



**UNIVERSITY
OF TURKU**

This is a self-archived – parallel-published version of an original article. This version may differ from the original in pagination and typographic details. When using please cite the original.

AUTHOR	Altti Kuusamo
TITLE	Anakronistinen, anakronistisempi, anakronistisin (Vastine Ari Tanhuanpään artikkeliin)
YEAR	2024
VERSION	Publisher's PDF
CITATION	Kuusamo, A. (2024). Anakronistinen, anakronistisempi, anakronistisin (Vastine Ari Tanhuanpään artikkeliin). <i>Synteesi</i> , 43(2-3), 32-36.

ALTTI KUUSAMO

ANAKRONISTINEN, ANAKRONISTISEMPI, ANAKRONISTISIN

(Vastine Ari Tanhuanpään artikkeliin)

Anakronismin asteet?

Ennen kuin kommentoin Ari Tanhuanpään mielenkiintoista artikkelia, kirjaan tähän sen, mitä olen itse pitänyt vuosien varrella taiteen tutkimuksen anakronismina, oikein tai väärin. Anakronismia tutkimuksessa on ollut silloin, kun aikamme taidekäsitteitä on sovellettu suodattamattomana ilman vertailevaa historiallis-kriittistä otetta aiempien aikakausien teosten analysointiin ja esteettiseen arvottamiseen. On siis tarkasteltu aiempia taidekautia johdonmukaisesti sen hetkisen taidenäkemyksen kautta ja etsitty esimerkiksi ”ikuista taidetta” tai tositaidehistoriasta modernismin ajan taidenäkemyksen nojalla. Näin tekivät Bernard Berenson ja formalistit viime vuosisadan alkupuolella, samoin kuin Lionello Venturi (heidän lähtökohtansa oli: renessanssia edeltänyt taidenäkemyks oli primitiivisyydessään ”oikeampaa” kuin Rafaelin ajan taide). Adrian Stokes puolestaan lähestyi modernistisilla muodon ja ekspression käsitteillä Michelangeloa tuotantoa (2002, 6–9, 61, 71). Uudemman tutkimuksen lähtökohta taas oli tuoda uudelleen tarkasteltaviksi Michelangelon ajan käsiteapparaatit (David Summers: *Michelangelo and the Language of Art* (1981, 626 s.). Ne tuoreutettiin. Se mullisti tutkimuksen, eivät Stokesin näkemykset. Tämä vain esimerkkinä. Tämä perinne jätti minulle jonkinlaisen teoriatrauman, jota ei hillinyt se, että Kandinskyn teoriakirjoituksia ei juuri ole haluttu tarkastella myyttikriittisesti.¹

Kysymys anakronismista on todella kaikkea muuta kuin yksinkertainen. Tanhuanpää kritikoitapaani nähdä anakronismi taidehistoriallisessa tutkimuksessa. Hän lähinnä viittaa artikkeliini ”Uusien aikaorientaatioiden ongelma taidehistoriassa – anakronismi, kronotopia ja heterokronia” (2021) ja kerran pari teokseeni *Kuvan aika* (2022)

Tanhuanpää katsoo, että kysymykseni, miksi Henri Bergsonin kaavakuva muistin toiminnasta seisoo kärjellään, on ratkaistavissa. Oikeastaan kadun, että sittenkin jätin kaavakuvan kirjaani (olin kahden vaiheilla), koska mielestäni se ei kovin hyvin kuvaa Bergsonin käsitystä muistin tämänhetkisyydestä. Lisäksi myönnän, että olen ollut liian kategorinen Georges Didi-Hubermanin Fra Angelico -tulkintaa kohtaan. Halusin kärjistää ja polemisoida; taustalla vaikuttaa se turhauma, joka minulle on jäänyt sellaisesta anakronismikä-

1. Ks. kriittinen esitelmäni ”Pure points, pure music in Kandinsky?” aiheutti hieman kuohuntaa Kansainvälisen Avantgarde-kongressin (2014) ahtaassa luentosalissa (ks. altti kuusamo net/?cat=8).

sityksestä, johon viittasin. Kriittiset viittaukseni Mieke Balin ajatuksiin eivät puolestaan tuo näkyviin sitä positiivista kiinnostusta hänen teorioitansa kohtaan, jota muuten tunnen (ks. tuonnempana).

Kuitenkaan en suhtaudu Freudin jälkikäsitteiden ajatukseen varauksellisesti, kuten Tanhuanpää antaa ymmärtää. Päinvastoin, viittaaan käsitteeseen usein *Kuvan aika* -teoksessani ja nimenomaan kuvien suhteen sovellan käsitettä kirjani loppuosassa varauksettomasti.

