

KALLE LAMPELA

Theodor W. Adornon *Bilderverbot* ja mustan modernismin imu

Theodor W. Adorno tunnetaan musiikkia koskevista kirjoituksista ja jyrkästä kulttuuripessimismistä. Eräs Adornon ajattelun perusmotiiveista on sen sijaan jäänyt vähemmälle huomiolle: *Bilderverbot* eli vanhatestamentillinen kuvakielto. Tämä motiivi käy kiehtovasti yksiin modernistisen maalaustaiteen tunnettujen edustajien, Ad Reinhardtin ja Mark Rothkon, tuotannon kanssa. Kuvakiellon teologinen pohjavire hälventää Adornon väitettyä anti-utooppisuutta ja avaa suorastaan emansipatoris-utooppisen toivon perspektiivin.

Huolimatta siitä, että ikonoklasmi on suosittu tieteidenvälinen tutkimuskohde ainakin Euroopassa ja niin sanotussa läntisessä maailmassa, ikonoklasmiä ei ole juuri tutkittu taiteen tuottamisen yhteydessä enää modernismin valtakauden jälkeen. Missä ovat puheenvuorot kuvakiellosta filosofin tai taiteilijan luovana impulssina? Eipä niitä oikein ole.¹ Korostaakseni tätä luovaa ulottuvuutta käytän tässä artikkelissa pääsääntöisesti termiä 'kuvakielto', en 'ikonoklasmi'. Valinta seuraa siitä, että kohdistan katseeni Ad Reinhardtin ja Mark Rothkon edustamaan modernismiin, jonka läpi kuvakielto puhalttaa Adornon mustan estetiikan hengessä.

Mooseksen lain toista käskyä nimitetään tavallisesti vanhatestamentilliseksi kuvakielloksi². Kun Adorno puhuu kuvakiellosta, hän viittaa juuri tähän teologiseen lähteeseen, ei ikonoklasmiin historiallisena ilmiönä. Myös Adornon kuvakiellolliseen ajatteluun kiinnittyvässä filosofiasa ja teologiassa keskustellaan ikonoklasmin sijaan kuvakiellosta.³ Näin siksi, että Adornon estetiikka on enemmän ei-identtistä kuvakiellon filosofiaa kuin ikonoklasmiä taideteoksia tuhoavassa merkityksessä. Terminologisen sävyeron voi yksinkertaistaen tiivistää: kun tuhoava aspekti tulee mukaan kuvakielloon, kuvakiellosta tulee ikonoklasmiä; kreikan sanat *eikon* ja *klastes* merkitsevät yhdessä kuvan tuhoajaa.⁴

Vuonna 1964 Adorno ja utopiafilosofi Ernst Bloch keskustelivat radiossa utooppisen kaipauksen ristiriidoista. Kuvakielto piirtyi esiin Adornon näkemyksissä utopian kuvaamisesta. Kuolema oli Adornon mukaan voimakkain anti-utopia, ja yksinkertaisesti kuvattu utopia olisi kuoleman välttämättömyyden mitätöimistä, ikään kuin kuolemaa ei olisi. "Tämä lienee perustavin syy, metafyyminen syy, miksi utopiasta voi itse asiassa puhua vain negatiivisesti, kuten Hegelin suuret filosofiset

teokset osoittavat, ja Marxin jopa painokkaammin", hän lisäsi⁵. Ajatuksella, että utopiaa ei tulisi rakentaa utopian vuoksi, oli Adornon mukaan syvä yhteys toiseen käskyyn olla tekemättä epäjumalankuvia. Näin vastustettiin halpoja, vääriä ja myytäviä utopioita.⁶

Keskustelun tiimellyksessä kävi selväksi, ettei Adorno löytänyt kuvakielloa pelkästään Hegelin ja Marxin ajattelusta. Hän muokkasi juutalaisuudelle ominaisesta idolatrian kritiikistä sekä Marxin fetisismikritiikistä filosofista periaatetta, jossa myyttien ja esineistymisen kriittikillä oli keskeinen rooli.⁷ Idolatriassa eli epäjumalanpalvonnassa on olennaista, että idolin eli puisen, kivisen tai muun vastaavan epäjumalan ja todellisen Jumalan välillä on kuviteltu yhdysside, 'idolilinkki'. Ikonoklastit ja idolatrian kriitikot väittivät, että tämä yhteys on mieletön, sillä todellisuudessa ihmiset palvovat vain puun- tai kivienpalaa, josta ei voi johtaa minkäänlaista yhteyttä Jumalaan. Toisin sanoen ihmiset ovat heidän mukaansa harhan vallassa.

