellisen eliitin, joka ottaisi haltuun 1800-luvun ”kirottujen runoilijoiden” (mm. Baudelaire, Verlaine, Rimbaud ja Lautréamont) vallankumouksellisen tehtävän – kyseiset runoilijat olivat elintavoillaan haastaneet vallitsevan ”porvarillisen” yhteiskuntajärjestyksen. Caillois’n mukaan humanin fenomenologian tutkimusryhmä halusi luoda sellaisen ajattelun tavan, joka ”iskostuisi todelliseen ja aiheuttaisi ilmiöiden sarjan todellisessa”.<sup>11</sup>

Caillois ei ollut niinkään kiinnostunut tietoteoriaan sisältyvästä totuuden käsitteestä kuin älyllisestä kurinalaisuudesta – jälkimmäinen puuttui ajan avantgardesta, kuten hyppypapujen tapaus oli hänelle osoittanut. Kuitenkin, jos ei ole kiinnostunut totuudesta, eroaa tavoitteiltaan yhtäläillä tieteestä kuin filosofiastakin. Caillois asettui näiden lähestymistapojen välille kirjoittaessaan lehden promootiotekstissä, että ”*Inquisitions* tulee tieteen ja paratieteen avulla kamppailemaan nykyistä älyllistä kriisiä vastaan, mikä heijastelee [meneillään olevaa] sosiaalista ja taloudellista kriisiä”.<sup>12</sup>

Voisi argumentoida, että ryhmä pyrki laajentamaan tieteellisen tiedontuotannon kenttää integroimalla mukaan sen, minkä tiede yleensä sulkeistaa tarkastelunsa ulkopuolelle (esim. affektiivisuuden). Ryhmä oli havainnut, että tieteellinen reduktionismi johti usein erilaisiin normalisaation prosesseihin. Tiedon alueen laajentaminen puolestaan edellytti tieteenfilosofista riskinottoa ja nimenomaan tässä mielessä ryhmän tuli olla avantgardisteja. Lehteen kirjoittaneen filosofi Gaston Bachelardin empiirisen kannanoton mukaan järki pitää altistaa vaaralle: ”jos ei jokaisessa kokeessa aseta omaa järkeään alttiiksi riskille, ei kyseinen koe ole tavoittelemisen arvoinen”.<sup>13</sup>

Käytännössä pluralismin saavuttamiseksi lehdessä hyödynnettiin Bachelardin termiä yleistäminen (*généralisation*), missä samoja ominaisuuksia omaavat objektit yhdistetään

---

<sup>10</sup> Newtonilainen, klassinen mekaniikka mielsi avaruuden ja ajan olevan vakioita. Yleinen suhteellisuusteoria ja kvanttimekaniikka kyseenalaistivat newtonilaisen maailmankuvan huomioimalla painovoiman ja atomia pienempien hiukkasten tason.

<sup>11</sup> Caillois, 1971.

<sup>12</sup> Caillois, 1990b, 115.

<sup>13</sup> Bachelard, 1990, 27.

yhden dynaamisen käsityksen alle, jota nämä ominaisuudet puolestaan muokkaavat.<sup>14</sup> Kyse ei kuitenkaan ollut asioiden redusoimisesta identtisiksi kuten tieteessä tapahtuu, sillä yleistämisessä objektien välisten yhteyksien ei tarvinnut olla ääneen lausuttuja. Yleistämisen tavoitteena oli pikemminkin ongelmien asettaminen uudella tavalla. Toisin kuin surrealismissa, jossa irrationaalisen ajateltiin olevan ”välttämätön jäännös”, Caillois uskoi irrationaalisen olevan osa yleisluontoisempaa, *laajennettua rationaalisuutta*.<sup>15</sup> Yleistämisessä pyrkimyksenä oli yhdistää yhdeksi rakenteeksi kaikki se, mikä oli tähän mennessä jäänyt huomioitta epätäydellisen järjen vuoksi eli tavoitteena oli avata kapea rationalismi irrationaalisen mahdollisuudelle.<sup>16</sup> Toisin sanoen, kyse oli perinteisen yksipuolisen rationalismin kritiikistä, ja nimenomaan uusi fysiikka oli paljastanut tämän riittämättömyyden.

### *Lykantropisen runoilijan affekti*

Ryhmän jäsenet pyrkivät löytämään sellaiset teoreettiset periaatteet, jotka voisivat sulauttaa irrationaalisenä pidetyn ja affektiivisen eräänlaiseen tieteellisen rationaalisuuden laajennettuun muotoon. Affektin huomioimisella oli myös toinen tavoite: Tzara ja Caillois halusivat irtautua romanttisesta minä-subjektista ja sen saavuttamiseksi tarvittiin tiedettä. Tieteentekijä joutui integroimaan affektiivisen ulottuvuuden osaksi ajatteluaan ja toimintaansa (yleistämisen kautta) – siis ”radikalisoitumaan” tieteentekijänä. Tzara ja Caillois esittelivät omat ehdotuksensa tieteen ja affektin yhdistämiseksi: ensin mainittu kirjailijan ja jälkimmäinen akateemisen tutkijan näkökulmasta. Yhteisenä piirteenä heidän toisistaan poikkeavissa teorioissa oli irrationaaliseksi leimatun tiedon alueen kaventaminen. Tämä on poliittinen pyrkimys, sillä tieteen taksonomia on ideologista vallankäyttöä, jonka taustalla vaikuttavat tieteellinen auktoriteetti ja asiantuntemus.

---

<sup>14</sup> Société Française de Philosophie, 1962, 381.

<sup>15</sup> Caillois, 2003a, 113; 1974.

<sup>16</sup> Caillois'n soveltamassa mielessä yleistäminen eroaa niin sanotusta peittävän lain mallista siinä, että ensin mainittu on relativistinen ja jälkimmäinen taas universaalinen. Yleistäminen toimii pikemminkin bachelardilaisena tieteenhistoriallisena mallina, joka ymmärtää tieteellisen kehityksen tapahtuvan kontekstiriippuvaisten epistemologisten murtumien kautta. Bachelardin (1938) mukaan epistemologiset murtumat muodostuvat tieteessä vallitsevien oletusten (”tiedostamattomien rakenteiden”) näkyviksi tulemisesta ja lopullisesta hylkäämisestä. Siinä missä rationaalisuus – siihen nojaavien eri tieteenalojen teoreettisten mallien kanssa – Caillois'n mukaan muodosti hajanaisen kuvan todellisuudesta, irrationaalisen funktio oli toimia näitä fragmentteja yhdistävänä ainesosana. Näin ollen irrationaalinen ei voisi tulla osaksi tavanomaista tieteellistä tietoa, vaan se edellytti kausaalisuuden sijaan analogioille perustuvaa ajattelutapaa (ks. esim. Breton 1978).

Tzaran ajatusten perusta löytyy aikalaismarxismin lisäksi Jungin teorioista ja erityisesti hänen ajatuksistaan liittyen primitiivisiin yhteisöihin. Tzara hyödynsi trooppia *lykantropiasta* eli tilasta, jossa ihminen kuvittelee olevansa eläin; tunnetuin esimerkki lienee muuttuminen ihmiseksi. Tzara määritteli *lykantropisen* sosiaalisen funktion väkivaltaiseksi affektiiviseksi liikkeeksi, joka pyrkii ottamaan klaanin tai kultin sosiaalisen muodon, sillä se edustaa symbolista kääntymistä yhteisöä vastaan.<sup>17</sup> Lykantropiassa luodaan (kuvitteellisesti) ympäröivästä yhteiskunnasta erillinen maailma, ja prosessissa on kyse utooppiseen tulevaisuuteen projisoiduista haluista – siten Tzaran pyrkimys kytkeytyy selkeästi avantgardismin historiallisiin toimintatapoihin.

Tzaralle lykantropia merkitsi romantiikan ajan runoilijan yksilöperustaisen kapinan sosialisointia. Tähän tarkoitukseen hän sovelsi teoriassaan Jungin jaottelua ohjattuun ja ohjaamattomaan ajatteluun. Jungin dualismissa ohjattu ajattelu viittaa kapeaan rationalismiin, positivismiin, tekniseen edistykseen ja moderniin kapitalistiseen yhteiskuntaan; ohjaamaton ajattelu taas on tuottamatonta ja passiivista eikä sitä voida ilmaista verbaalisesti.<sup>18</sup> Tzaran mukaan ohjattu ajattelu kuvasi runoutta kielellisenä ilmaisumuotona, ohjaamaton taas runoutta ajattelutapana.<sup>19</sup> Tällaisen ajattelutavan ainekset ovat aina olleet läsnä avantgardessa, jo ennen Marinettin manifestia kuvittelusta ilman sidoksia. Tzaran lisä tähän on se, että lykantropian tarkoituksena oli irrationaalisuuden vähentäminen: ideaalitalanteessa uusi ajattelutapa kykenisi tavoittamaan ohjaamattoman ajattelun aggressiivisen ja luovan energian tieteellisen täsmällisyyden kautta. Tosin tällaisen ajattelutavan todellinen muutospotentiali voisi toteutua vain käytännön sovellusten kautta eivätkä ne varsinaisesti sisältyneet *Inquisitions*-lehden toimintakenttään.

Tzara näytti mieltävän runoilijan sosiaalisen vallankumouksen välineeksi, mutta erotti näkemyksensä surrealismista. Hän totesi: ”minulle vallankumous ei merkitse luonnonvoimiin vertautuvaa yhtäkkistä purkausta, vaan verkkaista ja huolellista työtä, joka perustuu luokkataisteluun ja sosiaalisiin suhteisiin”.<sup>20</sup> Tzara tuli näin vihjanneeksi, että humanin fenomenologian tutkimusryhmä, joka etsi kollektiivisesti turbulenteja poettisia tiloja, voisi tuottaa vallankumouksellisen *lykantropisen* kultin. Hänelle runous näyttäytyi affektiivisen

---

<sup>17</sup> Tzara, 1990a, 146.

<sup>18</sup> Mts. 136. Jung oli esitellyt ajattelua koskevat ajatuksensa teoksessa *Wandlungen und Symbole der Libido. Beiträge zur Entwicklungsgeschichte des Denkens* (Libidon muutokset ja symbolit. Kirjoituksia ajattelun kehityshistoriasta, 1912). Tzara on todennäköisesti ollut kiinnostunut myös Jungin kollektiivisen piilotajunnan (*kollektives Unbewußtes*) käsitteestä. He tapasivat Zürichissä ensimmäisen maailmansodan aikaan (mm. Peterson, 1971, 91).

<sup>19</sup> Mts. 139.

<sup>20</sup> Tzara, 1990b, 99.

sosiaalisen ilmaisuuden muotona, se korostaa välittömän ja osallistavan affektin sosiaalista tärkeyttä. Siinä missä Tzara korosti runoilijan asemaa, Caillois taas asetti vallankumouksellisen affektiivisen tehtävän modernin tieteen tekijän harteille. Caillois'n mukaan runoilija ja tieteen tekijä olivat erottamattomia rooleja primitiivisissä yhteiskunnissa, sillä kumpikin otti osaa *lykantropian* muodostamiin antisosiaalisiin ryhmiin.<sup>21</sup> Tzaralle *lykantropiassa* kyse oli ensisijaisesti symbolisesta irtautumisesta yhteiskunnasta, ei niinkään anarkistissävyytteisen uuden yhteiskuntajärjestyksen kehittämisestä, mikä olisi sotinut hänen kommunistista ideologiaansa vastaan.

## Militantti ortodoksia

Caillois'n artikkeli ”Militantin ortodoksian puolesta: Modernin ajattelun välittömät tehtävät” (Pour une orthodoxie militante: Les tâches immédiates de la pensée moderne) asettaa runoilijan sijaan etualalle yhteiskuntatieteilijä-fenomenologin. Caillois'n mukaan ”maailma, jossa elämme, ei enää edusta järjestystä vaan epäjärjestystä, ja tieteilijä, järjestyksen ihminen, suuntautuu yhteiskuntaa vastaan”.<sup>22</sup> Tieteen tekijä ei silti ole kapinallinen yksilönä vaan ensisijaisesti yhteisönsä edustajana ja hänen tehtävänä on ”mobilisoida” affekti.

Caillois'n militantti ortodoksia merkitsi toisinajatteluun perustuvaa reformia; joka edellytti uudenlaista tieteen tekijää. Militanttius tarkoitti, että Caillois'n kaavailemalla intellektuellilla oli ”aktivistin” luonne. Aktivisti-intellektuelli suuntautui radikaalisti normaalitieteen determinismia vastaan ja ilmiöiden ennustamisen sijaan pyrki pikemminkin tuottamaan niitä.<sup>23</sup> Tällä tavoin Caillois siis astui ulos perinteisestä tiedekäsityksestä. Hänen tavoitteensa avantgardistinen perusvire ilmenee ajatuksessa, jonka mukaan vallankumouksellisen ajattelun ei tulisi jäädä intellektuaaliseen piiriin vaan avautua ”todelliselle elämälle”.

Vähemmän avantgardistiselta puolestaan vaikuttaa Caillois'n ajatus tieteellisestä ortodoksisuudesta. Hän totesi, että ”vastustaja tulee lyödä sen omilla aseilla”,<sup>24</sup> millä hän tarkoitti rationaalisen ajattelun välineiden kehittämistä, ei *ad absurdum* kuten esimerkiksi saksalaisessa dadassa, vaan jatkamalla rationalismin projektia uuden fysiikan viitekehyksessä.

---

<sup>21</sup> Mts. 99.

<sup>22</sup> Mts. 99.

<sup>23</sup> Frank, 2003, 131.

<sup>24</sup> Mts. 32.

Siinä radikalisoituneen rationalismin edellytykset oli jo luotu ja mahdollisuus ohjaamattomalle ajattelulle avattu.

Militantti ortodoksia vastusti tavanomaista tieteellistä tietoa huomioimalla affektiivisuuden tiedon tuottamisessa. Caillois'n tavoitteena ei kuitenkaan ollut tieteen ja kirjallisuuden sekoittaminen tai keskittyminen kumpaankaan yksittäisenä vaan eräänlainen ”yhtenäinen toiminta”, jonka tulisi kytkeytyä ihmisen älyyn ja tajuntakykyyn tai tunneherkkyyteen (*sensibilité*).<sup>25</sup> Militantilla ortodoksialla Caillois pyrki alistamaan koko inhimillisen kokemuksen tieteentekijän tutkivalle asenteelle. Hänen mainitsemallaan yhtenäisellä toiminnalla puolestaan oli sosiaalinen funktio yhteisöllisyyden vahvistajana.

Metodologian näkökulmasta Caillois erotti systemaattisen ja rationaalisen ajattelun. Toisin kuin kapea rationalismi, joka pakotti kokemuksen mukautumaan ennalta olemassa olevaan viitekehukseen, systematisaatio tulisi ”jatkuvasti muuttamaan sisäisintä rakennettaan sisällyttämällä itseensä redusoimiensa esteiden erityisluonteen”.<sup>26</sup> Käytännössä kyse oli tieteenhistoriallisesta haltuunotosta ja uudelleenkontekstoinnista, sen myötä militantti ortodoksia vaikuttaa situationistien rekuperaatioteorian<sup>27</sup> edeltäjältä. Militantti ortodoksia ei perustunut marxismiin tai (hegeliläiseen) dialektiikkaan vaan pluralismin sallivaan heterogeenisyyteen, jossa useamman näkökulman samanaikainen huomiointi ja näiden välinen jännite ei purkautuisi synteisiin. Kyseinen näkemys oli peräisin sosiologian määrittelemästä primitiivisestä ajattelutavasta. Sen mukaisesti Caillois ajatteli militantin ortodoksian olevan dynaaminen, laajeneva systeemi, joka osmoottisesti absorboisi itseensä uutta luopumatta mistään.

Monen 1930-luvun tieteenfilosofian tavoin myös militantin ortodoksian tarkoituksena oli tieteen ja mystiikan erottaminen: siinä missä mystiikka halusi tavoittaa irrationaalisen intuitiivisesti, systematisaatio puolestaan pyrki ”vähentämään” irrationaalista eli pienentämään sitä ei-tiedon kenttää, joka luokiteltiin irrationaaliseksi – tässä kvasikvantitatiivisessa ja joustavassa mielessä se oli kriittinen tieteellistä taksonomiaa kohtaan. Juontuen itse asettamastaan ankaruuden vaatimuksesta, Caillois vastusti

---

<sup>25</sup> Caillois, 1990c, 93.

<sup>26</sup> Caillois, 1990a, 33–34.

<sup>27</sup> Rekuperaatiossa on kyse haltuunottamisesta. Rekuperaatioteoria käsittää kapitalistisen yhteiskunnan niin vahvana ideologisen rakenteena, että se pystyy mukauttamaan itseensä kohdistuneen kritiikin osaksi omaa toimintaansa. Erityisesti 1960-luvulla ”kapinalliset” avantgardeliikkeet, kuten dada ja surrealismin, oli jo sulatettu osaksi taideinstituutiota. Myöhempiä rekuperaation ilmenemisiä ovat avantgarden käsitteen laimeneminen siinä määrin, että se on päättynyt kulutustuotteiden määritteeksi niin saksalaisten automerkkien kuin ranskalaisten muotitalojen mallistojen kohdalla.

voimakkaasti intuitiivisuutta: siinä missä Tzaran *lykantropia* perustui ”turbulentille järjelle”, Caillois valitsi termin ”epäintuitiivinen kirkkaus”.<sup>28</sup> Termi on vastakohta ”intuitiiviselle kirkkaudelle”, jota kartesiolaisessa teoriassa käytettiin perustelemaan rationaalisuuden myötäsyttyisyyttä eli sen luonnollisuutta. Caillois’n ajatuksena taas oli, että radikalisoitunut rationaalisuus on mahdollista vain sellaiselle tieteentekijälle, jolla on riittävä itsetietoisuus ja teorettinen kirkkaus. Epäintuitiivinen kirkkaus viittaa siihen, että tieteentekijä kykenisi hahmottamaan sellaisia yhteyksiä asioiden välille, jotka eivät olisi kapean rationalismin determinismin piirissä.