Tanhuanpää katsoo, että torjun täysin sen Kublerin ajatuksen, jonka mukaan Michelangelon veistoksia voi tarkastella Auguste Rodinin teosten pohjalta. Kuitenkin Tanhuanpää jättää mainitsematta varauksen, jossa totean, että Kublerin kommentti saattaa olla kiinnostava ”joidenkin muotoratkaisujen suhteen”, ja seuraavan lisäyksen: ”Kun tutkin Michelangelon melankolian tiettyä, tarkasti rajattua ongelmakenttää, Rodin olisi ollut vain häiritsevä tekijä.”

Totean: ”He (Fried & consortes) uskoivat, että kuvataide oli Edouard Manet’n jälkeen viimein löytänyt maalauksen todellisen ajattoman essenssin, sen tosiolemuksen: ’the timeless and unchanging essence of the art of painting’” (2021a, 54). Tässä kohtaa en missään nimessä viittaa parusiaan, kuten Tanhuanpää olettaa. Kauaksi siitä. Pidän Friedin käsityksiä senaikaisen taidemaailman etnosentrisyytenä. Kritikoin etenkin ajattomuuden käsitettä. Tanhuanpää löytää tässä pienen eroavuuden Didi-Hubermanin Fried-kritiikkiin, ja korostaa sitä. En ole – eikä Didi-Hubermankaan ole – ainoa, joka tätä kritiikkiä on esittänyt. En kuitenkaan missään nimessä tarkoita, että maalari, joka pyrki ”kaksiulotteiseen vaikutelmaan rajaa mahdollisuuksiaan” (kuten Tanhuanpää toteaa), annan vain ymmärtää, että pintavaikutelmateos ei ole sen kummemmin ajatonta kuin muutkaan taideteokset. Olen myös korostanut usein sitä, että näen kaikki kuvat tavalla tai toisella ”abstraktisina”. Lukuisat luentoni kuvan havaitsemisesta on vain vahvistanut tätä käsitystäni.

Artikkelini kohdassa, johon Tanhuanpää viittaa (2021a, 60) en kuitenkaan tuo julki ajatusta, että taideteoksen ”vastaansanomaton läsnäolo” olisi toisarvoista. Sellaista en totea missään. Päinvastoin, olen itse tutkimustyössäni aina pitäytynyt siinä, että tutkittava teos on nähtävä ”paikan päällä”. Annan vain ymmärtää, että kuvan itsensä tutkimus vetää väistämättä mukaansa kuvan aikakauden ajatukselliset lähikontekstit – samoin kuin tutkimuksen lähestymistavan ajatukselliset kontekstit (ks. viite 2), joista viittaaan Foucault’n ”lausumattoman” käsityksiin: on jotakin, jota aikalaiset ”eivät tienneet”, ja jonka ekstrapoloimme tai siilaamme esiin.

Tanhuanpää toteaa, että myös ”Didi-Huberman ei lähesty kyseisiä (Fra Angelicon) maalauksia anakronistisesti vaan liittää ne omaan syntyäikaansa ja paikkansa”. Didi-Huberman ei siis tosiaankaan ole niin anakronistinen, kuten poleemisesti väitän. Sen sijaan Tanhuanpää korostaa: hän ei siis lähesty maalauksia anakronistisesti. Tässä huomaamme, että kohtaamme anakronistisuuden komparatiivin kompastuskiven. Onko siis lopulta anakronistista, anakronistisempaa ja vielä anakronistisinta taidehistoriaa? Tila ei anna mahdollisuutta mieltä asiaa enempää. Esitän tämän vain ongelmana. On kuitenkin kysyttävä, missä määrin ajatus anakronismista on vain eräs muunnelma kuvan synkronisesta (tutkimus)aspektista vastakohtana diakroniselle. Yleensä pyritään siihen, että kummatkin aspektit otetaan huomioon.

Kaiken kaikkiaan on sanottava, että Tanhuanpään artikkeli on kiinnostava lisä anakronismikeskusteluun. Otan sen huomioon kaikella tavalla. Täytyy myös sanoa, että jaan

derridalaisen kritiikin Tanhuanpään esittämästä läsnäolon ongelmasta. Se on ollut johtotähteni läpi vuosien.