Marx puolestaan kutsui työn tuotteisiin eli tavaroihin takertumista fetisismiksi. Marx tunsi idolatrian ilmiönä, mutta häntä kiinnosti niin sanottu fetissisiirtymä eli työläisen tuottaman tavaran ja työläisen itsensä välinen suhde. Tarkemmin sanottuna voima siirtyy tuottavasta yksilöstä hänen tuottamaansa tavarahan edellisen tappioksi: tavarasta tulee jonkinlainen teollistuvan yhteiskunnan taikakalu, joka saa ihmisen haluamaan sitä. Marxin mukaan myös ihmisten väliset suhteet, ajatukset ja toimet esineistyvät.⁸

Kuvakielto filosofisena periaatteena ei kuitenkaan ajanut Adornoa diskursiivisen järjen ja sen mukanaan tuomien vaihtoehtojen hylkäämiseen⁹. Sen sijaan hän valjasti kuvakiellon rakentavan materialistisen kritiikin ja strategian käyttöön. Adornon mukaan vain kuvattomana kohde voidaan todella käsittää. "Materialistisimmillaan materialismi pääsee yksimielisyyteen teologian

kanssa. Sen suuri kaipuu olisi lihan ylösnousemus”, hän kirjoittaa teoksessaan *Negative Dialektik*¹⁰. Adorno siis kytki kuvakiellon materialismiin eli aineellisen puutteen ja kaipuun silmiinpistävään kuvaan: ruumiilliseen ylösnousemukseen.¹¹ Jos tätä on vaikea mieltää materialismiksi, on hänen filosofisessa kuvakiellossaan myös konkreettisempi ulottuvuus, nimittäin ruumiillisuus toiseutena: köyhien, mustaihoisten, juutalaisten ja naisten syrjinnän kategorinen kieltäminen. Adorno käänsi katseen pelkämästä kuvien absoluuttisesta kiellostä kohti sosiaalisia epäkohtia. Riippumatta sinnikkäästä sitoutumisestaan kuvakieltoon, Adorno ei kieltänyt absoluuttin kuvia, vaan sysäsi ihmisen kokoamaan kuvia langenneesta maailmasta absoluuttin kuvitellusta perspektiivistä. Hänen *Bilderverbot*insa ei tähännyt jumaluuden kätkemiseen vaan langenneen todellisuuden paljastamiseen.¹² Adorno väänsi maallistuneen kuvakiellon takaisin radalle, jolla sen kriittinen kärki saattoi pysyä terässä. Tällainen kuvakiellon omaksuminen johtaa kahteen emansipatoriseen strategiaan.

Ensinnäkin kuvakielto pakottaa tuomitsemaan vääryydet, jotka ylläpitävät rikkoutunutta elämää. Tässä kaikuu nuoren Marxin kategorinen imperatiivi, jonka mukaan hän tahtoo ”mullistaa kaikki ne olosuhteet, joissa ihminen on alennettu, alistettu, hylätty ja halveksittava olio”¹³. Vääryyden tuomitsemisen lisäksi Adornon tunnustama kuvakielto heijasti hänen vakaumustaan, että mitään ei voi kokonaisuudessaan ja tyhjentävästi sisällyttää yksittäiseen kuvaukseen. Identifoinnissa piilee vaara, että asioiden oletetaan olevan sellaisia, joiksi hallitseva eliitti ne julistaa. Kriittinen perspektiivi olikin erottamaton osa Adornon estetiikkaa. *Esteettisessä teoriassa* hän kiteytti: ”Vanhatestamentillisella kuvakielolla on teologisen lisäksi esteettinen merkitys. Se, ettei ole lupaa tehdä kuvaa, nimittäin kuvaa jostakin, ilmaisee samalla, ettei tällainen kuva ole mahdollinen.”¹⁴ Ja koska kyseinen kuva ei ole mahdollinen, tulee eräänlainen negatiivinen, nonfiguraatiivinen kuva mahdolliseksi. Utopian nimissä tavoitellaan uutta: mahdollisuutta ylittää kaikki siihenastinen taide. Tämä ei taiteen myöhäsmoernistisessä vaiheessa ole enää mahdollista, mutta sisäfosmaisesti tavoitteesta ei luovuta.

”Se mikä tuntuu utopialta, on negatiivista suhteessa olemassa olevaan ja samalla siitä riippuvaista. Nykyisissä antinomioissa on keskeistä se, että taiteen täytyy ja se haluaa olla utopiaa, sitä päättäväisemmin, mitä kiivaammin todellinen funktionaalinen järjestys purkaa utopioita; samalla se ei voi olla utopiaa, jotta se ei pettäisi sitä lumeella ja lohdutuksella. [...] Taide ei kykene konkretisoimaan utopiaa teoriaa kummemmin, ei edes negatiivisesti. Uusi on salakirjoituksena tuhon kuva; taide ilmaisee ilmaisematonta, utopiaa, vain tämän tuhon kuvan täydellisen negativiteetin kautta. Tähän kuvaan tiivistyvät uuden taiteen kaikki luotaantumattävyyden ja iljettävyyden stigmat. Hylkäämällä sovituksen lumeen taide pitäytyy sovituksen lupauksessa sovittamattomuuden keskellä. Tämä on oikeaa tietoisuutta aikana, jolloin utopian todellinen mahdollisuus – että maailma voisi

olla paratiisi tässä, nyt, välittömästi, tämänhetkisten tuotantovoimien tilanteessa – lähestyy totaalisen katastrofin mahdollisuutta.”¹⁵