Omahyväisyys taas oli rikos, joka seuraa siitä, että humanin fenomenologian periaatteet omaksuttiin ilman riittävää metodologista itsetietoisuutta.<sup>29</sup> Caillois’n dominoefektin lailla etenevä kriittinen päätelmä merkitsee, että jos ”humanifenomenologi” ei ole tietoinen militantista ortodoksiasta, hän sortuu omahyväisyyteen ja menettää kyvyn teorettiseen reflektointiin, jolloin hän taas menettää yhteyden sosiaaliseen todellisuuteen. Yksi esimerkki tällaisesta oli käsitteiden metaforisoituminen, mistä esimerkiksi Heideggeria on toistuvasti syytetty.

Caillois’n mukaan modernin tieteen tulee vaikuttaa filosofiaan, sillä käsitteiden metaforisoituminen hämärtää tietoteorian ja palauttaa metafysiikan mystiikkaan.<sup>30</sup> Tämä on huomionarvoinen rajaus, sillä Caillois vaikuttaa pyrkineen rajoittamaan episteemisen pluralismin tieteen sisäiseksi, jolloin hänen ”radikalisoitunut rationalisminsa” hylkää mystiikan perinteestä kumpuavat ajattelun muodot.

Kuten avantgarden ideaan kuuluu, Caillois’lle militantti ortodoksia oli lähtökohtaisesti elitistinen rakennelma: hänen mukaansa systematisaatio tuottaisi sellaisten ihmisten yhteisön, jotka pystyvät elämään sen vaatimusten mukaan.<sup>31</sup> Kyseessä ei ollut kultti vaan yritys tieteen sosiologiseksi tarkasteluksi (miten esimerkiksi tutkijoiden väliset suhteet vaikuttivat tieteellisen tiedon luomiseen), joka edelsi Collège de Sociologien tutkimuksia tällä saralla. Humanin fenomenologian tutkimusryhmän päämäärä oli ihmisten sivistäminen, erityisesti uuden fysiikan saralla. Mutta miten tällainen puoliakateemikkojen klikki voisi olla jotain muuta kuin eliitin pedagoginen ääni kansalle? On selvää, ettei tällainen ajatus istunut ajan marxilaisiin oppeihin, mutta oli sitäkin enemmän kotonaan avantgardessa, jossa etujoukko-ajatus välttämättä sisältää elitistisyyden.

---

<sup>28</sup> Caillois, 1990c, 93.

<sup>29</sup> Mts. 92.

<sup>30</sup> Mts. 93–94.

<sup>31</sup> Caillois, 1990c, 93.



## Lopuksi

*Inquisitionsin* teesit olivat omaperäisyydessään kutkuttavia. Miltä esimerkiksi näyttäisi yhdistelmä marxilaista talousteoriaa, durkheimilaista sosiologiaa sekä epäeuklidisesta geometriasta ja matematiikasta juontuvaa yleistämistä? Tätä pohti myös taidehistorioitsija Meyer Schapiro, joka nimitti militanttia ortodoksiaa taantumukselliseksi avantgardeksi.<sup>32</sup> Vaikka luonnehdinta sisältää käsitteellisen ristiriidan (mitä taantumuksellinen avantgarde voisi olla?), ristiriita juontunee samoista syistä kuin *Inquisitions*-ryhmän hajoaminen.

Jo ennen lehden julkaisua osa päätoimittajista alkoi etäännyä kommunistisesta puolueesta. Caillois totesi myöhemmin, että jakolinja päätoimittajakunnassa oli selvä, koska siihen kuului kaksi kommunistia ja yhtä monta henkilöä, joiden motiivit olivat muualla kuin kommunismissa.<sup>33</sup> Oppiriidat ja väärinymmärrykset ajoivat päätoimittajat erilleen. Myös Schapiron luonnehdinta Caillois’sta vaikuttaa perustuvan väärinymmärrykseen. Schapiro ei nimittäin näytä ymmärtäneen systemaation fluidia ja ”osmoottista” rakennetta, joka kaikuisi myöhemmin esimerkiksi Deleuzen ajattelussa nomadisen tieteen ja assemblaasiteorian muodossa tai Foucault’n myöhäistuotannon yllättävässä kantilaisuudessa.<sup>34</sup>

Vaikka Caillois arvosteli käsitteiden metaforista käyttöä, käytti hän kuitenkin itse yleistämisen ja systemaation käsitteitä kvasimetaforisesti. Hän ei myöskään selittänyt termiä ”epäintuutiivinen kirkkaus”. Sillä korostettiin laajennetun rationaalisuuden ajattelutapaa, jota Tzara jungilaisuuteen nojaten nimittäisi ohjaamattomaksi. Caillois tuli teoriassaan korostaneeksi tiedon tuottamista luovana prosessina siten, että tieto synnytetään *kirjallisuuden* keinoin. Hänen teoriansa asettui jarruksi erilaisille tieteen piirissä toimiville yksipuolistamisen, ylideterminismin ja normalisaation prosesseille pyrkien selvittämään episteemisen pluralismin mahdollisuuksia.

## Kirjallisuus

Allen, Amy, Foucault and Enlightenment: A Critical Reappraisal. *Constellations* 10:2, 2003, 180–198.

Bachelard, Gaston, *La Formation de l'esprit scientifique*. Vrin, Paris, 1938.

Bachelard, Gaston, Le surrationalisme. Teoksessa *Du surréalisme au Front Populaire: Inquisitions*. Toim. Henri Béhar. Éditions du CNRS, Paris, 1990, 23–28.

Breton, André: *What is Surrealism? Selected Writings*. Pluto Press, New York, 1978.

---

<sup>32</sup> Schapiro, 1945, 29.

<sup>33</sup> Caillois, 2003b, 65.

<sup>34</sup> Esim. Allen, 2003; Hendricks, 2008.

- Caillois, Roger, Haastattelu Jean-José Marchandin kanssa (video). Archives du XXème siècle, Société Française de Production, Paris, 1971.
- Caillois, Roger, *Approches de l'imaginaire*. Gallimard, Paris, 1974.
- Caillois, Roger, Pour une orthodoxie militante: Les tâches immédiates de la pensée moderne. Teoksessa *Du surréalisme au Front Populaire: Inquisitions*. Toim. Henri Béhar. Éditions du CNRS, Paris, 1990a, 28–36.
- Caillois, Roger, Bulletin de souscription. Teoksessa *Du surréalisme au Front Populaire: Inquisitions*. Toim. Henri Béhar. Éditions du CNRS, Paris, 1990b, 113–116.
- Caillois, Roger, Compte-rendu (séance du 8 janvier). Teoksessa *Du surréalisme au Front Populaire: Inquisitions*. Toim. Henri Béhar. Éditions du CNRS, Paris, 1990c, 92–94.
- Caillois, Roger, Function of Myth. Teoksessa *The Edge of Surrealism: A Roger Caillois Reader*. Toim. Claudine Frank. Duke UP, Durham & London, 2003a, 110–123.
- Caillois, Roger, Testimony (Paul Eluard). Teoksessa *The Edge of Surrealism: A Roger Caillois Reader*. Toim. Claudine Frank. Duke UP, Durham & London, 2003b, 60–65.
- Coliva, Annalisa & Pedersen, Nikolaj Jang Lee Linding (toim.), *Epistemic Pluralism*. Palgrave Macmillan, London, 2017.
- Frank, Claudine, Introduction to "For a Militant Orthodoxy: The Immediate Tasks of Modern Thought". Teoksessa *The Edge of Surrealism: A Roger Caillois Reader*. Toim. Claudine Frank. Duke UP, Durham & London, 2003, 130–132.
- Hendricks, Christina, Foucault's Kantian Critique. *Philosophy & Social Criticism* 34:4, 2008, 357–382.
- Peterson, Emily, *Tristan Tzara: Dada and Surrealist Theorist*. Rutgers UP, New Brunswick, 1971.
- Pouget, Christine, La séduction de l'irrationnel. Teoksessa *André Breton ou le surréalisme même*. Toim. Marc Saporta. L'Age d'Homme, Lausanne, 1988, 163–171.
- Schapiro, Meyer, French Reaction in Exile. *The Kenyon Review*, 7:4, 1945, 29–42.
- Société Française de Philosophie, *Vocabulaire technique et critique de la philosophie (1902–1923)*. PUF, Paris, 1962.
- Tzara, Tristan, La poète dans la société. Teoksessa *Du surréalisme au Front Populaire: Inquisitions*. Toim. Henri Béhar. Éditions du CNRS, Paris, 1990a, 51–59.
- Tzara, Tristan, Compte-rendu (séance du 18 février). Teoksessa *Du surréalisme au Front Populaire: Inquisitions*. Toim. Henri Béhar. Éditions du CNRS, Paris, 1990b, 98–100.
- Westbrook, John, Seductive Theories: Roger Caillois, *Inquisitions*, and the Performative Intellectual. Teoksessa *Modern Group Dynamics: The Politics and Poetics of Friendship*. Toim. Fabio Durão & Dominic Williams. Cambridge Scholars Publishing, Newcastle, 2008, 145–174.

# Runoutta ihmisen jälkeen? – Christian Bökin *The Xenotext* posthumanistisena kirjallisuutena

*Iida Turpeinen*

Kanadalaisen runoilija Christian Bökin vuonna 2015 julkaisema *The Xenotext – Book 1* on nimensä mukaisesti poikkeuksellinen teos. ”Xeno” on kreikkaa ja merkitsee outoa tai vierasta, ja luonnontieteissä sitä käytetään nimettäessä lajeja, joilla on joitain omasta viiteryhmästään poikkeavia ominaisuuksia. *The Xenotextin* kohdalla teoksen erityisyys perustuu siihen, että kyseessä on sekä runoteos että kokeellinen tiedeprojekti.

*The Xenotext* edustaa niin kutsuttua biorunoutta. Käsitteen on kehittänyt taiteilija Eduardo Kac (2003) samannimisessä manifestissaan, jossa sillä tarkoitetaan erilaisia biotaiteen menetelmiä hyödyntäviä tekstuaalisia kokeiluja. Manifestissaan Kac listaa erilaisia biorunouden alalajeja, joista yhden hän nimeää transgeeniseksi runoudeksi.

Transgeenisessä runoudessa teksti kirjataan osaksi elävän olennon DNA:ta. Tekniikka perustuu DNA:n rakenneyksiköiden kääntämiseen kirjaimiksi sopimuksenvaraisen koodin, esimerkiksi morseaakkosten, avulla. Näitä rakenneyksiköitä – eli nukleotidiketjuja – on mahdollista järjestellä uudelleen geenimuuntelun avulla; rakenneyksiköitä järjestelemällä voidaan kirjoittaa sanoja ja lauseita, jotka on mahdollista lisätä osaksi elollisten olentojen perimää. Perimän sisältämät nukleotidijonot voidaan tämän jälkeen kääntää takaisin tekstiksi DNA-sekvensoinnin avulla, jonka kautta kyetään määrittämään nukleotidien järjestys yksittäisessä DNA-molekyylissä.<sup>1</sup> Pohjimmiltaan transgeenisessä runoudessa on siis kyse eräänlaisesta bioteknologisesta salakirjoitusjärjestelmästä.<sup>2</sup>

Ajatus DNA:n käyttämisestä kryptografian välineenä ei ole uusi. Fyysikko Max Delbrück ja perinnöllisyystieteilijä George Beadle lähettelivät toisilleen DNA-koodattuja viestejä jo 1950-luvulla, ja bioteknologian parissa ollaan jo pitkään oltu kiinnostuneita mahdollisuudesta hyödyntää elävien olentojen perimää tiedon arkistoinnissa. Sylvestre Marillonnet’n

---

<sup>1</sup> Kac 2003, 184; Marillonnet et al. 2009.

<sup>2</sup> Ks. esim. Davis, 1995.

tutkimusryhmä (2003) on esimerkiksi kehittänyt transgeenisen lituruohon, jonka perimä sisältää otteen Vergiliuksen *Georgica* (suom. *Maanviljelijän työt*) -opetusrunoelmasta.

1990-luvulta lähtien myös taiteilijat ovat hyödyntäneet bioteknologian menetelmiä työssään. Eduardo Kac (1998/1999) esimerkiksi loi *Genesis*-näyttelyynsä transgeenisen kolibakteerin, jonka DNA sisälsi otteen raamatusta. Joe Davisin *Tree of Knowledge* -hanke puolestaan tallettaa Wikipediaa muuntogeenisen omenapuulajikkeen perimään.<sup>3</sup>

Myös Bökkin *The Xenotext – Book 1* ottaa käyttöönsä transgeenisen runouden menetelmät. *The Xenotext* ei kuitenkaan tyydy vain tallettamaan runoutta elollisten olentojen perimään, vaan pyrkii samalla tutkimaan bakteerien itsensä tuottaman runouden mahdollisuuksia. Ajatuksena on, että geenimuunnellun tekstin lisääminen bakteerien perimään käynnistäisi bakteerien soluissa prosessin, jossa ne tuottaisivat uusia proteiineja. Nämä proteiinit voitaisiin edelleen kääntää tekstiksi DNA-sekvensoinnin avulla ja lukea siten ”bakteerien kirjoittamana runoutena”.

Bök kirjoittaa kokeilleensa prosessia onnistuneesti kolibakteereilla ja kertoo koodanneensa bakteerien perimään Orfeukseksi nimeämänsä runon. Tämä on puolestaan provosoinut bakteerin tuottamaan uuden ”tekstin”, jonka Bök on nimennyt Eurydikeksi.<sup>4</sup> Bökkin vuonna 2008 aloittama projekti on yhä kesken ja hän kehittää siinä kätettyä tekniikkaa yhteistyössä Calgaryn yliopiston tutkijoiden kanssa. *The Xenotext – Book 1* ei sisällä esimerkkejä bakteerien kirjoittamasta runoudesta, vaan kyseessä on eräänlainen metateksti, joka esittelee lukijalle projektin eettisiä ja teknisiä lähtökohtia. Bök on kuitenkin julkaissut esimerkin projektissa luodusta transgeenisestä runoudesta *American Scientist* -lehdessä kesäkuussa 2016:

Orfeus (bakteeriin lisätty teksti): ”any style of life/ is prim...”

Eurydike (bakteerin tuottama teksti): ”the faery is rosy / of glow”<sup>5</sup>

## Ekokriisi lähtökohtana transgeenisen runouden luomiselle

*The Xenotext – Book 1* -teoksessa keskeiseksi ei nouse niinkään projektin lopputulos, vaan itse prosessi, jossa runo käännetään teknologian avulla biologiseen muotoon ja edelleen

---

<sup>3</sup> House, 2014.

<sup>4</sup> Bök, 2015, 150–151.

<sup>5</sup> Timblin, 2016, ei sivunro.

takaisin kulttuurisesti ymmärrettäväksi kieleksi. Myös projektin motiivit ovat olennaisia ja *The Xenotext – Book 1* teoksessa hankkeen viitekehyyksi nousee ihmiskunnan selviytymismahdollisuuksia uhkaava ympäristötuho.

Avausluku ”The Late Heavy Bombardment” vyöryttää lukijan eteen erilaisia apokalyptisiä kuvia, joissa kreikkalais-roomalainen mytologia yhdistyy nykypäivän ympäristöuhkiin aina happosateista ydintuhoon. Luku ”Colony Collapse Disorder” puolestaan esittelee ilmiön, joka aiheuttaa mehiläisyhdyskuntien romahtamisen työmehiläisten ja kuhnurien hylätessä pesänsä ja jättäessä kuningattaren ja tämän jälkeläiset ilman ravintoa ja hoivaa. Tämän maailmanlaajuisen ilmiön syytä ei toistaiseksi tunneta, mutta sen oletetaan liittyvän ihmisen toimintaan, kuten torjunta-aineiden käyttöön, kansainvälisen kaupan myötä levinneisiin loisiin ja maankäytössä tapahtuneisiin muutoksiin.<sup>6</sup>

Mehiläisten joukkokatoilmiön esittelyn jälkeen luku muuttuu englanninkieliseksi käännökseksi Vergiliuksen *Georgican* mehiläisten hoitoa käsittelevästä neljännestä kirjasta. Pitkä laina muodostuu keskeiseksi teoksen merkityksen kannalta. Vergilius esittää mehiläisyhdyskunnan mallina ihmisille: työteliäät mehiläiset asettavat yhteisön itsensä edelle, mutta raskaasta aherruksesta huolimatta niiden kohtalona on kuolema. Tuho ei kuitenkaan ole tarinan mukaan lopullinen, vaan mehiläisten kuolema voidaan peruuttaa bugonia-rituaalin kautta, jossa mehiläisyhdyskunta syntyy uudelleen kuolleen härän ruumiista.

Rituaalin kautta Vergilius päätyy kertomaan Aristaioksen tarinan. Aristaios on paimenten ja mehiläistenhoidon jumala, jonka mehiläiset kuitenkin kuolevat. Aristaios saa selville, että on menettänyt mehiläisensä koston Eurydiken kuoleman aiheuttamisesta, jota Orfeus ei edes manalassa vierailustaan huolimatta pystynyt peruuttamaan. Bugonia-rituaalin avulla Aristaioksella on kuitenkin mahdollisuus lepyttää Eurydiken henki. Hän uhraa nymfille neljä härkää ja hiehoa, minkä jälkeen hänen mehiläisparvensa nousevat kuolleista uhrattujen härkien lihasta.