On vielä todettava, että ehdotan anakronismi-artikkelissani neljää eri tapaa nähdä anakronismit taidehistoriassa. Tila ei anna valitettavasti mahdollisuutta problematisoida uudelleen näitä näkökohtia (ks. Kuusamo 2021a, 51).

Anakronismin rajamaastossa

En tosiaankaan suhtaudu Mieke Balin teoreettiseen diskurssiin kielteisesti. Kritiikkini Balia kohtaan on vain sivuhuomio kirjoituksessani anakronismista. Olemme käyneet paljon rakentavia keskusteluja Balin kanssa ja olen ollut myös kirjeenvaihdossa hänen kanssaan.

Erityisesti olen pitänyt tärkeänä Mieke Balin teosta *Travelling Concepts* ja hänen muita vastaavia kirjoituksia, joissa hän katsoo, että käsitteet eivät ole millään tavalla lukkoon lyötyjä ja sidottuja oletettuun metodiseen yhdenmukaisuuteen: ”ne matkustavat oppijärjestelmien, yksittäisten tutkijoiden, historiallisten periodien ja akateemisten yhteisöjen välimaastossa (2007, 4–5)”. Juuri tästä syystä tieteiden välisen humanistisen tutkimuksen on löydettävä metodologinen perusta, ei niinkään metodeista vaan (liikkuvista) käsitteistä; lisäksi käsitteet ovat dynaamisia jo itsessään (*ibid.*, 2). Tämä voisi tarkoittaa myös sitä, että emme ole riippuvaisia jäykistä metodologisista olettamuksista.

Mietin, olenko käynyt anakronismin rajoilla artikkelissani ”The Surplus Value of the Mythic in Iconography – and in Style”. Siinä katsoin, että Erwin Panofskyn teoria ikonografiasta ja ikonologiasta ei ollut ottanut huomioon Ernst Cassirerin käsitystä myyttisyydestä (*Das Mythische Denken*) eräänlaisen mytologisen prosessin alkuun panevana liikkeenä tai voimana, vaan lähestyy mytologioita ’ulkokohtaisesti’ (Kuusamo 2008, 290–295). Samalla mietin periodityylien myyttisiä funktioita: ”Periodityylit ovat eräänlainen jaettu uskomussysteemi, joka takaa kerrotun narratiivin realisuusarvon. Tyyliit pyrkivät luonnollistamaan taidehistorian. Siksi tyyleillä on yllättävä performatiivinen voima taidehistoriallisessa diskurssissa” (Kuusamo 2008, 295). Kun taidehistoriaa tarkastellaan myyttisenä järjestelmänä, suhde historiaan on ongelmallinen. Katsoin kuitenkin silloin, että nämä aspektit on syytä tuoda esiin.

Katson, että *jollakin* tasolla nämä ajatukseni kuvakäsitysten myyttisestä suhteesta historiaan lähenee Aby Warburgin erikoista ja hänen henkisen romahduksensa jälkeistä *Mnemosyne Atlas* -hankkeen (1929) käsitettä *Ikonologie des Zwischenraum*, vaikka Warburg ei sen kummempin ehtinytkään tuoda tätä ajatusta selvemmin esille. Kysymyshän oli siitä, että hän oli taidehistorian tutkijana päätynekin pohdiskelemaan kuvien ajattomia ilmaisuarvoja (*Ausdruckswerte*; ks. Warburg 1992, 171–173; vrt. Kuusamo 2021b, passim.). Hän ei kylläkään ehtinyt eksplikoida kovin tarkasti ennen kuolemaansa, mihin hän – miimisyiden ohella – valtavilla *Mnemosyne*-kuvasarjoillaan tarkkaan ottaen pyrki (hänen *Einleitunginsa* on koko suureen projektiin nähden vain muutaman sivun pituinen).

Minulle on edelleen ongelma, miksi Didi-Huberman näkee Aby Warburgin käsitteeseen paatosmuodot (*Pathosformeln*) anakronistisina muotoina ja vieläpä Warburgin ajatuksen renessanssin kuvien *Nachlebenistä* (*survivance*) siten, että tämä käsite ”anakronistisoi menneisyyden” (2002, 87–88; vrt. 2015, 26–27.) Kukaan tuntemani Warburg-tutkija ei ole nähnyt *Nachlebenissä* (antiikin perinnön jälkielämässä) tai paatosmuodoissa mitään