Sisälsikö esteettinen Adornolle lupauksen utooppisesta? Jos taiteen täytyy sekä olla että olla olematta utopiaa, miten kumpikaan asiantila on mahdollinen? Yksi syy tähän paradoksiin löytyy siitä, että kapitalistinen yhteiskunta fetisistisine ja esineistävine strategioineen ei tue minkäänlaisia utooppisia pyrkimyksiä. Mutta vetäytykö Adorno liikaa? Antautuiko hän? Uusikin rinnastui hänellä lähinnä tuhoon, ja taiteen mahdollisuus ilmeni vain tämän tuhon täydellisenä negatiivina, nonfiguraatiivisesti, lähes mykästi. Lyhyesti sanottuna Adorno ei halunnut viitoittaa tietä utopiaan. Hän pitäytyi ei-käsitteellisesti ja ei-systemaattisesti taiteessa, taiteen mahdottoman mahdollisessa utopiassa. Adorno kysyi, kuinka voidaan tehdä pyhää taidetta aikana, jolloin se ei enää ole mahdollista. Ainoa mahdollisuus avautui kuvakiellon kautta. Kuvakiellon taiteellisessa tuottamisessa ruumiillistuvat kieltä ja se uskonnollinen perinne, josta se kumpuaa.¹⁶

Mutta missä ovat Adornolle tavalliset taideteosesimerkit? Useimmiten hän valikoi niitä pääasiassa musiikin ja kirjallisuuden alueilta. Esimerkiksi Alban Bergin ja Arnold Schönbergin musiikki edusti hänelle kuvantonta taidetta puhtaimmillaan.¹⁷ Ilman esimerkkejäkin on selvää, että Adorno kytki esteettisen abstraktion kuvakieltoon siten, että syntyi mielikuva modernistisesta maalaustaiteesta.¹⁸ Toisin sanoen taiteissa ei tulisi jäljitellä mitään meille sellaisenaan ilmenevää vaan ilmaista ilmaisematonta ei-identtistä: mustaa.

”Selviytyäkseen todellisuuden äärimmäisyydestä ja synkkyydestä täytyy taideteosten saattaa itsensä samanlaisiksi kuin todellisuus, elleivät ne halua myydä itseään pelkkänä lohdutuksena. Radikaali taide on nykyään synkkää, perusväriltään mustaa. Suuri osa nykyään tehtävästä taiteesta joutaa hylätyksi siksi, ettei se ota tätä vaatimusta huomioon, vaan iloitsee lapsenomaisesti esimerkiksi väreistä. Mustan ideaali on sisällöllisesti yksi abstraktion syvimmistä impulsseista.”¹⁹

Mustan voi toki tulkita Adornon arvostaman atonaalisen musiikin metaforana, ja vastaavasti lapsenomaisen väri-ilottelun metaforana häntä kepeydessään suorastaan puistattaneelle viihdejazzille. Mutta eivätkö Adornon näkymät ole tässä kuin Ad Reinhardtin retrospektiivisestä näyttelystä New Yorkin juutalaisessa museossa (1966–1967) tai ennakkokatsaus Rothko-kappeliin?

Mustien runojen mahdollisuus

Kuvakielto eli kieltä konkretisoida utopiaa tässä ja nyt voi olla taiteilijan ilmaisuperiaate. Hän ei esineellistä ketään tai mitään vaan ilmaisee jotain aivan muuta. Ilmaisussaan hän pyrkii esineellisen ja näkyvän maailman tuolle puolen, hengelliseen tai transsendenttiseen. Pisimmälle vietyä kuvakielto johtaa mustan ideaaliin. Siinä assosiaatioiden välttäminen saavuttaa päätepisteen, sillä

”Kazimir Malevitš maalasi mustan neliön vuonna 1915 ja asetti sen esille pietarilaisen näyttelytilan nurkkaan kuin ikonin ortodoksikodissa.”

myös värit, mustaa lukuun ottamatta, on symbolisiin tulkintoihin mahdollisesti johdattelevina poistettu.

Kazimir Malevitš maalasi mustan neliön vuonna 1915 ja asetti sen esille pietarilaisen näyttelytilan nurkkaan kuin ikonin ortodoksikodissa. Malevitšin musta neliö on niin tunnettu taidehistoriallinen ikoni, että mikä tahansa piirretty, maalattu tai muutoin tuotettu musta neliö tai suorakaide palautuu tähän alkukuvattomaan alkukuvaan. Musta neliö oli piste tai piikki suprematistisen ohjelman ytimessä. Malevitšille jonkin esittäminen piirtämällä tai maalaamalla oli rajoittunutta. Esitetty kohde jätti huomiotta maailman äärettömyyden. Suprematistisen mission mukaisesti ihmisen tehtävänä oli irroutautua ilmiöistä ja niiden kuvaamisesta, jotta voisi uppoutua universumin mysteereihin. Universumi täydellistyneenä oli Jumala, jonka Malevitš ajatteli olevan sekä aistittavissa että aistittavuuden tuolla puolen, sekä oleva että ei-oleva. Jumala oli hänelle siis olemisen tuolla puolen, perustavasti erillinen olioista, jotka figuratiivissaan eivät voineet viitata mihinkään.²⁰

Tyhjyyden Malevitš koki tilallisena ulottuvuutena. Matemaattinen tila oli hänelle tuttua renessanssin aikaisista perspektiivin kuvauksista ja kosminen tila 1800-luvun lopun symbolistien pakopisteen ylittävistä laajennuksista. Malevitš halusi kuitenkin löytää myyttisen tilan: ajan ja mitatun tilan leikkauspisteen. Hänelle ihmisen polku kulki tilan halki suprematismiin näyttäessä tietä ja tuodessa valoa tuohon loppumattomaan tyhjyyteen. Ihmisen oli päästävä kokemaan tila, jota hän ei vielä tuntenut. Malevitš oli siis vastaavien kysymysten äärellä kuin taiteen hengellisestä sisällöstä kirjoittanut Wassily Kandinsky. Tarve transsendentaaliselle ja mystiselle kokemukselle, jäljittelevien maalaustapojen tuolle puolen, oli suuri.²¹