*Georgican* tarina lukeutuu tyylilajiltaan klassiseen pastoraaliin, jossa keskeiseksi nousee ajallinen ero idyllisen menneisyyden ja nykypäivän välillä.<sup>7</sup> Tämä teema nousee merkittäväksi myös *The Xenotextissa*, jossa nykyhetki esitetään uhkaavan ympäristötuhon ja menetyksen aikakautena. *The Xenotext* ei tarjoa samanlaista mahdollisuutta pelastukseen kuin Aristaioksen tarina vaan Vergiliuksen kertomus tulkitaan siinä pessimistisesti tarjoamalla tietoa mehiläisyhdyskuntien surullisesta nykytilasta. Luku päättyy Bökin kirjoittamaan epilogiin, jossa ritualistisen uudelleensyntymän mahdollisuus näyttäytyy

---

<sup>6</sup> van Engelsdorp et al., 2009.

<sup>7</sup> Garrard, 2012.

nykyihmiselle menetettynä mahdollisuutena. Ihmiskunnan ympäristöä kohtaan tekemät rikokset esitetään runossa niin raskaina, ettei niitä ole enää mahdollista sovittaa. Mehiläiset on Eurydiken tavoin tuomittu jäämään tuonpuoleiseen:

[...] How do we expiate our sins after having already sacrificed every beast upon every altar? How do we absolve ourselves for having caused our own extinction? Be it known that the fruit upon the tree of Eden is a beehive, leaking out black honey, made by bees that feed upon the infernal blossoms of the underworld.<sup>8</sup>

Luvun päättävässä runossa kertoja lupaa johdattaa lukijan bioteknologian, geenimuuntelun ja transgeenisen runouden maailmaan – samoin kuin Jumalaisen näytelmän Vergilius, joka opastaa Danten helvetin syvyyksiin.

Seuraavaksi teos siirtyy kuvailemaan itse transgeenisen runouden luomisprosessia. Runot esittelevät DNA:n rakennetta ja geenimuuntelun peruseriaatteita, ja tästä eteenpäin teos sisältää runsaasti Bökille ominaisia kokeiluja, joissa tieteellisiä kaavoja ja muotoja, kuten kemiallisia kaavoja, tutkitaan kääntämällä ne kirjoittamisen rajoitteiksi. Luvussa ”The Virelay of Amino Acids”, Bök esimerkiksi ottaa runojen lähtökohdaksi aminohappojen kemiallisen rakenteen: runon sanojen määrä ja niiden alkukirjaimet vastaavat kunkin hapon kemiallisen kaavan sisältämiä kirjaimia. Tämän kaltainen leikittely kirjoittamisen rajoitteilla on leimallista koko Bökin tuotannolle. Kiinnostus erilaisiin kokeellisiin tekstin tuottamisen metodeihin linkittää Bökin tuotannon vahvasti avantgarden perinteeseen, ja hän onkin nimennyt OULIPOn yhdeksi keskeisimmistä esikuvistaan.<sup>9</sup>

*The Xenotextin* kaksi ensimmäistä lukua erottuvat selkeästi tyyliltään ja tematiikaltaan muista ja esittelevät lukijalle lähtökohdan ja perusteet, jolle transgeenisen runouden luomisprosessi rakentuu. Taustalla on hypoteesi ihmisen jälkeisestä aikakaudesta: teoksessa ihmiskuntaa uhkaa vääjäämätön ympäristötuho, joka johtanee myös ihmiskunnan itsensä sukupuuttoon.

Teoksen jälkisanoina Bök nimeää projektin tavoitteeksi luoda tuhoutumaton runoteos, jonka aikajänne ylittäisi inhimillisen keston, ja jota kirjoittamaan tai lukemaan ei enää tarvittaisi ihmistä. Toistaiseksi prosessia on kokeiltu kolibakteereilla, mutta Bök kirjoittaa, että projektin perimmäisenä tavoitteena on luoda muuntogeenisiä *Deinococcus radiodurans* -bakteereja. Kyseessä on ääriolosuhteita erinomaisesti sietävä, maailman kestävimmäksi nimetty bakteeri. Se sietää vahingoittumatta valtavia säteilymääriä ja kukoistaa Antarktiksien

---

<sup>8</sup> Bök, 2015, 74.

<sup>9</sup> Bök, 2001, 103.

kuivissa laaksoissa, joita pidetään maailman haastavimpina elinympäristöinä. Valitsemalla projektin kohteeksi D. radioduransin kaltaisen äärimmäisiin olosuhteisiin sopeutuneen eliön, Bök voi varmistaa, että runoilla on suurin mahdollinen todennäköisyys selvitä ekosysteemien romahtamisesta, ydintuhosta tai molemmista.<sup>10</sup>

### ***The Xenotext* posthumanistisena kirjallisuutena?**

*The Xenotext*-teos pyrkii luomaan bakteerien tallettamaa ja kirjoittamaa runoutta. Tämän tavoitteen kautta sen voi nähdä ottavan osaa samankaltaisten kysymysten tarkasteluun, joista kriittinen posthumanismi on kiinnostunut. Kriittinen posthumanismi ei ole yhtenäinen liike tai ajatussuuntaus, mutta sen eri suuntauksille on yhteistä kritiikki perinteisen humanismin ihmiskeskeisiä perusolettamia kohtaan. Se kyseenalaistaa ihmisen biologisen, filosofisen ja sosiaalisen erityisaseman ja tarkastelee kriittisesti kulttuurisia representaatioita ja valtasuhteita, jotka esittävät ihmisen erillisenä muista elämänmuodoista ja asettavat ihmisen niiden yläpuolelle.<sup>11</sup> Kriittinen posthumanismi pyrkii purkamaan dualistisen asetelman, jossa ihminen määritellään eläimen ja luonnon poissulkemisen kautta, ja luomaan uudenlaisia, ei-hierarkkisia tapoja hahmottaa suhdettamme muihin olioihin ja ympäristöömme.<sup>12</sup>

Posthumanismiin sisältyy usein myös kuvitelmia erilaisista ihmisen, eläimen ja koneen yhteenliittymistä ja -sulautumisista. Tämänkaltaisen leikittely ja kiinnostus hybridisiin muotoihin nousevat keskeisiksi myös Bökin teoksessa. Siinä yhdistyvät kulttuurinen toiminta, biologiset prosessit ja teknologia, ja näiden yhteensulautumisen tuloksena syntyy teksti, jossa kieli on konkreettisesti elävää ja materiaalista.

*The Xenotext* linkittyy kriittisen posthumanismin kysymyksenasetteluihin myös ekokriittisten teemojensa kautta. Teoksessa huoli uhkaavasta ekokatastrofista tarjoaa lähtökohdan ihmisen, eläimen ja ympäristön suhteen pohtimiselle. Ekologiset kriisit voidaan nähdä yhtenä keskeisenä tekijänä kriittisen posthumanismin nousun taustalla, sillä ne horjuttavat käsityksiä ihmisen ja ei-ihmisen sekä kulttuurin ja luonnon rajoista ja tuovat konkreettisesti esiin ihmiskeskeisen maailmankuvan ongelmallisuuden ja seuraukset.<sup>13</sup>

Kirjallisuudentutkimuksen piirissä posthumanismia on toistaiseksi teoretisoitu kohtalaisen vähän, vaikkakin aihe herättää enenevässä määrin kiinnostusta. Kirjallisuudentutkija ja

---

<sup>10</sup> Bök, 2015, 151.

<sup>11</sup> Nayar, 2014; Lummaa et al., 2014.

<sup>12</sup> Agamben, 2014, 15–16; Raipola, 2014, 43.

<sup>13</sup> Kokkonen, 2014.

kulttuuriteoreetikko Stefan Herbrechter on esittänyt kiinnostavan ehdotuksen posthumanismin ja kirjallisuuden suhteen määrittelemiseksi: sen mukaan tulisi erottaa toisistaan 1) kirjallisuus, joka tutkii posthumanismin väitteitä ja teemoja temaattisella tasolla, ja kirjallisuus, joka 2) valitsee radikaalimman lähtökohdan ja kuvittelee minkälaista olisi uudenlainen, aidosti posthumanistinen kirjallisuus, joka pyrkii etsimään ja luomaan uudenlaisia, ei- tai vähemmän ihmiskeskeisiä luku- ja kirjoitustapoja.<sup>14</sup> Tyypillisesti tällaisena radikaalisti posthumanistisena kirjallisuutena on käsitetty etenkin uusia digitaalisia ja laskennallisia kirjallisuuden muotoja<sup>15</sup>, mutta myös biorunouden voi katsoa pohtivan sitä, mitä voisi olla kirjallisuus, jossa ihminen ei ole ainoa toimija.

Kriittisen posthumanismin näkökulmasta tarkasteltuna *The Xenotext* on kuitenkin varsin ristiriitainen teos. Toisaalta se asettuu kyseenalaistamaan näkemystä ihmisestä muusta elollisesta luonnosta irrallisena tai sen yläpuolelle asetettuna olentona. Samalla *The Xenotext* -projektia voi kuitenkin lukea perustellusti myös eräänlaisena teknologisena versiona bugonia-rituaalista, jonka avulla onnipotentti runoilija pyrkii kiertämään oman katoavaisuutensa ja luomaan teoksesta muistomerkin, joka jää jäljelle, vaikka muu ihmiskunta pyyhkiytyisi maailmasta. Tästä näkökulmasta projektin lähtökohta näyttäisi olevan ennen kaikkea runoilijan oman kuolemattomuuden varmistaminen, mikä tekisi projektista äärimmäisen ihmiskeskeisen.

Biorunoutta on ekokritiikin parissa arvosteltu usein instrumentaalista lähestymistavasta ei-ihmiseen sekä siitä, että se ohittaa organismien omat kommunikaatiotavat pakottaen ei-inhimilliset olennot ihmisten kommunikaatiotapojen piiriin.<sup>16</sup> *The Xenotextia* voi pitää kuitenkin monia biorunouskokeiluja ambivalentimpana, sillä se pyrkii samalla määrittelemään bakteerin aktiivisena toimijana kirjoitusprosessissa pelkän passiivisen arkiston sijasta. Yritystä kääntää bakteerin tuottamia proteiineja ihmiskielellä luettavaksi runoudeksi voisi vaihtoehtoisesti lukea myös yrityksenä kommunikoida bakteerin kanssa kääntämällä sen biologiset prosessit tekstiksi – vaikkakin koodi, jonka kautta tämä tehdään, on ihmisestä lähtöisin.

Kriittinen posthumanismi haastaa yksinkertaistavan jaottelun ihmisen ja ei-ihmisen sekä subjektin ja objektin välillä, ja Herbrecherin<sup>17</sup> mukaan aidosti posthumanistinen kirjallisuus pyrkiikin aina luomaan uusia toimijuuksia. *The Xenotext* ottaa osaa keskusteluun

---

<sup>14</sup> Herbrechter, 2015, 8.

<sup>15</sup> Ks. esim. Hayles, 2001 & 2005; Wallace 2010.

<sup>16</sup> Ks. esim. Ryan, 2017.

<sup>17</sup> Herbrecherin, 2015, 17.



toimijuudesta kirjallisuudessa kysymällä, voiko bakteeri, jolla ei ole ihmisen kaltaista tietoisuutta, olla kaunokirjallisen tekstin kirjoittaja.

*The Xenotext*issa Bök pyrkii käsitteellistämään bakteerissa tapahtuvaa prosessia eräänlaisena biologisena kirjoitustapahtumana, ja bakteeria runon lukijana ja kanssa-kirjoittajana. Teoksen apokalyptisessa visiossa ihmisen jälkeisestä maailmasta olisi myös mahdollista, ettei bakteerien perimässään kantamille ja tuottamille runoille olisi enää tarjolla lukijaksi ihmistä, joka voisi kääntää biologisen tekstin kulttuurisesti ymmärrettäväksi kieleksi, vaan teksti syntyisi ja olisi olemassa ainoastaan bakteerien itsensä välillä niiden lisääntyessä ja muokatun geenin siirtyessä bakteerista toiseen ja hiljalleen mutatoituessa. Ristiriita instrumentalistisen ja bakteerin toimijuutta korostavan lähtökohdan kanssa on teoksessa kuitenkin ilmeinen: toisaalta Bök pitää bakteeria runon aktiivisena lukijana, joka tulkitsee ja vastaa biologiseen muotoon käännettyyn tekstiin, mutta samalla bakteeri esitetään teoksessa mekanistisesti arkistona ja koneena.

Ristiriitaisuudestaan huolimatta *The Xenotekstiä* voi perustellusti ajatella Herbrechterin määritelmän mukaisena radikaalisti posthumanistisena kirjallisuutena, joka tutkii ihmiskeskeisyyden seurauksia temaattisen tarkastelun lisäksi myös kirjallisuuden vastaanottamisen ja tekijyyden näkökulmista. On vaikea nähdä, miten kirjallisuus voisi kieleen sidottuna muotona välttyä täysin ihmiskeskeisyydeltä, mutta ilmeisistä antroposentrisistä painotuksistaan huolimatta Bökin teos pyrkii tutkimaan tapoja, joilla ei-ihminen voisi tulla osaksi kirjoitus- ja lukuprosessia. Välittämättä siitä, syntyykö projektin tuloksena lopulta elävää runoutta vaiko ei, teos on kekseliäs pohdinta siitä, minkälaista voisi olla ei-ihmisen ja ihmisen yhdessä luoma kirjallisuus.

## Kirjallisuus

Agamben, G., *The open: Man and animal*. Stanford University Press, Stanford (Calif.), 2004.

Bök, Christian, *The Xenotext. Book I*. Coach House Books, Toronto, 2015.

Bök, Christian, *Eunoia*. Coach House Books, Toronto, 2001.

Davis, Joe, The Riddle of Life. National Institutes of Health, [profiles.nlm.nih.gov/ps/access/BBADHL.pdf](http://profiles.nlm.nih.gov/ps/access/BBADHL.pdf), 15.8.2018

[DeWeerd, Sarah E.](http://www.genomenewsnetwork.org/articles/07_02/deinococcus.shtml), The World's Toughest Bacterium. *Genome News Network* 5.6.2002. [http://www.genomenewsnetwork.org/articles/07\\_02/deinococcus.shtml](http://www.genomenewsnetwork.org/articles/07_02/deinococcus.shtml)

Garrard, Greg, *Ecocriticism*. 2nd ed. Routledge, London, 2012.

Hayles, N. Katherine. *Writing Machines*. MIT Press Cambridge, Mass. and London, 2001.

Hayles, N. Katherine. *My Mother Was a Computer: Digital Subjects and Literary Texts*. University of Chicago Press, Chicago and London, 2005.

- Herbrechter Stefan. Posthumanist literature? Keynote esitelmä *Approaching Posthumanism and the Posthuman* konferenssissa, Genevassa, kesäkuussa 2015.  
[https://www.researchgate.net/publication/279847627\\_Posthumanist\\_Literature](https://www.researchgate.net/publication/279847627_Posthumanist_Literature). 8.8.2018
- Horst W. Doelle, Rokem, J. Stefan & Berovic Marin, *BIOTECHNOLOGY - Volume XIII: Fundamentals in Biotechnology*, EOLSS Publications, Oxford, 2009.
- House, Patrick, Object of Interest: The Twice-Forbidden Fruit. Teoksessa *The New Yorker*, May 13, 2014.
- Kac, Eduardo, Biopoetry. Teoksessa *Cybertext Yearbook 2002–03*. Toim. Markku Eskelinen & Raine Koskimaa. University of Jyväskylä, 2003, 184–185.
- Kac, Eduardo, Genesis. <http://www.ekac.org/geninfo2.html> 1998/1999. 15.8.2018
- Kokkonen, Tuija, Kun emme tiedä. Keskustelemassa ”meitä” uusiksi: lajienväliset esitykset ja esitystaiteen rooli ekokriisien aikakaudella. Teoksessa Lummaa & Rojola (toim.), 2014, 179–210.
- Lummaa, Karoliina & Rojola Lea (toim.), *Posthumanismi*. Eetos, Turku 2014.
- Lummaa, Karoliina & Rojola Lea, Johdanto. Mitä posthumanismi on? Teoksessa Lummaa & Rojola (toim.), 2014, 13-32.
- Marillonnet, Sylvester, Klimyuk Victor & Gleba Yuri, Encoding technical information in GM organisms. Teoksessa *Nature Biotechnology* Volume 21 March 2003, 224–226.
- Nayar, P. K., *Posthumanism*. Polity Press, Cambridge, UK; Malden, MA, USA, 2014.
- Raipola, Juha, Inhimilliset ja postinhimilliset tulevaisuudet. Teoksessa Lummaa & Rojola (toim.), 2014, 35–56.
- Ryan, John Charles, Biological processes as writerly? An Ecological Critique of DNA-based Poetry. *Environmental Humanities* 9:1 May 2017, 129–148.
- Simon, Bart, Introduction. Toward a critique of posthuman futures. *Cultural critique* 53, 2003, 2–9.
- Thacker, Eugene, Data made flesh. Biotechnology and the discourse of the posthuman. *Cultural critique* 53, 2003, 72–97.
- Timblin, Dianne, The Making of a Xenotext, *American Scientist* 23.6. 2016.  
<https://medium.com/@AmSciMag/the-making-of-a-xenotext-c59fb121c474>
- van Engelsdorp, D., Evans, J.D., Saegerman, C., Mullin, C., Haubruge, E. et al. Colony Collapse Disorder: A Descriptive Study. *PLOS ONE* 4(8): e6481. 2009.  
<https://doi.org/10.1371/journal.pone.0006481>
- Virgil, K., Fallon, P. & Fantham, E. *Georgics*. Oxford University Press, Oxford, New York, 2006.
- Waidner, Isabel, Christian Bök’s Xenotext Experiment, Conceptual Writing and the Subject-of-No-Subjectivity: “Pink Faeries and Gaudy Baubles.” *Configurations*, volume 26, Number 1 Winter 2018, 27–46.
- Wallace, Jeff, Literature and Posthumanism. *Literature Compass* 7.8.2010. Wiley Online Library: 692-701: <http://onlinelibrary.wiley.com/doi/10.1111/j.1741-4113.2010.00723.x/pdf>.
- Yetisen, Ali, Joe Davis, Ahmet Coskun, George Church & Seok Hyun Yun, Bioart. *Trends in Biotechnology* 33, no. 2, 2015, 724–34.