anakronisuutta (Wedepohl, Johnson, Agamben, Claudia Cieri Via, Giovanni Careri, vain muutamia mainitakseni). Renessanssin aikalaiset *tiesivät* tarkkaan suhteensa antiikkiin ja ottivat dionyysiset pakanalliset kuvat uusiokäyttöön kristillisinä kärsimyskuvina oman aikansa kontekstien saattelemina. Tästä tavasta Warburg käyttää nimitystä ”energeettinen inversio” (*energetisch invertierte Sinngebung*). Itse käsite inversio jo kertoo, että kuvat varioutuivat oman aikakautensa kuosiin (paatoksellinen nymfi → kärsivä Maria Magdaleena). Variantissa eli kaksi aikakautta: renessanssin tekemä inversio totteli ajan kristillistä kehystä. Jokainen taidehistoriallinen aikakausi valitsee oman menneisyytensä. Renessanssi ei ole poikkeus. Abstraktismi viittasi Bachiin. Juuri tässä suhteessa anakronismin käsite ei ehkä tuo paljonkaan uutta valoa tutkimukseen.

D-H:n pyrkimys ottaa myös aikalaiskontekstit huomioon näkyy ehkä parhaiten hänen lukuisissa ninfa-tutkimuksissaan. Niille on kuitenkin tyypillistä sama, mikä on toistunut monilla muillakin tutkijoilla: ei katsota 1520-luvun tälle puolen; D-H käsittelee 1400-nyμφiproblematiikkaa pieteetillä, mutta hyppää varhaisrenessanssista suoraan nykyajan kuvastoon (2019, 11–114). Olen yrittänyt miettiä motiivia tähän. Tavallaan saman teki jo Aby Warburg, mutta esteettistä syistä (ks. Kuusamo 2021b, 63–73).

Taakse jäänyt ”ujo taidehistoria”

Taidehistorian kirjoituksessa on näkyvissä kaksi tendenssiä, jotka usein myös saattavat koskettaa toisiaan: 1) Etäisyydenotto, jossa *historiallinen toiseus* koetaan haasteeksi ja jossa kriittiset vertailut kohdistuvat käytettyihin metodeihin, joiden avulla toiseus niin sanoakseni kaivetaan esiin. 2) Toista tendenssiä voisi kutsua taidehistoriaksi ”patologisena oppijärjestelmänä” (Didi-Huberman 1998); se voidaan ymmärtää ”taidehistoriana, joka on kykenevä olettamaan tiedon subjektin eteen tulevan paradoksin, silloin kun se kohtaa ohjeellisen symptomien ilmiön; symptomia ei voi tuntea (esimerkiksi antiikin paatosmuodot) ellei sitä kouriintuntuvasti ymmärrä tai koe” (1998, 18).² Tällöin ideaalitapauksessa taidehistoria ”anakronistisena tieteenalana” (2) saattaa kohdata taidehistorian, jota Donald Preziosi kutsuu kärjistäen ”ujoksi tieteksi” (1) (1989, 80–83).

Selvännän hieman. Kirjallisuustieteen ja taidehistorian ero on askarruttanut minua jo kauan: kirjallisuustieteessä ei opiskella kirjallisuudenhistoriaa vaan assosiaatiot kulkevat vertailevien ilmaisujen tasolla. Jokainen romaani on jo ”aikakausi”, jonka ilmaisuja voi verrata toisen aikakauden romaanin (joka on toinen ”aikakausi”) kielellisiin ilmaisuihin – lähtökohdana on jotenkin ollut se, että kieli assosiativisena pohjana on pysynyt suhteellisen samana vuosisadasta toiseen. Myös Mihail Bahtin on aikoinaan pohtinut tätä eroa. Taidehistoria taas on ollut sidottu kunkin aikakauden tyylinperiodin multaan, joka haastavalla tavalla kahlehtii sitä: kyselemme heti konteksteja – aivan kuin Karl Mann-

2. Cesare Segren termin kysymys on myös siitä, että kuvan ”suora tutkiminen” tarjoaa eräänlaisen ”toisen temporaalisuuden” (2003, 87. Ks. myös AK 2021, 51). Tämä tapa ei kuitenkaan sulje pois sitä, että kuvan rakennetta tutkitaan tietyillä kontekstuaalisilla ehdoilla. Kysymys kuvan ”rakenteesta” on itse asiassa usein kontekstuaalinen, tämänhän jo havaintotutkimukset ovat osoittaneet. Suora kokemus on kuitenkin aina kuvan tarkastelun kaikinpuolinen vaade. Suora kokemus voi olla myös kriittinen. Joissakin tapauksissa tätä suoraa kokemusta kuitenkin ohjaavat aikakauden ennakkokäsitykset, esimerkiksi silloin, kun kaavamaisesti ymmärretyt hahmopsykologian teesit sitovat kuvan tulkintaa (ks. Kuusamo 2012; siinä Brueghel-esimerkki).