1950-luvulla Ad Reinhardt tarttui Malevitšin perintöön, ja vei mustalla ilmaisemisen kohti uusia hen-

gellisiä sfäärejä. Barbara Rose luonnehtii Reinhardtin mustia maalauksia tiiviisti:

”Mustat maalaukset ovat kuvattomia ikoneita. Niillä on katsojaan sama vaikutus kuin islamilaisen koristekuvioinnin hypnoottisilla kuvioilla tai tantrabuddhalaisuuden abstrakteilla diagrammeilla: ne saattavat katsojan meditaation kaltaiseen mietiskelyyn tilaan. Tuollaisen normaalista poikkeavan tietoisuuden tilan aiheuttajina ne poikkeavat vaikutukseltaan täysin länsimaisista taide-esineistä ja tulevat lähemmäksi itämaisen kulttuurin taidetta. Olematta suoranaisesti ’uskonnollisia’ mustat maalaukset pyrkivät palauttamaan henkisen ulottuvuuden maallistuneeseen kulttuuriin, jonka tavoitteena on latistaa taide kauppatavaraksi.”²²

Reinhardtille maallistunut kulttuuri edusti barbariaa, koska kaikki, myös pyhä, oli kaupan. Tätä banaalia todellisuutta vastaan hän asetti maalaustensa mustan. Reinhardtin asenne tuo mieleen Adornon kuuluisan lauseen: ”Runon kirjoittaminen Auschwitzin jälkeen on barbarista”²³. Tämä muotoilu on 20 vuotta varhaisempi kuin *Esteettisen teorian* mustan ideaali ja henkii vahvemmin yhteiskunnallista reifikaatiota vastaan. Auschwitz-vertaus kuuluu Adornon esseen ”Kulttuurikritiikki ja yhteiskunta” (1949) päätössanoihin. Siteeraan nämä päätössanat ja mustan ideaalin peräkkäin, koska niiden äärellä havainnollistuu hyvin adornolainen kuvakiellon kriittinen utopia ja tämän utopian yhteys Reinhardtin mustiin maalauksiin.

”Mitä täydellisempi yhteiskunta, sitä esineellistyneempi mieli ja sitä paradoksaalisempi sen yritys vapautua esineistymisestä omillaan. Jopa äärimmäisintä tietoisuutta kohdalosta uhkaa rappeutuminen pulinaksi. Kulttuurikritiikki löytää itsensä kulttuurin ja barbarian dialektiikan viimeiseltä askeleelta: runon kirjoittaminen on Auschwitzin jäl-

keen barbaarista, ja tämä jäytää myös tietoa, miksi runojen kirjoittamisesta tuli nykyään mahdotonta. Kriittinen henki ei pysty haastamaan ehdotonta esineistymistä, joka edellytti älyllisen edistyneen yhdeksi omista osistaan ja joka nykyään valmistautuu viemään älyltä voimat kokonaisuudessaan, niin kauan kuin se pitäytyy itsერიითისessa mietiskelyssä.”²⁴

Ja 20 vuotta myöhemmin:

”Selviytyäkseen todellisuuden äärimmäisyydestä ja synkkyydestä täytyy taideteosten saattaa itsensä samanlaisiksi kuin todellisuus, elleivät ne halua myydä itseään pelkkänä lohdutuksena. Radikaali taide on nykyään synkkää, perusväriltään mustaa. Suuri osa nykyään tehtävästä taiteesta joutaa hylätyksi siksi, ettei se ota tätä vaatimusta huomioon, vaan iloitsee lapsenomaisesti esimerkiksi väreistä. Mustan ideaali on sisällöllisesti yksi abstraktion syvimmistä impulsseista.”²⁵

”Runon kirjoittaminen” oli Adornon metafora kaikelle positiiviselle, affirmatiiviselle tai kriittikittömälle taiteelle – puhumattakaan kulttuuriteollisuudesta, jolla ei Adornon mielestä ollut mitään tekemistä sivistyksen kanssa. Saksalaisen filosofian perinteiden mukaisesti Adornolle sivistyksen keskeisin elementti oli kritiikki. Jotta kriittisellä projektilla voisi olla minkäänlaista toivoa, tulisi sen löytää muotonsa sellaisista kulttuurin ja taiteen muodoista, jotka eivät noudata holokaustia edeltäneen porvarillisen yhteiskunnan asettamia normeja, ja joissa kriittinen valppaus kykenee tunnistamaan esineistymispyrkimykset jo alkutekijöissään. Natsihallinnon äärimmäisen barbarian jälkeen jäljellä oli vain kärsimyksen muisto, jota ei Adornon mukaan ollut mahdollista kuvata. Ainoa ei-representatiivisesti representatiivinen poikkeus oli ”musta”.²⁶ Reinhardt taisteli mainittua reifikaatiota vastaan pyrkimällä luomaan ”vapaita maalauksia”. Hän kuvaili niitä ”ei hyödynnetyiksi eikä hyödynnettävissä oleviksi, hyödyttömiksi, ei markkinotavissa oleviksi, pelkistymättömiksi, ei valokuvattavissa, jäljennettävissä eikä selitettävissä oleviksi ikoneiksi.”²⁷