# Poliittisesta kollaasista kokijan vapauteen: Friederike Mayröckerin runopuheen vastarinta

*Sirkka Knuuttila*

Wieniläinen kirjailija Friederike Mayröcker (s. 1924) on saksankielisen kokeellisen runouden huomattavimpia edustajia toisen maailmansodan jälkeen. Hän on pitkän uransa aikana julkaissut runoa, proosaa, lastenkirjoja, kuunnelmia, näytelmiä, teoksia kuvataiteilijoiden kanssa, libreton sekä piirroksia. Tarkastelen Mayröckerin runouden kehittymistä wieniläisen avantgarden piirissä poliittiseksi kollaasiksi ja sen jälkeen hänen kypsän puherunoutensa vastakulttuurisia ominaisuuksia.<sup>1</sup>

Mayröckerin tullessa täysi-ikäiseksi toisen maailmansodan päättyessä Itävallan kulttuurielämää hallitsi vanhakantainen patriotismi. Sen edustajat estivät käsittelemästä julkisesti maan natsimielisyyttä *Anschlussin* eli Kolmanteen valtakuntaan liittämisen aikana. Siten myös kirjallisuuden uudistaminen kävi mahdottomaksi.<sup>2</sup> Nuorten avantgardistien ahdingosta 1950-luvulla kimpaantunut Mayröcker alkoi 1962 kirjoittaa dadaistista poliittista kollaasia, jolla hän ironisoi ja parodioi diktatuureja, väkivaltaa ja porvarillista sokeutta. Sen jälkeen hän hioi edelleen montaa tekniikkaansa kohti dialogista runopuhetta: intertekstuaalista keskustelua maailman kanssa ja sitä vastaan.

Myöhemmän vaiheen kypsää tuotantoa luonnehtii melodinen, yllätyksellinen kieli, jonka tunnevoimaan runon puhuja ajoittain ottaa etäisyyttä kirjoitustaan pohtivilla itsereflektiivisillä kommentteilla. Runoissa arjen aistielämyksiin sekoitetaan otteita toisten kirjailijoiden, filosofien ja taiteenharjoittajien teksteistä sekä kanssaihmisten puheista. Teksti ei kuitenkaan ole postmodernin sirpaleista, sillä sitaatit on muunneltu elimelliseksi osaksi tunnevoimaisen subjektin puhetta. Tulos on moniäänistä eurooppalaista aikalaiskeskustelua, jonka kryptiset kohdat parhaimmillaan johtavat lukijansa posthumanistiseen, surreaaliseen tai jopa absurdiin suhteeseen luonnon ja kulttuurin kanssa.

---

<sup>1</sup> Vrt. Hautamäki, 2007, 39.

<sup>2</sup> Zeyringer, 2008, 49–52; Lorenz 2006, 182–187.

Aina 1990-luvulle asti Mayröckerin runoutta on moitittu saksankielisellä alueella hermeettisyydestä; vasta tuolloin kirjallisuudentutkijat ja nuoret saksalaiset runoilijat innostuivat hänen tuotannostaan. Silti luonnehdinta hänen kielensä itseriittoisuudesta toistuu vieläkin Itävallan kirjallisuudenhistorioissa.<sup>3</sup> On kuitenkin huomattava, että kirjailija itse koki vapautuneensa tavoittelemalleen ilmaisun tasolle 1990-luvun puolivälissä, mistä lähtien hän on korostanut dadaistista ”taidetta taiteen vuoksi” -idea. Hänen uudiskielensä kiinnostaakin siksi, että ns. vaikean runokielen koodi voi itsessään edustaa vastakulttuuria. Myös näennäinen arvoituksellisuus voi sisältää temaattista tai semanttista kritiikkiä vallitsevia poliittisia käytäntöjä vastaan.

### **Mayröckerin poliittisen runokielen historiallisia taustatekijöitä**

Itävallan natsiajan todistajana Mayröcker kuuluu ns. 1,5 sukupolveen, jonka edustajat varttuivat *Anschlussin* aikana nuoriksi.<sup>4</sup> Hänen ikäisensä ja heitä nuoremmat avantgardistiset runoilijat eivät täysi-ikäisiksi tultuaan halunneet käsitellä kansanmurhaa ja muita julmuuksia, he halusivat uudistaa kirjallisuuden vanhakantaisiin muotoihin kangistunutta kieltä ja ajattelua.<sup>5</sup> Näin teki viiden nuoren perustama Wienin ryhmä 1950-luvulla: se keskittyi kieltä pilkkovaan ja permutoivaan konkretistiseen estetiikkaan nojaten Karl Kraussin, Arno Schmidtin ja Ludwig Wittgensteinin ajatuksiin.<sup>6</sup>

Sodan päätyttyä kansallismielisyyteen jähmettynyt kirjallisuusinstituutio sääteli Itävallassa kovin ottein paitsi julkaisutoimintaa myös apurahapolitiikkaa.<sup>7</sup> Kirjoja ei maassa juuri painettu toisin kuin Saksassa, jossa painotoiminta elpyi nopeasti sodan jälkeen. Itävallassa oli vain harvoja kirjallisuuden aikakauslehtiä, esimerkkinä *Neue Wege* ja siinäkin vain yksi runotoimittaja.<sup>8</sup> Mayröcker sai ensimmäiset runonsa esille ruohonjuuritasoa lähellä olevassa *PLAN*-lehdessä.<sup>9</sup> Areenan puuttuessa nuoret esiintyivät kahviloissa ja kaduilla.<sup>10</sup> Yöllisiin happeningeihin Mayröcker ei opettajan työnsä takia osallistunut, vaan käytti kaiken vapaa-aikansa kirjoittamiseen.

---

<sup>3</sup> Esim. Kohl, 2006, 156. Vrt. Zeyringer, 2008, 260–263.

<sup>4</sup> Ks. Suleiman, 2006, 180–182.

<sup>5</sup> Szymanska, 2009, 76.

<sup>6</sup> Kohl, 2006, 149–151; Bushell, 2006, 172.

<sup>7</sup> Zeyringer, 2008, 55–60.

<sup>8</sup> Szymanska, 2009, 77; Renoldner 2013.

<sup>9</sup> Lorenz, 2006, 184; 187–188.

<sup>10</sup> Szymanska, 2009, 78; Renoldner, 2013.

Mayröckerin tyylillinen murros oli hänen mukaansa vastaisku avantgardistien kokemaan kuristamiseen.<sup>11</sup> Hän oli partnerinsa kirjailija Ernst Jandlin kanssa hyvin tietoinen runouden kansainvälisestä kehityksestä. Vuonna 1957 Jandlin *Neue Wegessä* julkaistut kokeelliset runot, mm. sodanvastainen ääniruno ”schtzngrm” sekä ”wien : heldenplatz”, joka parodioi Hitlerin valtaannousun julistusta 15.3.1938 ihailevaa ihmisjoukkoa, saivat kuitenkin tyrmäävän vastaanoton. Seurauksena Jandl joutui julkaisukieltoon koko maassa ja media leimasi hänet nuorison pilaajaksi. *Neue Wegen* ainoa runotoimittaja irtisanottiin, eikä taloudellisesti ja henkisesti ahtaalla oleva Wienin ryhmä asettunut tukemaan Jandlia.<sup>12</sup>



*Ernst Jandl ja Friederike Mayröcker vuonna 1968.*

Jo joissakin varhaisissa runoissa käy ilmi Mayröckerin taipumus yhdistää poliittiseen aiheeseen elementtejä luontokokemuksesta, mihin lapsuuskesät Deinzendorfin kylässä olivat hänet herättäneet.<sup>13</sup> Esimerkiksi ”Im Walde von Katyn” (Katynin metsässä; 1951) viittaa Neuvostoliiton tekemään puolalaisten sotavankien joukkomurhaan Katynissa 1940. Runossa tragediasta kertoo afrikkalaisten orjien *negro spiritual*, joka kaikuu Katynin metsän lintujen laulussa yli Välimeren: ”da sängen die Vöglein alle / (and the chariot swung the chariot / over the mediterranean sea swung over the sea) / im Walde von Katyn”.<sup>14</sup>

---

<sup>11</sup> Le Née, 2010, 350–351.

<sup>12</sup> Siblewski, 2000, 98, 101, 103.

<sup>13</sup> Mayröcker, 2001, 58–71; Knuuttila, 2010, 282–283, 285; Knuuttila, 2018, 233.

<sup>14</sup> Analyysistä ks. Le Née, 2010, 352–354.

## Kokeellinen poliittinen kollaasi

Mayröcker sitoutui kirjailijan tehtävään vasta alkaessaan kirjoittaa poliittista kollaasia 1962. Romanttinen käsitys modernistisesta kuvakielestä todenmukaisena esitystapana vaihtui käsitykseen kielestä alati muokkautuvana välineenä, joka ilmaisee erilaisten diskurssien kautta arvoja, uskomuksia ja tunneperäisiä asenteita – myöhemmin Mayröcker suosi tällaista käsitystä edustavista teoreetikoista erityisesti Derridaa. Käänteiden ansiosta sekä runojen sisältö että muoto muuttuivat, mutta eettinen asenne luontoa kohtaan pysyi entisenä. Kirjailija kuvaa muutosta runossa ”Der Aufruf” (”kutsu”, 1962): ”yhtäkkiä nimeltä kutsuttuna / en enää seisokaan tyynessä panoraamassa / jossa kuultaa monivärisiä kuvia / vaan vierin kuin hirveästi hehkuva pyörä / alas jyrkkää rinnettä / vapaana kaikista eilisen tabuista ja haaveista / kohti vierasta liikkuvaa maalia”.

Nopea tyylivaihdos antoi runoilijalle äänen maansa kirjallisessa marginaalissa. Arkinen ja populaari aines liittyvät kollaaseissa kapinaa lietsovaksi puheeksi siten, että erilaisten kulttuuristen diskurssien sirpaleet kuvastavat hirtehisen dadaistisesti maailmanpoliittisia tapahtumia. Aiheet vaihtelevat nimeltä mainituista diktaattoreista – Lenin, Stalin, Hitler ym. – sodankäyntiin, muihin ihmisoikeuksien loukkauksiin ja kolmannen maailman ongelmapesäkkeisiin. Jotkut runot arvostelevat kirpeästi ihmisten automaattista tottelevaisuutta. Esimerkiksi ”Stiefelknecht” (”saapasrenki”, 1969) on parodia manipuloivasta juhlapuheesta sodassa kaatuneiden omaisille; se vastustaa virasto-, mainos- ja kirkollisen kielen yhdistelmällä sodankäyntiä Vietnamin viitaten samalla holokaustin uhreihin. Tunnusomaista on, ettei tämän vaiheen retoriikassa kielipillistä minää ollenkaan tarvita: ”Hurra! Hurra! / die Porno-Putzerei is da!” (”Eläköön! Eläköön! / pornopuhdistus on täällä!”)

Itävallassa tällainen suorasukaisuus oli uskaliaista. Koska valmiutta purkaa natsimielisyyttä tai osallisuutta holokaustin toteuttamiseen ei ollut, kulttuurikriittinen runous pääsi esille vain vapaiden teatteriryhmien ja saksalaisten pienkustantamojen kautta. Seuraava tyyliote runosta ”poliittinen laulu” (1967) käsittelee neuvostoyhteiskuntaa ja bolsevistista propagandaa:

[...]

oi Neuvostoliiton sankari

kupsahtanut elukka

voimansa menettänyt  
palmuaasi sininen jalokivi  
hämääviä palveluita tuottamaan kutsuttu  
matava hietayrtti kipsipuu ja nälkäkukka  
sinä! tähti  
Neuvostoliiton! sinun kiharasi  
takkuinen poetismi hyppysissäni  
vihreäksi verhottu pääsi –  
toista tämä askel askelelta!  
[...]

Tähän aikaan Mayröcker otti kirjalliseksi päämääräkseen luoda kaikista ideologioista ja kirjallisista malleista vapaan ”totaalisen tekstin”. Se tarkoitti makrotekstin tuottamista ”siitä osasta maailman kokonaisuutta, jonka tietoisuuteni subjektiivisesti tuottaa, maailman tarkoittaessa jotakin kerroksista, tiheää ja ratkeamatonta”<sup>15</sup>. Runojen protestihenki selkiintyi, mikä näkyy mm. runossa ”läpinäkyvät kamelit” (1970). Se kuvaa Saksan poliittista umpikujaa Berliinin muuriin liittyen. Kaikki säkeistöt alkavat provokatorisesti: ”Talonmiesnaiset Kreuzbergissä / kiipesivät korokkeelle katsomaan / toiselle puolelle / kakkimaan!”. Ironinen päätösrivi ”tänään kaikki on toisin” huipentuu Celan-viittaukseen ”tänään Auschwitzin Hiroshiman Vietnamin jälkeen”. Samana vuonna kirjoitettu ”Muukalainen maurinpää” on puolestaan kylmäävän surrealistinen näky kuolemasta mystisenä ”puissa kyyhöttäjänä”. Sen vallassa kiihtynyt runominä kokee siirtolapuutarhan savun krematorion savuna ja viivästyneet kevään merkit koskaan saapumattomana keväänä.

Uusi konservatiivien masinoima kulttuuriskandaali pani Mayröckerin luopumaan poliittisesta kollaasista. Kun Jandl 1972 arvosteli Itävallan vanhoillista P. E. N. -klubia sen kielteisestä suhtautumisesta sotaan kritisoivan Heinrich Böllin Nobel-palkintoon, Wienin avantgardistit suljettiin ulos klubista. Vastalauseeksi Jandl ja Alfred Kolleritsch perustivat

---

<sup>15</sup> Le Née, 2010, 361.

1973 Grazin kirjallisuusyhdistyksen (GAV), ja siihen liittyi heti 30 avantgardistia. Yhdistys piti julkaisukanavat ja jäsenyyden avoimina sekä rakensi omat suhteensa ulkomaisiin kollegoihin, sillä yrityksistä huolimatta GAV:ia ei hyväksytty kansainväliseen P. E. N. –klubiin.<sup>16</sup> Jandlin ja Mayröckerin työtä tukivat 70-luvulla ulkomaiset apurahat, luentatilaisuudet ja kirjailijakokoukset. Näissä Mayröcker asettui väljän kokeellisen runouden kannalle konkretismia vastaan.

Kun saksankielissä maissa alettiin 70-luvulla purkaa sotatrauman aiheuttamaa kielen ja itseyden kriisiä ns. uussubjektivistisissa romaaneissa ja omaelämäkerroissa, Mayröcker kehitteli ”minää” suhteessa kuvitteelliseen ”sinään” omalaatuisissa tajunnanvirta-romaaneissa.<sup>17</sup> Sen aikainen tulevaisuutta luotaava runo ”the spirit of ’76” (1973) julistaa ironisesti: ”uusi kielemme – meidän tulee heittäytyä siihen [...] saamme aavistuksen uudesta elämästä! / olemme alkaneet tunnistaa tilamme. [...] Puhumme monilla kielillä / glorifioitu luonto!”. Runo päättyy enteellisesti: ”Otan pateettisen asenteen.” Näin runojen puhujaksi ilmaantuu kirjoitustaan pohdiskelva, tunteitaan kuunteleva minä.

### **Keskusteluruno: montaasi, affekti, vastavuoroisuus**

Traditio- ja kielitietoisien, laajasti lukeneen Mayröckerin ”paperiluolaksi” kutsuttu työhuone on ääriään myöten täynnä häntä innostavia arjen leikkeitä, niin kuvia kuin tekstejäkin. Vuosituhannen lopulla näistä kuoriutui uudentyyppistä puherunoutta omintakeisella montaasitekniikalla. Tunneperäisten ruumiillisten vihjeiden ohjaamana tekijä liittää nykyhetken aistimuksensa eurooppalaisten taiteenharjoittajien teksteihin ja kanssaihmisten puheisiin. Tulos ei ole pelkkää postmodernia diskurssien yhdistelyä, jossa ylevä ja karkea sekoittuvat ironisesti tai parodisesti, vaan moniäänistä bahtinilaista dialogia, joka saa referentiaalisen merkityksensä historiallisessa tilanteessa lukijoiden kanssa.<sup>18</sup>

Uuden vaiheen runoissa esiintyy avoimen subjektiivinen minäpuhujana. Hän keskustelee elämästään lainaten otteita nimetyiltä kirjallisuuden ja taiteen klassikoilta. Näistä tärkeimmät ovat saksalaisen varhaisromantiikan ironisen leikkisä vastakirjailija Jean Paul ja alppiseudun luontoa ylistävä Hölderlin. Heidän jälkeensä tulevat ranskalaiset absurdismin, surrealismin ja dadan kirjailijat Beckett, Breton ja Artaud, ajan ja näkemisen taiturit Simon ja Duras sekä

---

<sup>16</sup> Renoldner, 2013; Bushell, 2006, 173.

<sup>17</sup> Ks. Zeyringer, 2008, 142. Julia Weberin mukaan dialogisch ausufernde Bewusstseinsprosa, dialogisesti ylitulviva tietoisuusproosa. Weber, 2010, 155.

<sup>18</sup> Ks. Parry, 1998, 82–83; Bahtin, 1981, 293–294.



filosofeista Barthes ja Derrida. Kuvataiteesta Mayröckerille rakkaimmat ovat Tapias ja Dalí, musiikin edustajista taas Bach, Haydn, Messiaen, Glenn Gold, Maria Callas ja Jim Morrison. Lukuisat muut puhujat nivotaan mukaan runoihin omistuskirjoituksilla ja vastauksilla kirjeisiin tai julkisiin väitteisiin. Kypsää vaihetta voikin syystä kutsua postmoderniksi keskustelurunoudeksi, jonka oikkuja säätelee äärimmäinen diskurssitietoisuus.