heimin ajatus kuvataiteesta kunkin aikakauden kuvana olisi tosiaan totta ja ”ujosti” pyrimme selvittämään kuvan taustailmiöt. Lisäksi tällä suuntauksella on ollut painolastina 1800-luvun ajatus taidehistoriasta esteettisenä diskurssina (vrt. Preziosi 1989, 85). Olen jo väitöskirjassani ja muulloin pyrkinyt ottamaan etäisyyttä tähän ”ujon taidehistorian” traditioon.

Oikeastaan kysymys on nimityksistä. Vaikka kutsuisimme itseämme anakronisteiksi, joudumme joka tapauksessa tutkimaan aiempia taiteen ilmiöitä, jopa viime vuosisadan alun taiteen vallankumouksia sillä tavoin, että tulkitsemme tätäkin *historiallista toisetta* aina vain uudempien menetelmien ja näkökohtien valossa. Silloin käy myös selväksi, miten meidän asemamme on todella muuttunut sitten viime vuosisadan alun.³ Olemme pakotettuja kohtaamaan sen tutkimuksen kasvavan muutospaineen (vrt. *Wirkungsgeschichte*), joka sijoittuu kohteemme ja meidän tutkimushetkemme väliin – siinäkin tapauksessa, että etsimme Foucault’n tapaan niitä ”lausumattomia” seikkoja, jotka punoutuvat yhteen tutkimuskohteemme tapahtumisen uusiksi – ja aiemmin lausumattomiksi – näkökohdiksi ja yhteyksiksi. Kaikkea ei kuitenkaan ole lausuttu, ei tuolloin eikä nyt.

Kirjallisuus

- Bal, Mieke 2007. Working with Concepts. *Conceptual Odysseys. Passages to cultural analysis*. Toim. Griselda Pollock. London: I. B. Tauris, 1–9.
- Didi-Huberman, Georges 2002. *L’image survivante. Histoire de l’art et temps des fantômes selon Aby Warburg*. Paris: Édition des Minuit.
- 2004. Knowledge: Movement. Esipuhe teokseen Michaud, Philippe-Alain 2004. *Aby Warburg and the Image in Motion*. Käänt. S. Hawkes. New York: Zone Books, 7–19.
- 2019. *Ninfa fluida. Saggio sul paneggio-desiderio*. Käänt. R. Rizzo. Milano: Abscondita.
- Kuusamo, Altti 2008. The Surplus Value of the Mythic in Iconography – and in Style. *A Sounding of Signs: Modalities and Moments in Music, Culture and Philosophy. Essays in Honour of Eero Tarasti on his 60th Anniversary*. Toim. R. Hatten, P. Kukkonen, R. Littlefield H. Veivo & I. Vierimaa. Acta Semiotica Fennica XXX. Imatra: International Semiotic Institute, 287–302.
- 2012. Kun kaavakuva otti kompositiosta otteen. *TAHITI*: <http://tahiti.fi/01-2012/>.
- 2021a. Uusien aikaorientaatioiden ongelma taidehistoriassa – anakronismi, kronotopia ja heterokronia *TAHITI* vol. 11. Nro 2 /2021.
- 2021b. Aby Warburg’s Missing Ladies. The Exclusion of Mid-16th Century Nymphs. *Folia Historiae Artium, Seria Nova* 19: 2021, 63–73.
- Moxey, Keith 2013. *Visual Time. The Image in History*. Durham and London: Duke University Press.
- Preziosi, Donald 1989. *Rethinking Art History. Meditations on Coy Science*. New Haven & London: Yale University Press.
- Serge, Cesare 2003. *La pelle di san Bartolomeo. Discorso e tempo dell’arte* Torino: Giulio Einaudi.
- Stokes, Adrian 2002 [1955]. *Michelangelo. A Study in the Nature of Art*. London: Routledge.
- Warburg, Aby 1992. Einleitung zum Mnemosyne-Atlas (1929). *Die Beredsamkeit des Leibes. Zur Körpersprache in der Kunst*. Toim. I. Fließl & Ch. Geissmar. Wien: Residenz Verlag, 171–173.

3. Voimme jopa uskaltaa pohtia sitä, milloin viime vuosisadan alun taide muuttuu ”vanhaksi taiteeksi”.