Reifikaatiovastaisuus tuo mukanaan hengellisiä ja uskonnollisia merkityksiä, mutta miksi Reinhardt yritti pitää uskontoa loitolla? Siksi, että häntä kiinnosti maalauksessa nimenomaan mustan ja erityisesti pimeyden negatiivisuus²⁸? Reinhardtin tapa pysyä uskonnosta etäällä vaikuttaisi perustuvan samaan ”taide on taidetta, kaikki muu on kaikkea muuta” -dogmiin kuin politiikan pitäminen ateljeen ulkopuolella²⁹. Reinhardtin kaltainen radikaali autotelistitaiteilija tekee taidetta taiteen vuoksi kielen ja representaation tuolla puolen. Tämän vuoksi uskonnolliset, poliittiset tai muut merkitykset täytyy jo loogisen selviydenkin vuoksi torjua. Haastattelussaan vuonna 1964 Reinhardt kuitenkin luetteli koko joukon hengellisiä innoitteitaan. Aluksi hän mainitsi merkityksettömyyden ihanteen, sitten kuvattomuuden idean islamilaisessa taiteessa ja Bysantin ikonoklasmissa. Pienen empimisen jälkeen hän lisäsi vanhatestamentillisen kuvakiellon.³⁰

Koska Reinhardt pyrki tekemään konsumerismin ja reifikaation vastaista taidetta, hänen eksplisiittinen etäi-

syidenottonsa uskontoon kielii ”todellisesta sukulaisuudesta uskontoon”³¹. Adorno kirjoitti vuonna 1945, että elokuvateollisuuden mukanaan tuomaa kulutususkontoa vastaan taide voi pitää lupauksensa vain todellisella yhteydellä uskontoon ja totuuteen, ja tämä onnistuu vain pidättäytymällä askeettisesti jokaisesta uskonnollisesta väitteestä tai aiheesta.³² Tässä merkityksessä Reinhardtin mustat maalaukset ja Mark Rothkon vastaavat Houstonin Rothko-kappelissa edustavat puhtainta adorno-laista ei-identtisen estetiikkaa. Rothkon ja Reinhardtin maalaukset näyttäisivät istuvan hyvin myös teesiin, jonka Adorno esitti 1950 Darmstadtissa järjestetyssä symposiumissa. Hän sanoi, että modernin taiteen tulisi julistaa sitoutumistaan radikaaliin negatiiviteettiin ainoana mahdollisena arvonaan.³³

”Todellinen sukulaisuus uskontoon” ei kuitenkaan tarkoita sukulaisuutta yhden uskonnon kanssa, vaan yhteyttä eräänlaiseen absoluuttiseen uskontojen synteisiin. Vaikka zeniläisyys käykin yksiin Reinhardtin taiteen ja asenteen kanssa, hän itse mainitsi haastattelussaan kuvattomuudelleen niin paljon uskonnollisia lähteitä, että hänen maalaustensa motiivien kohdalla voisi zenbuddhalaisuuden sijaan puhua valikoivasta synkretismistä eli eri uskontojen piirteiden yhdistelemisestä. Rothko-kappeli puolestaan toimii uskontojen välisenä kohtauspaikkana. Kappelin perustaneen Dominique de Menilin oivallus ei kumpua yksittäisen uskonkunnan opinkappaleista vaan siitä puhuttelevasta havainnosta, että Rothkon maalaukset valaisevat pimeällä tyhjyydellään sellaista ykseyttä, joka on kaikkien uskontojen tuolla puolen.³⁴

Kappelin avajaissanoissa 26.2.1971 de Menil muisteli, kuinka Rothko oli kertonut hänelle halunneensa luoda kappeliin samantyyppisen vastakohtan kuin Torcellon kirkon *Viimeisen tuomion* ja loistavana kutsuvan alttarisivennyksen välillä.

”Mikäli tällainen viesti löytyy, olemme kiitollisia, että se on välitetty ilman kuvia. Kuvista, jotka eivät olleet koskaan hyväksytyjä juutalaisille eivätkä muslimeille, on nykyään tullut meille kaikille sietämättömiä. [...] Olemme täynnä kuvia, ja vain abstrakti taide voi saattaa meidät jumaluuden kynnykselle.”³⁵

De Menil oli sanoissaan samoilla linjoilla kuin amerikkalaisen abstraktin taiteen tunnetuin puolestapuhuja Clement Greenberg. Jos maalaustaiteessa oli kuvaa ylipäätään, tuli sen nousta kuvakiellollisesta aktista, joka sulki ulos kaikenlaiset representaatiot, paitsi taiteen itsensä eli sen mitä amerikkalainen abstrakti maalaustaide nonfiguratiivisesti esitti. Taiteen ainoa vapaus löytyi Greenbergin mukaan kuvakiellosta.³⁶ De Menil käyttää kuitenkin Greenbergia vuolaammin uskonnollista sanastoa. Hänen mukaansa Rothko sai maalauksillaan Jumalan sanomaan: ”Yö on kaunein luomistyöni.”³⁷

Avajaissanoissaan de Menil kuitenkin yksinkertaisti ja yleisti. Kyllä juutalaiselle Rothkolle kuvat olivat hyväksytyjä. Hän kasvoi juutalaisen kuvakiellon ja venä-

läisten ikonien visuaalisessa vaikutuspiirissä ennen emigroitumistaan Yhdysvaltoihin alakouluikäisenä.³⁸ Entä Rothkon maalaustaiteeseen sisältyvä romanttinen myytisyys, eikö sekin ole voimakkaan kuvallista mentaaliverbaalis-metaforisessa merkityksessä?