*Friederike Mayröcker ”paperiluolassaan”.*

Tekstienvälisyys ei ole vain tekstiotteiden keskinäistä (tekstiautonomista) peliä, vaan runon kulkua määräävät tosimaailman ilmiöihin kohdistuvat tunneallot. Ne kirjautuvat näkyvästi runoihin mm. assosiatiiviseksi äännemaaliluksi, hyperboliseksi toistoksi ja äkkipysähdyksiksi. Mayröcker käyttää tähän salamannopeata implisiittistä (ruumiillista, eietietoista) muistia, etenkin sanahahmoja ennakoivaa virittyneisyyttä (*perceptual and semantic priming*).<sup>19</sup> Heittäytyen kielen valtaan hän antaa sanojen ketjuuntua alkusointujen perusteella derridalaisen *différencen* tapaan ja sulauttaa ilmiömäisesti tunnemuistonsa lainattuihin tekstiotteisiin. Esiin pilkahtaa yllättäviä, surreaalisia tai absurdeja runokuvia puhujan henkilöhistoriasta, vain harvoin suhteessa johonkin maailmanpoliittiseen tapahtumaan.

Mayröckerin montaasi uudistaa monilähteisiä tekstilainoja usealla tavalla. Ne joko kääntyvät nurin, niistä karsiutuu jotakin tai niihin tartutetaan uutta.<sup>20</sup> Lainojen alkuperää ei aina ilmoiteta, esimerkiksi Celan-otteita (esimerkiksi ”hengitystä vaihdoimme” tai ”leikkokukat veitsenterävinä niityllä”) ei identifioida. Samoin Hölderlinin ”tähtivälke”, ”kätketyt orvokit” tai ”harvinaiset kuuset” erottuvat asianharrastajille tuttuutensa perusteella. Kirjailija toteaa mielensä työskentelystä: ”Oikeastaan se ei ole mitään muuta kuin poeettinen

<sup>19</sup> Primingista ks. Rovee-Collier, Hayne & Colombo 2001, 7–13. Vrt. Mayröcker 2001, 10–11.

<sup>20</sup> Ks. lähemmin Stewen 1991, 134.

syntetisaattori”. Hän jättää sitaattien liitoskohdat joko näkyviin tai häivyttää ne ”maalaamalla yli” Arnulf Reinerin taiteen tapaan<sup>21</sup>. Uusimmassa teoksessaan hän muotoilee: ”Jos joku kysyy minulta ’miten kirjoitatte?’, vastaan: ’kirjoitan suunnilleen niin kuin Francis Bacon maalaa’”.<sup>22</sup>

Kun kahta tai useampaa toisilleen etäistä lähdeä on törmäytetty, tuloksena voi syntyä poliittisesti pisteliäs kielellinen sanaleikki. Esimerkiksi jo vuonna 1965 liitetään nimi de Gaulle (oikeistopoliitikko) ja Dalín kumppanin nimi Gala (surrealismi) sanaan *Gaul*, ”kaakki”.<sup>23</sup> Myöhemmin toistuva ”kaakki” viittaa Nietzscheen kokemukseen ruoskitusta hevosesta. Runossa ”(hiivaa) haaveilla nimittäin, eli lentävien käärmeiden vetämä ajokkimme” (2001) Mayröcker puolustautuu saamaltaan kritiikiltä kahden myytin yhdistelmällä:

[...]

vai / onko tämä kaikki liian hermeettistä? – pitäisikö minun mielummin

kirjoittaa : hänen lakanassaan unohtuneen savukkeen polttama

reikä? voi minä tiedän ei ole mitään mihin TARTTUA KÄSITTÄÄ

ja kuitenkin : minä syleilen eläintä ripustaudun sen

vatsaan jotta MINUUN osuisivat iskut jotka oli tarkoitettu hänelle,

sille kaakille, Nietzsche. [...]

Ruoskittu kaakki kuvataan tässä eläimeksi, jonka vatsakarvoihin runon puhuja Odysseuksen lailla takertuu säästyäkseen julmalta arvostelulta eli sokealta Polyfemos-jättiläiseltä. Tällä tavoin myytti tehdään koomiseksi parodialla tai travestialla, kun ”tietoisuus vapautetaan suoran sanan vallasta ja tuhotaan myytin valta yli kielen”, kuten Bahtin analysoi.<sup>24</sup>

Mayröckerin runoutta kiinteyttää lisäksi itsereflektiivisten huomautusten luoma metalyyrinen taso. Teknisesti tämä on seurausta kolmesta uudelleenkirjoituksesta esteettisellä

---

<sup>21</sup> Beyer, 1988.

<sup>22</sup> Mayröcker, 2018, 119.

<sup>23</sup> Le Née, 2010, 362; runo »jalattomana ja linnoitetussa kaupungissa . .«.

<sup>24</sup> Suleiman, 1990, 142–143; Bahtin, 1981, 60.

”rautanyrkillä”<sup>25</sup>. Lukijaa puhutellaan lainasanoilla ”eikö totta” (Celan) ja selittävillä ”nimittäin” tai ”tarkoitan” (Hölderlin). Kommentointi etäännyttää lukijan tekstin tunnekuohusta tai herättää ajattelemaan sanottua, esim.: ”terttuhyasintille pienessä vesipussissa / heiniin kääritylle – : / no TÄMÄHÄN EI OLE / VALLANKUMOUS : TÄMÄN SANOMINEN / EI OLE KUMOUKSELLISTA” (”auf eine Traubenhyaazinthe”; 1994). Varsinkin Jandlin vuonna 2000 tapahtuneen kuoleman jälkeinen raivoisa ”kyynelpuhe” neutraloidaan itsetietoisilla havainnoilla.<sup>26</sup> Yleisesti ottaen Mayröckerin runoissa ainesten moninaisuus ja modaliteetit, joilla niitä käsitellään, rikkovat kaikki kirjalliset koodit ja pitävät tekstin äärimmäisen avoimena, kuten Aurélie Le Née tiivistää.<sup>27</sup>

Runojen sävyihin ja tasoihin tuovat lisänsä typografiset seikat. Kursivointi merkitsee äänen korottamista: joskus kursivoitu ilmaisu toistuu runosta toiseen: ”*miten kuvat hehkuvatkaan toisissaan*”, joskus viimeinen rivi kommentoi sanottua: ”barbaarisia nämä vapauden laajentumat”. Tärkeät sanat on kirjoitettu pikkukapiteelein, visuaalinen sijoittelu ja tyhjät paikat ovat konkretismin vaikutusta, viime vaiheen tekstipalkit taas Derridan *GLAS*-teoksen muunnelmia. Välimerkkejä käytetään vastoin sääntöjä, mutta kaksoispisteen jälkeen tulee säännöllisesti selitys edellä puhuttuun. Runot päättyvät vapaasti tyhjään, ajatusviivaan, kahteen pisteeseen, Hölderlinin pilkkuun tai sulkumerkin poisjättöön.

Kirjailija käsittelee monia poliittisia teemoja kuvatun kerroksisesti. Pitkässä runossa ”*VERITAS, eli rehunsirottelu*” (1991) rinnastetaan etninen sorto naisten kulttuuriseen syrjintään seuraavasti: ”*kämmentä herkkä kuvastin nimittäin / ITSEVAPAUTUS ITSEHÄPÄISYN KAUTTA : / oman kirjoitukseni painauma vasemman kämmeneni / reunassa, nurinpäin, tuskin luettavissa / preussinsininen vertauskuva, kaiverrus ihossa / ei enää pois pyyhittävässä.*” Jatko käsittelee naisen esineellistämistä:

Tai kun seison, ammoin, lantio etukenossa

samalla kun käsi, minun käteni, tuhertaa ruttuiseen paperiin

olkavarret koholla miehen pääkopan yli

niin pian kuin minä naiskohtalona

käyn huoneen seinustalle jota vasten hän minut painaa.

---

<sup>25</sup> Beyer, 1988; ks. myös Mayröcker, 2001, 12.

<sup>26</sup> Suleiman, 1990, XV.

<sup>27</sup> Le Née, 2010, 362.

Siis naispuolisen pitäisi viimeinkin lopettaa tämä astiana oleminen –

näin ajattelen vuosikymmeniä sen jälkeen / trendikkäästi

kantapään päällä sukka, kenkä [...]

Yleistys ”minä *naiskohtalona*” vihjaa stereotyyppin ja kohtalon ongelmaan, jota Arthur Schnitzler käsitteli 1900-luvun alun wieniläisessä modernismissa. Puhujan kannanotto raamatulliseen ajatukseen naisen astiana olemisesta voisi sanalla *fetzig* (trendikäs, puoleensavetävä) tulla ironiseen valoon, mutta välissä oleva kenoviiva liittää sanan tiiviimmin runon jatkoon.

### Jälkhumanistisesta subjektiudesta, yhteenveto

Mayröckerin keskustelemissa runoissa duchampilaiset *ready made* -tekstiotteet, joita voisi kutsua myös *objet trouvé* -tyyppisiksi anomalioiksi, on kriittisesti objektivoitu ja muokattu uuteen uskoon palvelemaan ajattelun ja ilmaisun vapautta. Lisäksi tekstin tunnevoima vastustaa klassista ja porvarillista pidättyvyyttä sekä rationaalista kielenkäyttöä. Teksteissä tuntuu hahmottuvan toisten ihmisten ja ympäristön kanssa alati uusiutuva, tunteita ja harkintaa sulavasti yhdistävä mieli. Nämä piirteet nostavat esiin kysymyksen runojen minäpuhujan luonteesta.

Julia Weberin mukaan Mayröckerin tajunnanvirtaproosa tuottaa verkottuneen, pirstaleisen ja moniulotteisen subjektiuden, joka on korostetun epävarma ja epätietoinen<sup>28</sup>. Mielestäni tämä fiktiivinen minä on käsitettävä proosan tekstistrategiaksi, kun sen sijaan runoissa esille tuleva retorinen minä on kaikessa haavoittuvuudessaankin varma, affektiivisen vahva ja vankassa yhteydessä lukijoihin ja eurooppalaiseen perinteeseen. Jatkokysymys onkin, olisiko Mayröckerin tunteva ja keskusteleva subjekti myös jälkhumanistinen, hybriksensä huipulta laskeutunut, ekologisesti muiden lajien kanssa tasa-arvoinen minä.

Teemojen ja niiden käsittelyn perusteella Mayröckerin runoudesta löytyy kylliksi ekologiaa, jälkhumanistiseksi tulkittavia piirteitä. Ensi sijan saa rakkaus luontoon, varsinkin kasvillisuuteen ja lintuihin; ihmisistä esille nostetaan paitsi rakastettu ”EJ” myös naapuriston vähäosaiset kanssaihmiset. Vesi ja tuuli nähdään dynaamisen symbolisina toimijoina ihmisen

---

<sup>28</sup> Weber, 2010, 155, 205–209.

kanssa, kun taas aurinko on polttava ja häikäisevä, kipua tuottava ”epätähti”. Runous näyttää myös surun tunnekirjon raadollisesti pohjia myöten: vihan, raivon, epätoivon ja kaipauksen, kunnes lopulta ilmaistaan hulluunnusta ja riemua luonnossa. Kuolema taas esitetään aineellisena hajoamisena lapsuuden maalaismaisemaa muistuttavaan villiin paratiisiin.

Ekologinen tasa-arvo ja vastavuoroisuus luonnon kanssa tulevat parhaiten esille runossa ”kuin yhtyvät astiat sinä sanot” (1987). Se rakentuu alusta loppuun toisiaan täydentäville elementeille, joita verrataan H. C. Escherin optisiin kuviin. Lisäksi raskaasti liikennöidyllä ajotiellä kävelevä pariskunta joutuu kolmeen kertaan luontokappaleiden tutkivan katseen kohteeksi: ensin kukkien, sitten kuolleen mustarastaan ja lopuksi taivaankappaleiden. Näkökulman vaihdokset korostavat vuorovaikutusta eläinten ja kasvien kanssa, puhuvan subjektin ykseys murtuu ja ihmisen luontoa ruhjova kulttuuri tehdään kyseenalaiseksi.

## Kirjallisuus

Bakhtin, Mihail, *Dialogic Imagination. Four Essays by M. M. Bakhtin*. Toim. Michael Holquist. Austin, London, 1981.

Beyer, Marcel, *Eigentlich ist es nichts anderes als ein poetischer Syntethizer*. Friederike Mayröcker im Gespräch mit Marcel Beyer. *Zwischen den Zeilen*. Heft 4, 2010.

<http://www.engeler.de/beyermayroecker.html>

Bushell, Anthony, *Writing in Austria after 1945*. Teoksessa *A History of Austrian Literature 1918–2000*. Toim. Katrin Kohl ja Ritchie Robertson. Camden House, New York, 2006, 164–179.

Hautamäki, Irmeli, *Avantgarden suhde taiteen instituutioihin ja politiikkaan*. Teoksessa *Kirjallisuuden avantgarde ja kokeellisuus*. Toim. Sakari Katajamäki ja Harri Veivo. Gaudeamus Helsinki University Press, Helsinki 2007, 21–41.

Knuuttila, Sirkka, *Friederike Mayröcker – ruumiillisen muistin runoilija*. Teoksessa *Muistijälkiä. Esseitä saksankielisestä nykykirjallisuudesta*. Toim. Lotta Kähkönen ja Hanna Meretoja. BTJ Finland Oy, Helsinki, 2010, 281–289.

Knuuttila, Sirkka, *Jälkisana, Friederike Mayröckerin ”ilmasilmukkamusiikki”*. Teoksessa *Friederike Mayröcker. Elämän käpälistä*. Suomentanut ja selityksin varustanut Sirkka Knuuttila. Ntamo, Helsinki, 2018 (ilmestyy), 231–243.

Kohl, Katrin, *Austrian Poetry, 1918–2000*. Teoksessa *A History of Austrian Literature 1918–2000*. Toim. Katrin Kohl ja Ritchie Robertson. Camden House, New York, 2006, 128–161.

Le Née, Aurélie, *Engagement poétique, engagement politique*. La poesie de Friederike Mayröcker des années 1950 à aujourd’hui. *Etudes Germaniques*, 2010/2 (No 258), La littérature autrichienne et l’État. Klincksieck, 2010, 349–368.

Lorenz, Dagmar C. G., *Austrian Responses to National Socialism and the Holocaust*. Teoksessa *A History of Austrian Literature 1918–2000*. Toim. Katrin Kohl ja Ritchie Robertson. Camden House, New York, 2006, 181–200.

Mayröcker, Friederike, *Magische Blätter I-V*. Suhrkamp, Frankfurt am Main, 2001.

Mayröcker, Friederike, *Gesammelte Gedichte 1939–2003*. Suhrkamp, Frankfurt am Main, 2004.

Mayröcker, Friederike, *Pathos und Schwalbe*, Suhrkamp, Frankfurt am Main, 2018.

- Parry, Christoph, Nimi Osip tulee sinua vastaan. Paul Celanin Niemandrose tekstien ja runoilijoiden kohtauspaikkana. Teoksessa *Interteksti ja konteksti*. Toim. Liisa Saariluoma ja Marja-Leena Hakkarainen. Suomalaisen Kirjallisuuden Seura, Helsinki, 1998, 82–104.
- Renoldner, Andreas, *Die Grazer Autorinnen Autoren Versammlung. Die ersten vierzig Jahre 1973–2012*. bm:uk Wien Kultur, Wien 2013. [www.gav.at/media/Broschuere\\_40\\_Jahre\\_GAV.pdf](http://www.gav.at/media/Broschuere_40_Jahre_GAV.pdf)
- Rovee-Collier, CK., Hayne, H. & Colombo, M., *The Development of Implicit and Explicit Memory*. John Benjamins Publishing Co., Amsterdam, 2001. (Advances in Consciousness Research).
- Siblewski, Klaus, *a komma punkt Ernst Jandl. Ein Leben in Texten und Bildern*. Luchterhand, Frankfurt am Main, 2000.
- Stewen, Riikka, Julia Kristeva & teksti. Teoksessa *Intertekstuaalisuus*. Toim. Auli Viikari. Tietolipas 121, Suomalaisen Kirjallisuuden Seura, Helsinki, 1991, 128–144.
- Suleiman, Susan Rubin, *Subversive Intent. Gender, Politics, and the Avant-Garde*. Harvard University Press, Cambridge, Massachusetts, and London, England, 1990.
- Suleiman, Susan Rubin, *Crises of Memory and the Second World War*. Harvard University Press, Cambridge, Massachusetts, and London, England, 2006.
- Szymanska, Magdalena, *Dada und die Wiener Gruppe*. Diplomica Verlag, 2009.
- Weber, Julia, Das multiple Subjekt. Randgänge ästhetischer Subjektivität bei Fernando Pessoa, Samuel Beckett und Friederike Mayröcker. Wilhelm Fink Verlag, München, 2010.
- Zeyringer, Klaus, *Österreichische Literatur seit 1945. Überblicke, Einschnitte, Wegmarken*. StudienVerlag, Innsbruck, Wien, Bozen, 2008.