Rothko teki selväksi viimeisinä vuosinaan, että hän ei olisi halunnut koskaan sanoa mitään taiteesta. Taide oli hänelle katsomisen asia, ei puhumisen.³⁹ Kuitenkin hän sanoi taiteesta yhtä ja toista. Sen sijaan uskonnollisiin tai poliittisiin kysymyksiin hän ei juuri kantaa ottanut. De Menil sitä vastoin otti Rothkon puolesta postuumisti kantaa ja pyrki tekemään sen hänen hengessään. Rothkon anti-representatiivisen ankaruuden valossa on kuitenkin mahdollista spekuloida, menikö de Menil liian pitkälle tarjoamalla kappelissa puitteet uskonnollisten johtajien ja poliittisten suurmiesten kohtaamisille sekä kannanotoille ihmisoikeuksien ja sosiaalisen oikeudenmukaisuuden puolesta.

Kohti avointa tulevaisuutta

Adorno kirjoitti *Esteettisessä teoriassa*, että tila diskursiivisen barbarian ja poeettisen kaunistelun välissä on tuskin suurempi kuin se välinpitämättömyyden piste, johon Samuel Beckett pureutui⁴⁰. Mitä Adorno tarkoitti diskursiivisella barbarialla ja poeettisella kaunistelulla? 'Diskursiivisella' hän viittasi sellaisiin taiteellisiin käytäntöihin, joissa taideteoksen temaattinen sisältö on muotoa määräävämpi tai ensisijaisempi. Adornolle diskursiivista barbariaa edusti sosialistinen realismi, jossa ylistettiin kansainvälisen työväenluokan vapautumista sarron kahleista. Estetiikassa 'poeettisuus' merkitsee sananmukaisesti runollisuutta, taiteen omaa itseisarvoista kieltä ja taideteoksen kauneusarvojen tai muotoseikkojen tärkeyttä: keskittymistä muotoon tai tunnelmointiin. Adornolle poeettista kaunistelua edusti taide, jolla ei ollut muuta funktiota kuin toimia sisustuksellisesti, abstraktien ja absoluuttisten värikompositioiden "tapettina".⁴¹

Edustavatko Reinhardtin ja Rothkon tummanpuhuvat maalaukset todella adornolaista ei-identtisen esteetiikkaa? Vastaus on myöntävä mutta. Ne edustavat, mutta Adornon esteettinen teoria ei tarjoa kritiikitöntä oikeutusta Reinhardtin ja Rothkon maalauksille. Taiteen autonomiaperiaatteen valossa ei ole uskottavaa kehittää hänen esteettiselle teorialleen käyttötappaa. On myös mahdollista ajatella, että maalaukset jäävät Adornon ajattelussa vain "abstraktien ja absoluuttisten värikompositioiden tapeteiksi". Tämä mahdollisuus kumpuaa Adornon pessimistisestä visiosta, että diskursiivisen barbarian ja poeettisen kaunistelun välissä oleva tila kaventuu niin pieneksi, ettei siinä juuri mahdu hengittämään. Adornon sanoin: "Mikäli taide hylkää autonomiansa, se antautuu olemassa olevan yhteiskunnan *status quolle*; mikäli se pitäytyy tiukasti itseensä, se antautuu sitäkin selvemmin integraatiolle yhtenä harmittomana alueena muiden joukossa."⁴² Siitä huolimatta Adorno piti tiukasti kiinni esteettisen negaation utopiasta, eli

vaihtoehdosta olla valitsematta kahdesta huonosta vaihtoehdosta kumpaakaan. Hän ei katsonut kompromissin tai konsensuksen olevan todellinen mahdollisuus diskursiivisen ja poeettisen välisen vastakkainasettelun ratkaisemiseksi. Vastaus löytyi negatiivisesta dialektiikasta, jonka otollisin maaperä oli esteettisen negaation utopia: musta.

Olisivatko Rothko tai Adorno hyväksyneet elämää ja puhetta Rothko-kappelin ympärillä? Kysymys jää avoimeksi. Joka tapauksessa Rothko-kappelin yli 40-vuotissa historiassa uskonnollisilla ja poliittisilla keskusteluilla on suuri rooli, eikä kappelissa leijunut utooppinen – tai transsendentaalinen – sävy vaipunut missään vaiheessa taka-alalle. De Menil ylisti 27.2.1971 pitämässään tervehdyspuheessa, kuinka kappelin juuret löytyvät lisääntyvästä tietoisuudesta, jonka yhdistävät periaatteet ovat rakkaus ja totuuden etsiminen: "Sen [kappelin] juuret ovat kasvavassa toivossa, että Jumalaa palvelevien yhteisöjen pitäisi yhteisissä pyynnöissään löytää dialogin mahdollisuus toistensa kanssa kunnioituksen ja rakkauden hengessä."⁴³ Vielä tiiviimmin utopia ilmenee de Menilin kymmenen vuotta myöhemmin lausumissa sanoissa: "Tulevaisuus ei voi olla suljettu; sen täytyy säilyä avoimena, kuin luova toivo ihmiselle."⁴⁴