# Epäpoliittinen poliittinen abstrakti documentassa

*Minna Henriksson*

documenta on Saksan Kasselissa joka viides vuosi järjestettävä kansainvälinen nykytaiteen suurnäyttely. documenta sai alkunsa vuonna 1955 Kasselin puutarhanäyttelyn ohessa järjestettynä kuvataidenäyttelyinä paikallisen taidemaalari ja sisustussuunnittelija, professori Arnold Boden aloitteesta. Pääpaino oli eurooppalaisessa taiteessa ja ensimmäisen documenta näyttelyn nimiehdotus olikin European Art of the 20th Century, mutta lopulta kuitenkin päädyttiin nimeen documenta – Art of the 20th Century. Alkuaikoina documentalla oli sen ideologina toimineen Werner Haftmannin mukaan “ylikansallinen (supranational) luonne”. Haftmann kirjoitti:

Documenta on fakta, jota ei ole aina selkeästi ymmärretty - maailman ainoa näyttely, jolla ei ole kansallisia tarkoituksia, ei kansallista komiteaa, ja joka vastustaa kaikkea kansallisten instituutioiden ja yhteisöjen vaikutusta. Se on pelkästään asiantuntevien ja itsenäisten ajattelijoiden näkemysten reflektiota nykytaiteen olemuksesta ja tilanteesta. He kantavat kaiken vastuun.<sup>1</sup>

Haftmannin mukaan documenta on siis yksittäisten ihmisten taiteellista reflektiota, jossa heijastuvat vain näkemykset senaikaisesta nykytaiteen tilanteesta, ja joka on täysin irrallaan kansallisista tarkoituksista ja politiikasta.

Kiistatta documenta onkin kansainvälisesti merkittävä näyttely, ehkä jopa maailman arvostetuin nykytaiteen näyttely. Erona Venetsian Biennaaliin on, että Kasselin documentan kuratoi kokonaisuudessaan kutsuttu kuraattori, kun taas Venetsian biennaali perustuu 1800-

---

<sup>1</sup> Haftmann, 1964, XVII. Minun suomennokseni: “Documenta is a fact which is not always clearly realised - the only exhibition in the world which has no nationalistic ambitions, no national committee, and which resists all influence by national institutions and societies. It is no more than the reflection of the views of a group of informed and independent minds about the essence and situation of contemporary art. They bear all the responsibility.”

luvun maailmannäyttelyistä perittyyn malliin, joissa suurvallat perinteisesti esittelivät saavutuksiaan.<sup>2</sup>

## Abstracta

Taideteokseni ‘abstracta’<sup>3</sup> pohjaa documenta-näyttelyn historiaan. Se on eräänlainen internet-arkisto, jossa johdattelen katsojan internetistä, akateemisista läheistä ja muusta kirjallisuudesta kokoamani tiedon äärelle. Keskityn kolmeen ensimmäiseen documenta-näyttelyyn vuosien 1955 ja 1964 välillä. abstracta-teos julkaistaan documenta instituutin nettiprojektina lokakuussa 2018.<sup>4</sup>

Abstracta nimi viittaa ensimmäisten documentojen taiteen tyyliin: abstrakti taide oli merkittävässä roolissa varhaisissa documentoissa. Se oli jopa hallitseva taidemuoto ja lähes ainoa taidemuoto, kunnes documenta 4:n vuonna 1968 valtasivat uudet amerikkalaiset virtaukset, kuten pop-taide. documenta 4:ää valmistellessa Werner Haftmann ja Will Grohmann, kaksi aiempien documenta-näyttelyiden ideologia, erosivat tällöin mielenosoituksellisesti documentan valmisteluryhmästä, koska he eivät hyväksyneet uusia esittävän taiteen virtauksia.

Vuoden 1955 documenta pyrki kirjoittamaan uudelleen saksalaisen modernismin historiaa yhdistäen senaikaiset modernistit sotaan edeltävään läntiseen avantgardeen. Esillä oli teoksia 148 taiteilijalta pelkästään läntisestä Euroopasta ja Yhdysvalloista. Mukana olleet venäläiset emigranttitaiteilijat Wassily Kandinsky ja Marc Chagall miellettiin pikemminkin saksalaiseksi ja ranskalaiseksi kuin venäläisiksi. Ensimmäinen vuoden 1955 documenta esitteli taidetta impressionismista vuoteen 1940. Näyttelyssä kävi 130,000 vierailijaa.<sup>5</sup> Näyttely oli menestys ja sen järjestäjät päättivät toistaa sen vuonna 1959.

documenta 2 keskittyi vuonna 1959 sodanjälkeiseen taiteeseen, vuodesta 1945 vuoteen 1959. Näyttelyyn osallistui 339 taiteilijaa, joista 11 oli naisia. Tällä kertaa mukana oli näkyvästi useita yhdysvaltalaisia taiteilijoita suurikokoisine maalauksineen, jotka edustivat

---

<sup>2</sup> 1800-luvun lopun ja 1900-luvun alun maailmannäyttelyissä oli myös paljon taidetta esillä, mutta se oli erillään tieteellisistä ja teollisuuden tuotteista, sekä kolonisoitujen maiden etnograafisista kokoelmista (ja kolonisoitujen maiden taiteesta). Katso myös Davidson, 2010, 719-734.

<sup>3</sup> Nimen “abstracta” lainaan documentan perustajan Arnold Boden omasta synteettisten design-kankaiden sarjasta (Kaliko- und Kunstleder-Werke GmbH in Göpping).

<sup>4</sup> <https://documenta-studien.de/en/art>

<sup>5</sup> Samaan aikaan järjestetyssä Kasselin puutarhanäyttelyssä kävi 3 miljoonaa vierailijaa.



abstraktia ekspressionismia. Amerikkalaisen taiteen osuuden kokosi Porter McCray New Yorkin MoMa:sta. documenta 2 promotoi abstraktiota taiteen maailman kielenä.<sup>6</sup>

Vuonna 1964 documenta 3 jatkoi samalla linjalla documenta 2:n kanssa esittäen silloista uusinta taidetta, joka sekin oli abstraktia. Myös documenta 3:n taiteilijat tulivat lähinnä Länsi-Saksasta, Ranskasta, USA:sta, Italiasta ja Iso-Britanniasta.

Varhaisten documenta-näyttelyiden taiteilijalistalta pistää silmään poliittisten emigrantitaiteilijoiden kuten John Heartfieldin, Josef Scharlin ja George Groszin poissaolo. Myöskään selkeän poliittisia liikkeitä, kuten dadaa ei oltu huomioitu ollenkaan. Lisäksi, vaikkakin documentan pyrkimykseksi julistettiin sotaa edeltäneen avantgardetaiteen henkiin herättäminen ja juhlistaminen natsi-hallinnon jälkeen, olisi voinut luulla, että ensimmäisessä documentassa, joka kritisoi fasismin rappiotaidetta, Saksan juutalaiset modernistit olisivat olleet keskeisessä osassa. Näyttelyssä ei yllättäen ollut ainoatakaan teosta juutalaisilta modernisteilta, joita natsi-Saksa oli vainonnut ja murhannut.<sup>7</sup> Väitänkin, että fasisminvastaisen agendan ohella vähintään yhtä merkittävä kipinä documentassa oli kommunisminvastaisuus – ellei se ollut jopa todellinen salassa pidetty syy documentan perustamiseen.

## Länsimainen vapaus

documenta 2:n kohokohtia olivat neljä huonetta, jotka oli omistettu Wolsille, Willi Baumeisterille, Nicolas de Staelille ja Jackson Pollockille – neljälle merkittävälle abstraktille maalarille, jotka olivat vastikään kuolleet. Vapautuminen esittävästä taiteesta oli individualismin ja läntisen vapauden merkki, vastakohtana ei-vapaalle realistiselle – erityisesti sosialistis-realistiselle taiteelle, joka oli epätaiteellisen todellisuuden vanki<sup>8</sup>, näin Haftmann promovoivat ei-esittävää taidetta näyttelyssä.

Abstrakti ekspressionismi lanseerattiin amerikkalaisen taiteen ja sitä kautta myös amerikkalaisen nationalismin, vapauden ja individualismin symbolina. Vapauden ja demokratian painottamisen taustalla oli poliittinen agenda, jonka tarkoituksena oli selvästikin esittää lännen kulttuuri edistyneenä ja mustamaalata kylmän sodan itäpuolen kulttuuria.

---

<sup>6</sup> Dossin, 2008, 56; Buurman/Richter, 2017, 2.

<sup>7</sup> Grasskamp, 2017, 103.

<sup>8</sup> "Werner Haftmann's promotion of "abstraction as a world language," a slogan devised for the second documenta, may be read as an ideological affiliation of documenta with the "free West," where artistic liberation from naturalist representation was considered as an expression of individualism, whereas (socialist) realist art was regarded as "unfree" because it did not cut its ties to extra-artistic reality." Buurman/Richter, 2017, 2.

Alfred Barr kirjoitti vuonna 1952 artikkelissaan “Is Modern Art Communistic?”, että moderni taide on antikommunistista. Kommunistinen taide palvelee propagandaa, kun taas antikommunistinen taide on vapaan yksilön ilmaus, ja amerikkalainen tyyli on tätä *par excellence*. Barrin mukaan realismi ja totalitarismi kulkevat käsi kädessä.

Eva Cocroft kirjoittaa artikkelissaan “Abstract Expressionism: Weapon of the Cold War” vuodelta 1974 abstraktin ekspressionismin asemasta Yhdysvaltojen poliittisena aseena seuraavasti:

Taiteen maailmassa abstrakti ekspressionismi oli ihanteellinen tyyli propagandalle. Se oli täydellinen vastakohta luonteeltaan “kurinalaiselle, perinteiselle ja kapealle” sosialistiselle realismille. Se oli uutta, raikasta ja luovaa. Taiteellisesti avantgardistinen ja ainutlaatuinen abstrakti ekspressionismi pystyi näyttämään Yhdysvallat kulttuurisesti ajanmukaisena kilpailussa Pariisin kanssa. Tämä oli mahdollista, koska Pollock, kuten useimmat muut amerikkalaiset avantgardistit, oli jättänyt taakseen aiemman kiinnostuksensa poliittiseen aktivismiin.<sup>9</sup>

## Marshall Plan ja CIA

Kasselin kaupunki oli Arnold Boden perustelujen mukaan erittäin sopiva documentan agendan levittämiseen. documentan suunnitelmassa, ns. “Bode-planissa” vuodelta 1955, Arnold Bode kirjoittaa: “Kasselia eivät vaivaa taiteilijaryhmät ja poliittis-taiteelliset yhteydet, joilla voisi olla häiritsevää vaikutus. Kassel ei halua tuoda esiin vaihtoehtoisia perinteitä, joissa pitäisi pelätä puoluepoliittisia riitoja...”<sup>10</sup>. Bode sanoo siis, että documentaa eivät rasita poliittiset taiteilijaryhmät. Bode jatkaa: “Kassel on erityisen sopiva sellaiseen näyttelyyn. Kassel sijaitsee raja-alueella. Kassel vahingoittui pahoin [toisessa maailmansodassa] ja sitä uudelleenrakennetaan aktiivisesti. Se voi toimia esimerkkinä nostamalla maailman tietoisuutta

---

<sup>9</sup> Cockroft, 1985, 150–151. “In the world of art, Abstract Expressionism constituted the ideal style for these propaganda activities. It was the perfect contrast to the “regimented, traditional, and narrow” nature of “socialist realism.” It was new, fresh and creative. Artistically avant-garde and original, Abstract Expressionism could show the United States as culturally up-to-date in competition with Paris. This was possible because Pollock, as well as most of the other avant-garde American artists, had left behind his earlier interest in political activism”.

<sup>10</sup> Bode Plan, documenta archiv, dI Mappe 20, englanninkielinen käännös Ben Caton. “Kassel is not burdened by artist groups and political-artistic connections that may have a disruptive effect. Kassel does not want to pick up on alternative traditions, whereby the danger of internal party disputes is to be feared...”

eurooppalaisesta ajattelusta taiteessa vain 30 kilometrin päässä Saksojen rajasta.”<sup>11</sup> Eli documentalla oli kuitenkin poliittinen tehtävä levittää sanaa eurooppalaisesta tai länsimaisesta taiteesta rajaseudulla ja ehkä mahdollisesti sen toisellakin puolen. Olihan Kassel vain kolmenkymmenen kilometrin päässä Saksan itäraajasta ja kommunismista.

documentan yhteydestä on viitattu CIA-rahoitukseen, mutta siitä ei ole dokumentteja. Toisaalta abstraktin expressionismin kiertonäyttelyiden sekä vapaan jazzin salaisesta CIA-rahoituksesta Euroopassa on kirjoitettu runsaastikin. Mutta documenta on jostain syystä säästynyt tältä keskustelulta, vaikka yhteys on ilmeinen.

‘abstracta’ teoksessa pyrkimykseni on ollut koota yhteen eri dokumentteja ja katkelmia tutkimuksista, jotka kertovat documentan poliittisista yhteyksistä. documentan arkistosta löytyy salaista kirjeenvaihtoa documentan perustajan Arnold Boden ja Saksan yhdentymisen ministeriön välillä (Ministry of Greater German Affairs/Bundesministerium für gesamtdeutsche Fragen), jotka toimivat Marshall-avun turvin. Kirjeenvaihdosta paljastuu, että ministeriö teki selväksi, että heidän tukensa on luonteeltaan poliittista ja että documenta 2 auttaisi kommunikoimaan Länsi-Saksan kulttuurisesta paremmuudesta:

Lupaam tämän tuen tehdäkseni tiettäväksi, että näyttely tulee olemaan vetoamus naapureillemme (Saksan demokraattinen tasavallalle). Tämä tulee vahvistamaan [itäisen] Keski-Saksan väestön vakaumusta, että Saksan liittotasavalta on ainoa oikean ja alkuperäisen kulttuurin säilyttämisen lähettiläs Saksassa, ja että täällä, päinvastoin kuin Neuvosto-vyöhykkeellä, äly/henkisyys (Geist) ei ole vain vapaa kehittymään, vaan voi myös tarjota laajimman kuvitelvissa olevan kulttuurin tuotannon kirjon julkiseen keskusteluun.<sup>12</sup>

Ministeriön viesti on selkeä: toisin kuin Itä-Saksan puolella Länsi-Saksassa äly ja henkisyys voivat kehittyä vapaasti ja saada mitä erilaisimpia kulttuurisia muotoja, joista keskustellaan julkisesti ja vapaasti. Saksan yhdentymisen ministeriö tarjosi Itä-Saksan

---

<sup>11</sup> Bode Plan, documenta archiv, dI Mapped 20, englanninkielinen käännös Ben Caton. “Kassel is particularly suitable for such an exhibition. Kassel is located in the border zone. Kassel was very badly damaged and is now actively rebuilding. It can serve as an example by raising the world’s awareness of European thinking in art just 30 km from the border between the German zones.”

<sup>12</sup> Kirje Saksan yhdentymisen ministeriöltä Arnold Bodelle, 22.6.59 documenta archiv, dII, Mapped 25, Heather Mathewsin teoksessa: *Making Histories: The Exhibition of Postwar Art and the Interpretation of the Past in Divided Germany, 1950-1959*, The University of Texas at Austin, 2006, p. 181. “I pledge this support as an acknowledgement of the appeal the exhibition will have for our neighbors [in the GDR]. This will strengthen the conviction among the population of [eastern] central Germany that the Federal Republic is the only ambassador of true and authentic cultural preservation in Germany, and that here, in contrast to the Soviet Zone, the intellect/spirit (Geist) is not only free to develop, but may also present the widest imaginable range of cultural production for public discussion.”

puolelta näyttelyihin tuleville ilmaiset matkan, majoituksen, pienen päivärahan, ilmaisen sisäänpääsyn näyttelyyn sekä näyttelykatalogin. Ei ole tiedossa, moniko itäsaksalainen näyttelyvieras saapui Kasseliin. Mutta Marshall-avun osoittaminen itäsaksalaisten saamiseksi vierailemaan documentassa on itsessään kiinnostava yksityiskohta.<sup>13</sup>

Myös varhaisten documenta-näyttelyiden ideologeilla, Werner Haftmannilla ja Will Grohmannilla oli yhteyksiä amerikkalaisiin poliittisiin ohjelmiin ja henkilöihin, jotka olivat mukana huippusalaisessa CIA:n rahoittamassa amerikkalaisen abstraktin ekspressionismin viemisessä Eurooppaan. Yhdysvaltalaisten taiteilijoiden osallistumisen documenta 2:een valitsi Porter McCray, joka oli MoMan kiertonäyttelyiden ja kansainvälisen ohjelman johtaja (nimenomaan niiden, jotka nauttivat salaista CIA-rahoitusta). Myös Haftmannilla oli läheinen yhteys Alfred H. Barriin, MoMan johtajaan, joka oli myös osallinen CIA:n rahoittamaan propagandaan. Will Grohmann itsekin toimi CIA-rahoitteisissa kulttuuriorganisaatioissa.

Osoituksena CIA:n ja documentan yhteydestä voidaan pitää myös sitä, että Haftmann arvosteli useaan otteeseen Neuvostoliittoa ja Itä-Saksaa taiteilijoiden vapauden rajoituksista, mutta hänen teksteissään 1950-luvulta ei ole minkäänlaista kritiikkiä Yhdysvaltoja kohtaan, missä McCarthyn aikakaudella rajoitettiin vasemmistolaisten taiteilijoiden toimintaa.

## Antikommunismi

Kylmän sodan politiikka oli vahvasti läsnä “epäpoliittisessa” documentassa amerikkalaisen abstraktin ekspressionismin ja sen salaisen CIA-rahoituksen kautta. Mutta documentassa kirjoitettiin myös uudelleen abstraktin taiteen historiaa antikommunismien tai antibolshevismien näkökulmasta. Haftmannin abstraktin taiteen historiassa oli kaksi osaa: *Master Teachers of Twentieth Century Art*, joka esitteli Wassily Kandinskyn, Paul Kleen ja Piet Mondrianin, ja *Pioneers of Twentieth-Century Sculpture*, jossa olivat mm. Gonzales, Laurens ja Matisse. 1900-luvun taide kulminoitui Haftmannille abstraktioon. Sen takia hän ei voinut hyväksyä pop-taiteen esittäviä tendenssejä.