Viitteet

- 1 Harvinaisina poikkeuksina ks. Julius 2001; Mertin 2013. Ks. myös Lampela 2015.
- 2 Ks. esim. Schröder, Behr & Krochmalnik 2013. Tällöin viitataan Toisen Mooseksen kirjan kohtaan: "Älä tee itsellesi patsasta äläkä muutakaan jumalankuvaa, älä siitä, mikä on ylhäällä taivaalla, älä siitä, mikä on alhaalla maan päällä, äläkä siitä, mikä on vesissä maan alla. Älä kumarra äläkä palvele niitä, sillä minä, Herra, sinun Jumalasi, olen kiivas Jumala. Aina kolmanteen ja neljanteen polveen minä panen lapset vastaamaan isiensä pahoista teoista, vaadin tilille ne, jotka vihaavat minua." (2. Moos. 20:4–5.)
- 3 Ks. esim. Reiners 1999; 2001; Pritchard 2002.
- 4 Noyes 2013, 3.
- 5 Bloch 1988, 10.
- 6 Sama, 10–11.
- 7 Boer 2009, 391–445; 2014, 314–318; Pritchard 2002.
- 8 Marx 1974, 78; Boer 2014, 287–320; ks. myös Mitchell 1986, 162.
- 9 Vrt. Habermas 1987, 107; Benhabib 1986, 169–170; Wellmer 1993, 11.
- 10 Adorno 2003a, 207.
- 11 Pritchard 2002, 294.
- 12 Sama, 295.
- 13 Marx 1978, 110.
- 14 Adorno 2006, 148.
- 15 Sama, 84–85.
- 16 Boer 2014, 87–88; Adorno 2003d, 548.
- 17 Boer 2014, 88; Adorno 2003d, 548.
- 18 Adorno 2006, 65.
- 19 Sama, 97.
- 20 Besançon 2000, 364–371.
- 21 Ashton 2007, 58–59.
- 22 Rose 1995, 87–88.
- 23 Adorno 2003b, 30.
- 24 Sama.
- 25 Sama, 97.
- 26 Tulkitsen "mustan" Adornon metaforana kuvakiellolle tai hänen ajattelunsa johdonmukaisesti tinkimättömästä ei-identtisydestä. Musta ei tietenkään tarkoita, että taiteen täytyisi olla kirjaimel-