Kandinsky oli keskeisessä asemassa documentassa. Hän kelpasi, vaikka olikin venäläinen, koska hänen lähestymistapansa taiteeseen oli lähinnä psykologinen yhteiskunnallisuuden sijaan. Sitä paitsi hänet nähtiin pikemminkin saksalaisena kuin venäläisenä taiteilijana, jopa saksalaisen abstraktin taiteen aloittajana. Sen sijaan poliittinen

---

<sup>13</sup> Kasselin alue oli selvästikin Yhdysvalloille otollinen vaikuttamisen alue, koska Saksan d-markka lanseerattiin amerikkalaisten toimesta vain 15 kilometriä Kasselistä, metsässä Rothwestenissä vuonna 1948.

venäläinen avantgarde, Malevich, Rodchenko ja El Lissitzky, ei saanut tilaa varhaisissa documenta-näyttelyissä. Werner Haftmann kirjoittaa kirjassaan *German Art in the 20th Century*:

Totalitarististen käytäntöjen tuho taiteessa ulottui nyt kauas. Venäläinen bolshevistinen taideteoria ja italialainen fasismi joiltakin osiltaan olivat lähellä toisiaan, niiden vaatimuksena oli "taide joka nousi kansasta, taide, jonka jopa alin natsi-Saksaa palvellut sotilas voisi ymmärtää". Marraskuussa 1935 Goebbels määräsi poliittisuuden ensisijaiseksi kuten Lenin, Stalin, Mussolini ja nyt Grotewohl, Hruštšov ja Mao-Tse-Tung ovat tehneet: "Taiteilijan toiminnan vapauden pitää pysyä poliittiseen idean rajoissa, ei taiteellisen idean." Tuloksena oli totalitarismin taidetta, joka on tyyllisesti yhtäläistä mille tahansa yksinvallalle: väärää, kaunisteltua valokuvarealismia, joka monotonisesti toistaa samoja aiheita: ylistäen Führeriä, puoluetta, rotua ja maata, äitiä ja lasta, sotaa, sankarillista taistelijaa. Pohjimmiltaan kaikkien näiden vaatimusten pyrkimyksenä oli romuttaa uskoa yksilöön sekä vapaan ja itsenäisen ajattelun tuhoaminen. Totalitarismin taiteelliset tuotteet olivat todelliselta luonteeltaan kuolleita jo ennen kuin ne laitettiin alulle.<sup>14</sup>

Haftmann asettaa Leninin ja "bolshevikkitaiteen" samalle totalitarismin viivalle kuin Hitlerin ja Goebbelsinkin. Hän sivuuttaa venäläisen abstraktin ekspressionismin ja yhdistää modernistiset tyyliä pikemminkin "hyvään makuun" ja suunnitteluun kuin radikaaliin avantgardeen ja vallankumoukselliseen marxismiin, joista ne kuitenkin olivat ainakin osittain nousseet.

Tämä epäpolitisoituminen ylsi huippuunsa 1950-luvulla, jolloin osaksi Haftmannin toimesta modernismin neutraalius ja yksinkertaisuus instrumentalisoi osaksi taiteen kulutuskulttuuria. Varhaisten documenta-näyttelyjen kohdalla voi jopa puhua muodon standardisoinnista; niissä ei siedetty minkäänlaista esittävää taidetta, pelkästään abstraktia. Esittävä taide yhdistettiin ideologisesti totalitarismiin. Voikin ihmetellä, miten

---

<sup>14</sup> Haftmann, 1957, 129. The desolation of totalitarian practices in art now extended far and wide. In precise correspondence with the art theory of Russian Bolshevism and some aspects of Italian Fascism, the demand was made for an "art arising out of the people, that even the lowliest Stormtrooper can understand." In November 1935 Goebbels asserted the primacy of the political just as Lenin, Stalin, Mussolini and today Grotewohl, Krushchev, and Mao-Tse-Tung have done: "The freedom of the activity of the artist must stay within the limits set forth by the political idea, not by an artistic idea." The result was totalitarian art, which is the uniform stylistic phenomenon of any dictatorship: a false, prettified, photographic realism that monotonously recapitulated the same themes, glorifications of the Führer, the party, the race and the earth, mother and child, war, the heroic fighter. Essentially all these prescriptions aimed at annihilation of faith in the value of the individual personality and in the destruction of free and independent thought. The artistic productions of totalitarianism were by their very nature dead before they were begun.

yhteiskunnassa, joka nosti vapauden ja individualismin korkeimmiksi arvoikseen, tällainen moninaisuuden tukahduttaminen ja standardisointi oli kuitenkin mahdollista?<sup>15</sup>

## Epilogi: Katsaus documentan nykyiseen tilanteeseen

documentasta on tullut Kasselin kaupungin merkittävä brändääjä ja tulonlähde. Sen kävijäluvut ovat nousseet tasaisesti vuosi vuodelta ja kun documenta 1:ssä kävi 130 000 vierasta, documenta 14:n katsojamäärä ylitti miljoonan. Vuoden 2018 alusta Kasselin yliopistoon nimettiin documenta-professori.<sup>16</sup> Lisäksi kaupunkiin rakennetaan parhaillaan documenta-instituuttia, jonka alaisuuteen jo vuonna 1961 perustettu documenta-arkisto sijoitetaan.

documentan autonomiaa on rajoittanut skandaali, jonka documenta 14:n budjettilyitys aiheutti. documenta 14:n kuraattorin Adam Szymczykin mustamaalaamiseen osallistuivat erityisesti oikeistopopulistiset ryhmät. Budjettivajeen syytä etsittiin toisaalta kuraattorin puolalaisesta syntyperästä ja toisaalta velkaantuneesta Kreikasta, sillä Ateena oli viime documentan toinen näyttelypaikka. Keskusteluun documenta 14:n budjetin ylityksestä osallistui myös iso joukko näyttelyyn osallistuneita taiteilijoita, jotka puolustivat Szymczykin kuratoriaalisia ratkaisuja ja muistuttivat documenta-näyttelyn alkuperäisestä fasisminvastaisuudesta.<sup>17</sup>

Ensimmäisten documenta-näyttelyiden jälkeen länsimaisen abstraktion tiukka kieli alkoi murtua ja jo neljännessä documentassa, kun uusimmat pop-taiteen ja op-taiteen virtaukset olivat näkyvästi esillä. Harald Szeemannin kuratoima documenta 5 vuonna 1972 irtaantui täysin Arnold Barrin modernismista, ja mukana oli muun muassa fotorealismia. Manfred Schenckenburgerin kuratoima documenta 6 vuonna 1977 oli ensimmäinen, jossa oli itäsaksalaisia taiteilijoita, vaikkakin jotkut länsisaksalaiset taiteilijat boikotoivat tätä kuraattorin päätöstä. Useat muut documenta-näyttelyt, kuten Catherine Davidin kuratoima documenta 10, Okwui Enwezorin documenta 11 ja Szymczykin documenta 14 ovat jokainen tavallaan haastaneet documentan rajoja länsieurooppalaisena, saksalaisena ja hesseniläisenä projektina.

---

<sup>15</sup> Hermand, 1984, 28.

<sup>16</sup> Nora Sternfeld siirtyi tehtävään Aalto-yliopiston curating and mediating art professuurin jälkeen.

<sup>17</sup> <http://www.artnews.com/2017/09/18/documenta-14-participants-defend-embattled-show-in-open-letter-shaming-through-debt-is-an-ancient-financial-warfare-technique/>

documenta 14:n budjetinylitys-skandaalin seurauksena documentaa johtava hallintoneuvosto, jossa on Kasselin pormestari ja muita Kasselin kaupungin ja Hessenin läänin edustajia, on päättänyt nimetä seuraavan documentan kuraattorin suoraan kuulematta asiantuntijaraatia. Aiemmin vakiintuneena käytäntönä hallintoneuvosto on nimittänyt kansainvälisen asiantuntijaraadin valitsemaan näyttelyn kuraattorin. Samanaikaisesti näiden rakenteellisten muutosten kanssa Kasselin kaupunki ja Hessenin lääni ovat myöntäneet documentalle ylimääräistä rahoitusta. Näillä toimenpiteillä paikallishallinnon ote documentasta kasvaa ja kansainvälinen merkittävyys vähenee. Seuraavasta documentasta ennustetaankin erittäin konservatiivista. Vaikuttaa siltä, että documenta palaa juurilleen.

## Kirjallisuus

Buurman, Nanne / Richter, Dorothee: documenta. Curating the History of the Present. *On Curating*, Issue 33, June 2017.

Cockroft, Eva, Abstract Expressionism: Weapon of the Cold War. Teoksessa *Pollock and After, The Critical Debate*. Toim. Francis Frascina. Icon Editions, Harper and Row, New York, 1985.

Chin Davidson, Jane, The Global Art Fair and the Dialectical Image, *Third Text*, Vol. 24, Issue 6, November, 2010, 719-734.

Dossin, Catherine, *Stories of the Western Artworld, 1936-1986: From the "Fall of Paris" to the "Invasion of New York"*. The University of Texas at Austin, 2008.

Grasskamp, Walter, Becoming Global: From Eurocentrism to North-Atlantic Feedback — documenta as an 'International Exhibition' (1955 – 1972). *OnCurating*, Issue 33, June 2017.

Haftmann, Werner, Introduction. *documenta III exhibition catalogue*. documenta GmbH: Kassel 1964.

Haftmann, Werner, Painting. Teoksessa Werner Haftmann/Alfred Hentzen/William S. Lieberman: *German art of the twentieth century* (exhibition catalogue). Toim. Andrew Carnduff Ritchie. The Museum of Modern Art. New York, 1957, 13–140.

Henriksson, Minna, abstracta. <https://documenta-studien.de/en/art> ja

<https://abstracta.documenta-studien.de>.

Hermant, Jost, Modernism Restored. West German Painting in the 1950s. *New German Critique*, 32, 1984.

# Uusi poliittinen avantgarde

*Alexi Lohtaja*

## Johdanto

1900-luvun avantgarden tutkimuksessa on käyty laajasti keskustelua siitä, millä tavalla avantgarde on poliittista, epäonnistuiko avantgarde siihen liittyvissä poliittisissa tavoitteissaan ja onko avantgarde pohjimmiltaan kulttuurikriittinen vai poliittinen positio. Kun puhutaan avantgarden poliittisuudesta, viitataan usein ennen kaikkea 1900-luvun alun venäläiseen avantgardeen kuten konstruktivismiin ja produktivismiin, saksalaiseen Bauhaus-kouluun sekä italialaiseen futurismiin.<sup>1</sup> Kyseiset suuntaukset ymmärsivät taiteen ennen kaikkea yhteiskunnallisen muutoksen välineeksi. Tämä ei kuitenkaan tarkoittanut avantgarden suoraa ja vääjäämätöntä liittoutumista 1900-luvun alun poliittisen ideologioiden ja puolueiden kanssa, kuten joskus hieman yksiulotteisesti esitetään.

Pikemminkin 1900-luvun alun avantgardeliikkeisiin liittyvä poliittisuus oli luonteeltaan poliittisen ja esteettisen vallankumouksellisuuden syntetisointia, jossa tavoitteena oli tarkastella, missä määrin poliittinen muutos edellyttää aina myös uuden elämänmuodon kuvittelemista, keksimistä ja vallitsevan *esteettisen järjestyksen* (tapaa, jolla maailma ilmenee) kumoamista. Tässä mielessä avantgarden poliittisuus ei tarkoita siis taiteen vääjäämätöntä sitoutumista mihinkään poliittiseen ideologiaan vaan myös yritystä ajatella taiteen keinoin, mitä yhteiskunnallinen muutos – uutta luova ja vallitsevan yhteiskuntajärjestyksen rakentava ylittäminen – voisi tarkoittaa.

Avantgarden poliittisuus on ollut myös kasvavan kiinnostuksen kohteena vuonna 2008 alkaneen globaalien talouskriisien jälkeen. Taiteilija ja avantgarden tutkija Marc James Léger viittaa tähän hypoteesilla *avantgarden paluusta*: kun globaalille kapitalismille ei sen toistuvasta kriisiytymisestä huolimatta nähdä mitään muuta vaihtoehtoa, niin kenties

---

<sup>1</sup> Hautamäki, 2007.



ainoastaan avantgarden perinne on tässä tilanteessa riittävän radikaali toimimaan eräänlaisena työkaluna tai metodina poliittisen odotushorizontin laajentamiseen ja uusien utooppisiltakin kuulostavien elämänmuotojen kehittämiseen.<sup>2</sup>

Tämän kirjoituksen tavoitteena on lyhyesti tarkastella uutta kiinnostusta poliittiseen avantgardeen ja esitellä siihen liittyvää tutkimusta. Käsittelen kolmea teemaa, jossa historiallinen avantgarde nimenomaisesti poliittisen tai yhteiskunnallisen muutoksen välineenä on ollut tärkeä viittauspiste. Näitä ovat 1. yhteisötaiteen liberalismiin kriittinen arviointi, 2. akselerationismi (kiihdytysoppi) poliittisena asenteena sekä 3. taidetyön prekarisaation analysointi. Vaikka avantgarden luenta näissä projekteissa on monella tapaa valikoivaa ja paikoin suppeaa, niin niiden kautta voidaan kuitenkin kenties ymmärtää, mikä avantgarden paluu -hypoteesissa on panoksena ja miten avantgarden poliittisen kulttuurihistorian kautta voi käsitellä ja ymmärtää taiteen ja politiikan suhdetta myös uusissa konteksteissa.

## **Yhteisötaiteen liberalismiin kritiikki**

Yhteisötaide on käsite, jolla viitataan erityisesti 1990-luvulla alkaneeseen tapaan ymmärtää taide objektien tuottamisen sijaan yhä enemmän erilaisten sosiaalisten suhteiden tuottamisena. Muutoksesta käytetään usein myös nimitystä taiteen sosiaalinen käänne; se yhdistetään erityisesti taiteentutkija Claire Bishopin tutkimuksiin, jossa muutosta tarkastellaan kriittisessä suhteessa avantgarden perinteeseen. Teoksessaan *Artificial Hells: Participatory and the Politics of Spectatorship* (2012) Bishop esittää, että sosiaaliseen käännteeseen liittyvät taidemuodot, näkyvimmillään yhteisötaide (*community art*), mutta myös esimerkiksi relationaalinen estetiikka (*relational aesthetics*), dialoginen estetiikka (*dialogical aesthetic*) sekä osallistava taide (*participatory art*) pyrkivät ajattelemaan taiteen sosiaalista roolia tavalla, joka muistuttaa paljon avantgarden kulttuurihistoriaa. Siirtyminen teoskohtaisuudesta sosiaalisten suhteiden tuottamiseen, tekijyyden ja katsojan välisen suhteen hämärtäminen, pyrkimys käyttää taidetta alustana uusille yhteisölle, sosiaalisille suhteille ovat teemoja, jotka ovat historiallisesti liittyneet erityisesti avantgarden poliittisiin tavoitteisiin.<sup>3</sup>

Bishop kuitenkin väittää, että näiden taiteellisten käytäntöjen poliittinen ulottuvuus yhteisötaiteessa on unohtunut, mikä seurauksena monet lähtökohtaisesti poliittisena pidetyt avantgarden käsitteet esiintyvät melko kesytettyinä versioina yhteisötaiteen eri muodoissa.

---

<sup>2</sup> Léger, 2012.

<sup>3</sup> Bishop, 2012, 3.

Bishopin kenties eniten keskustelua herättänyt teesi on, että yhteisötaiteen tavoitteet osuvat päällekkäin (uus)liberalistiseen politiikkaan liitetyn niin sanotun big society -ajatuksen kanssa, jossa esimerkiksi perinteisesti valtion organisoimaan sosiaalipolitiikkaan liitettyjen tehtävien kansalaisten hyvinvoinnista ja syrjäytymisen ehkäisystä nähdään olevan sosiaalipolitiikan sijaan paikallisten yhteisöjen vastuulla. Yhteisötaide on katsottu tehokkaaksi tavaksi toteuttaa tämänkaltaista kulttuuripolitiikkaa. Sen avulla pyritään lisäämään sosiaalista inklusiota, yhteiskunnallista osallistumista sekä aktiivista kansalaisuutta.<sup>4</sup>

Vaikka tällaisen kulttuuripolitiikan tavoitteita voi pitää tärkeinä, niin on aiheellista Bishopin mukaan kysyä, voiko yhteisötaide käsitellä ja ratkaista uskottavasti laajoja yhteiskunnallisia, taloudellisia ja poliittisia ongelmia. Bishopin ohella myös esimerkiksi Marc James Léger on esittänyt, että käsitys, jonka mukaan taiteen tehtävä on ennen kaikkea vahvistaa yhteisöjä ja luoda uusia sosiaalisia suhteita, ei juurikaan problematisoi yhteisön käsitettä vaan pyrkii pikemminkin asettautumaan politiikan yläpuolelle. Jos politiikka määrittellään konfliktien, ristiriitojen ja erimielisyyden alueeksi, niin Légerin mukaan taiteen sosiaalisen käänteen myötä esiin nousut käsitys (kulttuuri)politiikasta perustuu pikemminkin päinvastaiseen käsitykseen: ajatukseen yhteisistä intresseistä, konsensuksesta ja rajattomasta uskosta siihen, että yhteiskunnalliset ongelmat ratkeavat eri osapuolten välisellä dialogilla. Tällä on laajoja vaikutuksia myös käsitykseen taiteen ja politiikan välisestä suhteesta. Siinä missä taiteen poliittisen roolin on usein katsottu perustuvan yhteiskunnallisten normien ja käytäntöjen kyseenalaistamiseen ja kriittiseen tarkasteluun, yhteisötaide perustuu pikemminkin ristiriitojen loiventamiseen ja yhteenkuuluvuuden korostamiseen – asioihin, jotka on liitetty laajemmin globaalin liberaalin kapitalismin voittokulkuun.<sup>5</sup>

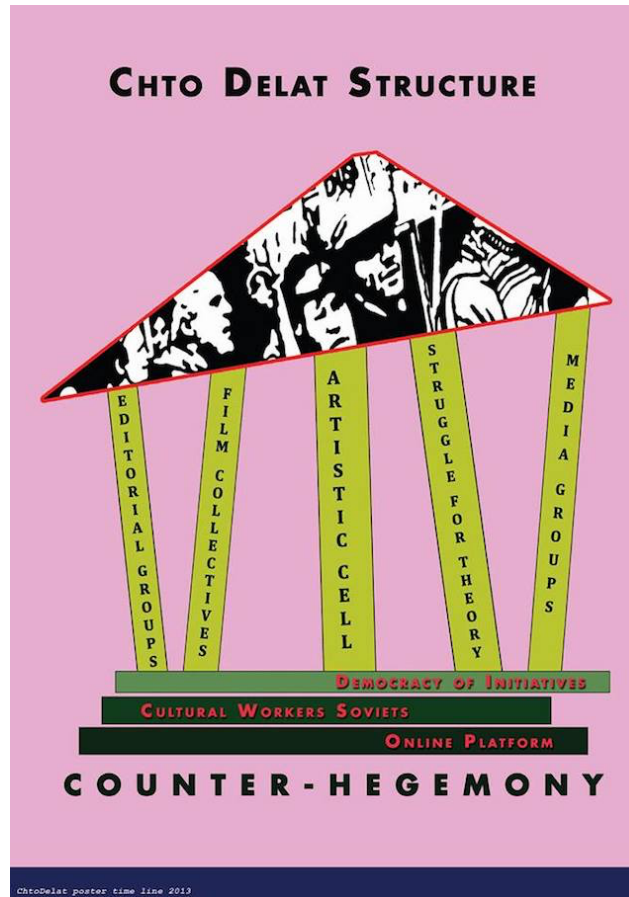
Miten tämä sitten liittyy historialliseen avantgardeen? Bishopin tavoin Léger löytää ratkaisun yhteisötaiteen umpikujiin avantgarden uudelleen luennasta.<sup>6</sup> Hyvä esimerkki on moskovalainen Chto Delat (suom. Mitä on tehtävä) -taiteilijakollektiivi, joka on perustettu vuonna 2003. Kollektiivin tavoitteena on käsitellä poliittisen taiteen mahdollisuutta ja paradokseja, kuten yhteisötaiteen välineellistä käsitystä politiikasta, osana erityisesti moskovalaisen avantgarden jatkumoa. Avantgarde näyttäytyy kollektiiville tässä mielessä ennen kaikkea keskeneräisenä poliittisena projektina, jolla on edelleen poliittista muutosvoimaa valjastaa sosiaalisesti sitoutunut taide ja esteettinen provokatiivisuus yhteiskunnallisen muutoksen välineeksi.

---

<sup>4</sup> Bishop, 2012, 13-14.

<sup>5</sup> Léger, 2012, 67-81.

<sup>6</sup> Léger, 2012, 67-81.



*Chto Delat -ryhmän juliste. Lähde: <https://chtodelat.org/>.*

## Akselerationismi

Toinen aihealue, jota voidaan ymmärtää avantgarden historian kautta, on akselerationismiksi (acceleration) nimitetty kiistelty poliittinen teoria. Sen perusajatus on, että radikaali poliittinen muutos on mahdollista vain kiihdyttämällä vallitsevaa yhteiskuntamuotoa määrittävät sosio-tekologiset prosessit äärimmilleen. Keskustelun viitepisteenä ovat viime vuosina olleet automatisaatio, digitalisaatio ja robotisaatio ja kiista siitä, ketä ne hyödyttävät tai uhkaavat. Teoreettisesti akselerationismi tukeutuu marxilaiseen ajatukseen siitä, että poliittinen vallankumous voi tapahtua vasta kun yleinen yhteiskunnallinen kehitys ja tuotantovoimien kehitys saavuttaa tietyn tason.<sup>7</sup> Yhteiskunnan teollistuminen, sähköistäminen ja kaupungistuminen (merkittäviä teemoja myös historialliselle avantgardelle) ovat tästä

---

<sup>7</sup> Noys, 2014, 8.

historiallisia esimerkkejä. Sekä marxilaisuudessa että 1900-luvun alun avantgardessa uskottiin hyvin vahvasti, että kommunistinen vallankumous tulisi lopulta mahdolliseksi näitä prosesseja kiihdyttämällä.

Akselerationismi ei poliittisena käsitteenä ole siis sinänsä uusi, mutta se nousi hieman uudella tapaa keskusteluun erityisesti Nick Srnicekin ja Alex Williamsin julkaiseman ”#ACCELERATE MANIFESTO for an Accelerationist Politics” -manifestin myötä. Manifestissa vaadittiin modernistisen asenteen palauttamista erityisesti vasemmistolaisittain suuntautuneeseen poliittiseen teoriaan. Samalla tavoin kuin modernismi sekä vasemmistolaisena että oikeistolaisena poliittisena positiona tarkoitti 1900-luvun alussa luottamusta teollistumiseen, talouden kasvuun ja hyvinvoinnin lisääntymiseen, Srnicekin ja Williamsin mukaan meidän tulisi myös nykyisin katsoa esimerkiksi automatisaatiota ei ainoastaan uhkakuvana katoavien työpaikkojen takia vaan myös mahdollisuutena yhteiskunnallisiin utopioihin liittyviin teemoihin: työtaakan vähentymisenä, niukkuuden poistamisena ja luksuksena pidettyjen asioiden demokratisoisena. Srnicekin ja Williamsin mukaan näiden yhteiskunnallisten utopioiden toteuttaminen vaatii modernistista asennetta, siis nykyhetken uhkakuvista lamaantumisen sijaan innostavaa, paremman tulevaisuuden aktiivista ja kollektiivista tavoittelua.<sup>8</sup>

Akselerationismi on Srnicekin ja Williamsin mukaan vastavoima viime vuosia leimanneelle *austerity*-politiikalle, jossa yhteiskunnalliset uudistukset tai maltillisetkin vaateet on tyrmätty vetoamalla talouskuriin. Vaikka Srnicek ja Williams näkevät tällaisen ajattelutavan leimallisesti uusliberalistiseen politiikkaan kuuluvaksi, niin manifesti on kuitenkin myös kritiikkiä muuta vasemmistolaista poliittista teoriaa kohtaan, jota kirjoittajien mukaan on leimannut toisenlaisen niukkuuden ihannointi. Esimerkiksi itsenäinen ruuantuotanto, aikapankit, lokalismin korostaminen ja degrowth-ajattelu ovat olleet vasemmistolaisesti ajattelevien suosimia teemoja ja ne ovat perustuneet juuri modernin, modernismin ja modernisaation vastustamiseen. Vaikka edellä mainitut teemat ovat tärkeitä ja arvokkaita poliittisen toiminnan muotoja, niin manifesti kuitenkin peräänkuuluttaa myös suuremman mittakaavan utopioiden tärkeyttä.<sup>9</sup>

Vaikka akselerationismista käytävä kiista on ennen kaikkea kiistaa nykyisen poliittisen teorian sisällä, niin myös avantgarden kulttuurihistorialla on kiinnostavalla tavalla merkitystä akselerationistisen asenteen puolustamisessa. Esimerkiksi Benjamin Noys, joka on Srnicekin ja Williamsin ohella yksi akselerationalismin näkyvimpiä tutkijoita, arvioi akselerationismia

---

<sup>8</sup> Srnicek & Williams, 2013, 347.

<sup>9</sup> Srnicek & Williams, 2013, 350–351.

laveasti määritellyn vasemmistolaisen modernin sijaan poliittisena strategiana, jonka historiallinen perusta on erityisesti futurismissa ja konstruktivismista kehittyneestä produktivismissa.<sup>10</sup> Noys suhtautuu myös kriittisesti akselerationismiin pitäen sitä naiivina poliittisena näkemyksenä, minkä mukaan minkä tahansa yhteiskunnallisen ongelman ajatellaan olevan käytännössä ratkaistavissa sillä, että se kiihdytetään äärimmilleen.

Noysin kritiikkiin on helppo yhtyä. On vaikeaa kuvitella, miten esimerkiksi ilmastonmuutoksen kaltaiset kysymykset ratkeaisivat sillä, että kiihdyttäisimme niitä aiheuttavia mekanismeja entisestään. Tämä onkin ehkä keskeisin syy, miksi akselerationismi on yleisesti leimattu vaaralliseksi harhaopiksi, jossa kiihdytys nähdään itsetarkoituksellisenä. Tämä kritiikki antaa kuitenkin akselerationismista melko yksiulotteisen kuvan. Entä voidaanko poliittisen avantgarden perinteen kautta ymmärtää akselerationismia paremmin kuten Noys esittää?

Vaikka futurismiin tai produktivismiin, jota Noys nimittää kommunistisesti akselerationismiksi, liittyi myös tiettyä vauhtisokeutta, jonka poliittiset seuraukset olivat monella tapaa katastrofaaliset, niin olisi lyhytnäköistä tuomita ne täysin tällä perusteella, joka jättää huomioimatta hankkeiden kokeellisen, spekulatiivisen ja provokatiivisen luonteen.<sup>11</sup> Mikäli akselerationismia ajattelee avantgarden perinteen kautta, sitä voikin ajatella kirjaimellisen kiihdytyksen ohella myös eräänlaisena metodologisena ajatuskokeena. Tässä mielessä kyse on avantgardeen olennaisesti manifestoivasta perinteestä: on eri asia tehdä provokatiivisia julistuksia kuin arvioida huolellisesti eri kehityskulkuja ja tendenssejä tulevaisuuteen liittyen. Samalla tavalla kuin avantgarden manifesteissa, myös akselerationismin manifestissa tavoitteena onkin ensisijaisesti herättää keskustelua, ei esittää valmiita vaihtoehtoja. Vaikka visiot ovatkin epärealistisia, se ei vähennä tai mitätöi niihin liittyvää utooppista muutospotentiaalia.

## Taidetyön prekarisaatio

Kolmas teema, jonka kautta voi ymmärtää hypoteesia avantgarden paluusta, liittyy kysymykseen taidetyön prekarisaatiosta. Prekarisaatiolla viitataan työelämän epävarmentumiseen, ja usein myös huonontumiseen siinä mielessä, että prekaareilla eli epätyypillisillä ja epävarmoilla aloilla (joista taide- ja kulttuurityö ovat hyviä esimerkkejä) työskentelevien työehdot, -oikeudet ja -turva ovat usein heikompia kuin perinteisemmällä

---

<sup>10</sup> Noys, 2014, 13–35.

<sup>11</sup> Noys, 2014, 27.

aloilla ja vakinaisissa työsuhteissa työskentelevillä. Taidetyön prekarisaatioon liittyy vielä eräs merkittävä ominaispiirre: taiteen parissa työskentelyn on historiallisesti katsottu olevan merkittävällä tavalla muusta työstä poikkeavaa; tämä juontaa juurensa käsityksistä, että työn sijaan taiteessa on kyse luovuudesta ja ammatin sijaan neroudesta. Taidetyötä prekarisaatiota painottavat näkemykset taas esittävät, että taidetyö on työtä siinä missä mikä tahansa työ ja sen materiaaliset edellytykset ovat usein hyvin epävakait.

Taidetyön prekarisaatiotutkimus on ollut pääosin empiiristä, mutta esimerkiksi taideoteetikko John Roberts on esittänyt, että eräs tapa ymmärtää taidetyön prekarisaatiota on tutkia sitä ensimmäisen maailmansodan jälkeisen kulttuuripolitiikan ja perinteisten taideinstituutioiden kriisiytymisen, eli 1900-luvun alun poliittisen avantgarden, syntykontekstin kautta.<sup>12</sup> Robertsin tekemä yhteys historiallisen avantgarden ja prekarisaation välillä on pääpiirteittäin seuraavanlainen: tietyt historialliset ajanjaksot, joita leimaavat syvät yhteiskunnalliset kriisit, vaikuttavat vääjäämättä myös taiteellisen työn yhteiskunnallisiin olosuhteisiin. Voimme ymmärtää nykyistä taidetyön prekarisaatiota tarkastelemalla aikaisempia yhteiskunnallisia kriisejä ja niihin liittyviä kulttuuripoliittisia murroksia. Avantgarde näyttäytyy tässä mielessä Robertsille ensisijaisesti yrityksenä problematisoida taiteellisen työskentelyn ja tuotannon arvonmuodostus. Se on osa laajempaa työn, tuotannon ja pääomasuhteen kritiikkinä, jossa erityishuomio on luonnollisesti taidetyössä.<sup>13</sup>

Roberts on teoksessaan *Revolutionary Time and the Avant-Garde* kiinnostunut erityisesti sellaisista historiallisen avantgarden juonteista, joiden tavoitteena oli esimerkiksi päästä eroon kategorisesta erottelusta taiteilijan ja työläisen välillä. Tämä tarkoittaa palaamista ensisijaisesti sellaisiin varhaisen avantgarden teemoihin, joissa tavoitteena oli osoittaa, miten esimerkiksi taidetyön erityisyys suhteessa muuhun työhön on johdettavissa porvarillisille taideinstituutioille ominaisesta tavasta ylläpitää taiteilijan neromyyttä ja muita yksilöllistä ainutkertaisuutta korostavia tekijöitä. Roberts havainnollistaa tämän nykyrelevanssia ajatuksellaan ”taiteen toisesta taloudesta”. Argumentin pyrkimyksenä on muotoilla uudelleen se, mitä kutsutaan usein taidemaailmaksi: taiteen toisessa taloudessa toimivat samanaikaisesti ammattitaiteilijat, puoliammattilaiset ja satunnaiset taiteilijat. Sen toimijoilla on siis samanaikaisesti useita eri rooleja eikä yksittäinen ammatti-identiteetti tyhjentävästi määritä, kuka on taiteilija ja kuka ei.

Ajatus taiteen toisesta taloudesta antaa Robertsinkin mukaan mahdollisuuden ajatella taiteellisen työtä ja sen suhdetta ei-taiteelliseen työhön ennen kaikkea taiteen sisäisenä

---

<sup>12</sup> Roberts, 2014.

<sup>13</sup> Roberts, 2014, 28–29.

kysymyksenä. Tässä mielessä Roberts myös esittää uudenlaisen tulkinnan avantgardeen olennaisesti kuuluvasta taiteen autonomia – heteronomia kiistasta, jossa viitataan keskusteluun siitä, oliko avantgarden poliittinen kumouksellisuus pohjimmiltaan sitoutumista poliittisiin tavoitteisiin ja niiden edistämistä taiteen keinoin vai pikemminkin kumouksellisuutta taiteen sisällä esimerkiksi muotoon liittyvissä kysymyksissä. Roberts jakaa erityisesti marxilaisen filosofin ja taideteoreetikon Theodor W. Adornon näkemyksen siitä, että taiteen ei pidä olla yksiulotteisesti sitoutunutta ollakseen poliittista.<sup>14</sup> Pikemminkin taiteen autonomiaan liittyvät kysymykset voidaan ymmärtää jo lähtökohtaisesti poliittisina, sillä taiteen ollessa autonomista, riippumatonta yhteiskunnasta, toimii se vallitsevan yhteiskunnallisen tilanteen negaationa.

Tämä voidaan toisaalta esittää myös käänteisesti: taiteelliseen työskentelyyn liittyviä kulttuuripoliittisia kysymyksiä esimerkiksi taiteilijoiden toimeentulosta ei tule nähdä irrallaan taiteesta vaan taide on jo itsessään väylä käsitellä tämänkaltaista poliittista kritiikkiä. Avantgarde on poliittista jo taidemaailman sisällä siinä mielessä, että taiteen tuotanto ja arvottaminen ovat jo lähtökohtaisesti yhteiskunnallisten valtasuhteiden välittämiä.<sup>15</sup>

## Kirjallisuus

Bishop, Claire, *Artificial Hells; Participatory Art and the Politics of Spectatorship*. Verso, London, 2012.

Hautamäki, Irmeli, Avantgarden suhde taiteen instituutioihin ja politiikkaan. Teoksessa *Kirjallisuuden kokeellisuus ja avantgarde*. Toim. Sakari Katajamäki ja Harri Veivo. Gaudeamus, Tampere, 2007, 21–41.

Léger, Marc James, *Brave, New Avant Garde*. Zero Books, Winchester, 2012.

Noys, Benjamin & Malign Velocities, *Accelerationism and Captialism*. Zero Books, Winchester, 2014.

Roberts, John, *Revolutionary Time and the Avant-Garde*. Verso, London, 2015.

Williams, Alex; Srnicek, Nick, #ACCELERATE: Manifesto for an Accelerationist Politics. Teoksessa *The Accelerationist Reader*. Toim. Robin Mackay ja Armen Avanessian, Urbanomic, Falmouth, 2014, 347–362.

---

<sup>14</sup> Roberts, 2014, 21–27.

<sup>15</sup> Roberts, 2014, 33.

## Kirjoittajat

Irmeli Hautamäki, FT, estetiikan dosentti, Helsingin yliopisto, taiteen filosofian dosentti, Jyväskylän yliopisto.

Minna Henriksson, kuvataiteilija, Helsinki.

Tomi Huttunen, FT, venäläisen kielen ja kulttuurin professori, Helsingin yliopisto.

Marja Härmänmaa, FT, Italian modernin kirjallisuuden dosentti, Turun yliopisto.

Timo Kaitaro, FT, filosofian historian dosentti, Helsingin yliopisto.

Sirkka Knuutila, FT, LL, yleisen kirjallisuustieteen dosentti, Helsingin yliopisto.

Aleksi Lohtaja, tohtorikoulutettava, kulttuuripolitiikka, Jyväskylän yliopisto.

Sami Sjöberg, FT, yleisen kirjallisuustieteen dosentti, akatemiaturkija, Helsingin yliopisto

Iida Turpeinen, tohtoriopiskelija, yleinen kirjallisuustiede, Helsingin yliopisto.