- lisesti mustaa edustaakseen ei-identtisen estetiikkaa. Loistava esimerkki tästä on Ilona Reinersin tulkinta Claude Lanzmannin *Shoah*-elokuvasta Adornon ei-identtisen käsitteen valossa. Ks. Reiners 2001, 183–264. Runoista Auschwitzin jälkeen, ks. Reiners 2001, 139, 193–195.
- 27 Rose 1995, 87.
- 28 Reinhardt 1995, 92–93.
- 29 Sama, 61.
- 30 *Oral History*.
- 31 Adorno 2003c, 649.
- 32 Sama.
- 33 Müller-Doohm 2009, 341.
- 34 de Menil 2011.
- 35 Sama, 18–19.
- 36 Belting 2002, 391.
- 37 de Menil 2011, 19.
- 38 Brauer 2007, 50.
- 39 Sama, 47.
- 40 Adorno 2006, 84.
- 41 Sama, 79.
- 42 Sama, 454.
- 43 de Menil 2011, 22.
- 44 Sama, 47.
- ### Kirjallisuus
- Adorno, Theodor W., Negative Dialektik. Teoksessa *Negative Dialektik. Jargon der Eigentlichkeit*. Gesammelte Schriften Bd. 6. Toim. Rolf Tiedemann. Suhrkamp, Frankfurt am Main 2003a, 7–411.
- Adorno, Theodor W., Kulturkritik und Gesellschaft. Teoksessa *Kulturkritik und Gesellschaft I. Prismen. Ohne Leitbild*. Gesammelte Schriften Bd. 10.1. Toim. Rolf Tiedemann. Suhrkamp, Frankfurt am Main 2003b, 11–30.
- Adorno, Theodor W., Theses Upon Art and Religion Today. Teoksessa *Noten zur Literatur*. Gesammelte Schriften Bd. 11. Toim. Rolf Tiedemann. Suhrkamp, Frankfurt am Main 2003c, 647–653.
- Adorno, Theodor W., Sakrales Fragment. Über Schönbergs Moses und Aron. Teoksessa *Musikalische Schriften I–III*. Gesammelte Schriften Bd. 16. Toim. Rolf Tiedemann. Suhrkamp, Frankfurt am Main 2003d, 454–475.
- Adorno, Theodor W., *Esteteettinen teoria* (Ästhetische Theorie, 1970). Suom. Arto Kuorikoski. Vastapaino, Tampere 2006.
- Ashton, Dore, Concerning the Spiritual in Art. Teoksessa *Image of the Not-Seen. Search for Understanding*. Toim. Kate Hutchins. The Rothko Chapel, Houston 2007, 55–63.
- Belting, Hans, Beyond Iconoclasm. Nam June Paik, the Zen Gaze and the Escape from Representation. Teoksessa *Iconoclasm. Beyond the Image Wars in Science, Religion, and Art*. Toim. Bruno Latour & Peter Weibel. The MIT Press, Cambridge, Mass. 2002, 390–411.
- Benhabib, Seyla, *Critique, Norm, and Utopia. A Study of the Foundations of Critical Theory*. Columbia University Press, New York 1986.
- Besançon, Alain, *The Forbidden Image. An Intellectual History of Iconoclasm*. The University of Chicago Press, London 2000.
- Bloch, Ernst, Something's Missing. A Discussion between Ernst Bloch and Theodor W. Adorno on the Contradictions of Utopian Longing. Teoksessa *Ernst Bloch. The Utopian Function of Art and Literature. Selected Essays*. The MIT Press, Cambridge, Mass. 1988, 1–17.
- Boer, Roland, *Criticism of Heaven. On Marxism and Theology*. Haymarket Books, Chicago 2009.
- Boer, Roland, *In the Vale of Tears. On Marxism and Theology V*. Haymarket Books, Chicago 2014.
- Brauer, David E., Space as Spirit. Teoksessa *Image of the Not-Seen. Search for Understanding*. Toim. Kate Hutchins. The Rothko Chapel, Houston 2007, 43–53.
- Habermas, Jürgen, *Philosophical-Political Profiles*. The MIT Press, Cambridge 1987.
- Julius, Anthony, *Idolizing Picture. Idolatry, Iconoclasm and Jewish Art*. Thames & Hudson, New York 2001.
- Kuorikoski, Arto, *Toiseuden elementtejä. Theodor W. Adornon ei-identtisen käsité uskonnollisen taiteen ja arkkitehtuurin paradigmana*. Suomalainen Teologinen Kirjallisuusseura, Helsinki 2004.
- Lampela, Kalle, *Näkyvätön näkyvässä. Kuva-kiellon utopia modernismista nykytaiteeseen*. Kuvataideakatemia, Helsinki 2015 (ilmestyy).
- Marx, Karl, *Pääoma. Kansantaloustieteen arvostelua. Osa 1. Pääoman tuotantoprosessi* (Das Kapital. Kritik der politischen Ökonomie. Erster Band. Der Produktionsprozeß des Kapitals, 1867). Suom. O. V. Louhivuori, T. Lehen, M. Ryömä. Edistys, Moskva 1974.
- Marx, Karl, Hegelin oikeusfilosofian kritiikkiä. Johdanto (Zur Kritik der Hegelschen Rechtsphilosophie. Einleitung, 1843–1844). Teoksessa Karl Marx & Friedrich Engels, *Valitut teokset kuudessa osassa*. Osa 1. Suom. Antero Tiisanen, Vesa Oittinen, Timo Koste & Jyrki Uusitalo. Edistys, Moskva 1978, 101–117.
- de Menil, Dominique, *The Rothko Chapel. Writings on Art and the Threshold of the Divine*. Yale University Press, London 2011.
- Mertin, Andreas, Zeitgenössische Kunst und Bilderverbot. Das Beispiel der documenta. Teoksessa *”Du sollst Dir kein Bildnis machen...” Bilderverbot und Bilddidaktik im jüdischen, christlichen und islamischen Religionsunterricht*. Toim. Bernd Schröder, Harry Harun Behr & Daniel Krochmalnik. Frank & Timme, Leipzig 2013, 151–168.
- Mitchell, W. J. T., *Iconology. Image, Text, Ideology*. The University of Chicago Press, London 1986.
- Müller-Doohm, Stefan, *Adorno. A Biography* (Adorno. Eine Biographie, 2003). Käänt. Rodney Livingstone. Polity Press, Cambridge 2009.
- Noyes, James, *The Politics of Iconoclasm. Religion, Violence and the Culture of Image-Breaking in Christianity and Islam*. I. B. Tauris, London 2013.
- Oral History. Interview with Ad Reinhardt*. Archives of American Art, Smithsonian Institution. www.aaa.si.edu/collections/interviews/oral-history-interview-ad-reinhardt-12891 (Haettu 6.2.2015)
- Pritchard, Elizabeth A., Bilderverbot Meets Body in Theodor W. Adorno's Inverse Theology. *The Harvard Theological Review*. Vol. 95, No. 3, 2002, 291–318.
- Pyhä Raamattu*. Suomen Piiliseura, Helsinki 1993.
- Reiners, Ilona, Ei-identtisen estetiikka. Ästhetische Theorie. Teoksessa *Konstellatioita. Kirja Adornosta*. Toim. Jussi Kotkavirta & Ilona Reiners. Vastapaino, Tampere 1999, 119–142.
- Reiners, Ilona, *Taiteen muisti. Tutkielma Adornosta ja Shoahista*. Tutkijaliitto, Helsinki 2001.
- Reinhardt, Ad, *Taide taiteena. Valikoituja kirjoituksia*. Suom. Kimmo Pasanen. Vapaa taidekoulu, Helsinki 1995.
- Rose, Barbara, Toimittajan esipuhe. Teoksessa *Reinhardt, Ad. Taide taiteena*. Vapaa taidekoulu, Helsinki 1995, 87–88.
- Schröder, Bernd, Harun Behr, Harry & Krochmalnik, Daniel (toim.), *”Du sollst Dir kein Bildnis machen...” Bilderverbot und Bilddidaktik im jüdischen, christlichen und islamischen Religionsunterricht*. Frank & Timme, Leipzig 2013.
- Wellmer, Albrecht, *The Persistence of Modernity. Essays on Aesthetics, Ethics, and Post-modernism*. The MIT Press, Cambridge 1993.