

Jan Kenneth Weckmanin abstrakteja teoksia Wäinö Aaltosen museon studiossa

### **CORPUS REVISITED** projekti 25.1. – 2.3. 2008

Seuraava teksti julkaistaan pian lyhyempänä ja toimitettuna Taidemaalariliiton tulevassa taidejulkaisun ensimmäisessä pilottinumerossa otsikolla: "Kuvallista aktiviteettia"

#### ***Kuvataiteilija - säveltäjä vai muusikko?***

Mia Tykkyläinen arvioi Juhana Blomstedtin näyttelyä Turussa vuonna 2002 (Galleria Nefret) toteamalla, että ”*Konkretismia voidaan hyvällä syyllä pitää modernismin selviytyjänä, sen eräänlaisena klassikkona. Konkretismi on sekä kaiku taiteen historiasta että poikkeuksellisen ajatonkin tapa tehdä kuvaa.*” Tuohon on vaikeata lisätä mitään. Tykkyläinen pitää konkretismia taiteen lempilapsena. Klassikkonimitys on myös osoitus siitä, miten taiteeseen mahtuu erilaisia asenteita, tyylejä ja lähestymistapoja, ilmaisun ja tulkinnan segmenttejä, eli ismejä. Konkretismi oli 1950-luvun suuri murroksen ja kansainvälisyyden merkki Suomessa. Siitä onkin jo aikaa. Konkretistinen ja abstrakti taide ylipäättään voi kuitenkin kohtalaisen hyvin, vaikkei olekaan usein valokiilassa – kuten nyt vuoden 2007 lopussa Juhana Blomstedtin näyttelyssä, Helsingin Tennispalatsissa. Jotkut meistä muistavat hyvin Blomstedtin näyttelyn erään nimen: Kuunteleva silmä. Abstrakti maalaus vertautuu aineettomimmaksi ajateltuun äänimaailman liikkeisiin, musiikkiin. Siihen tulen lyhyesti tosi, tässäkin, jahka pääsen alkuun.

Modernismin aika on ohi, sillä nykytaide ei tuota manifesteja, vaan dokumentteja, fiktiota, kannanottoja ja ilmaisua, tarinoita. Ei ole aivan sama, liittykö tarina taiteeseen vai tekijän persoonaan. Mutta jotenkin nämä kaksi asiaa on saatettava yhteen, kun tekijästä ja hänen taiteestaan tänään kirjoitetaan. Ellei näin ole, ja meille esitetään vain katsottavaksi jotain, epäile katsovasi modernia taidetta. Konkretismi on ja oli erittäin katsottavaa, ei luettavaa taidetta. Nykytaiteen paluu kerronnalliseen esittämiseen on pitkälti syrjäyttänyt modernismin. Syrjäyttäminen näyttää tosin edistyvän yhä hitaasti, mutta silti niin tehokkaasti samassa tahdissa kuin miten etenee maalauksesta luopuminen muiden ilmaisuvälineiden hyväksi. Museoiden omaksuma laajempi visuaalisen kulttuurin intressi vaatii modernin taiteen pitämistä tauolla. Silloin tällöin voidaan väläytellä esiin jotain arkistoistaa, mikä oikeastaan sopii

minulle hyvin. Sillä jos olisi vain katsottavaa, eikä pohdittavaa ja ihmeteltävää, museo hiljenisi turhan autioksi ja rauhalliseksi paikaksi. Kuvaavaa on, miten Riitta Nikula korostaa Kiasmassa äskettäin avatun *Kuvan jälkeen* nimisen abstraktia ja minimalistista ilmaisua esittelevän näyttelyn vaikeutta ja siihen liittyvän sanallistamisen vaativuutta. Modernin taiteen esimerkkejä on jo kauan aseteltu nykytaiteen kontekstien ja lähestymistapojen läpivalaistivaksi, psykoanalyttisen, hermeneuttisen tai filosofisen teorian valossa. Tämä uusi kontekstuaalinen ote ottaa taiteen lähihistorian esimerkit aivan uuden sanaston ja tarkastelutavan piiriin, noudattaen uuden taidehistorian kansainvälistä muutosta - jo kymmenien vuosien ajan. Voimme jopa väittää, että taiteessa ei enää kilpailla manifestein. Sen sijaan erilaiset tulkinnalliset kontekstit ja teorit kilpailevat keskenään: semiotiikka, dekonstruktio, postkolonialismi, identiteettipolitiikka, feminismi, taidesosiologia ja filosofia. Olemme siis ajan tasalla teorian suhteen, mutta ovatko teokset ajan tasalla vai reliikkejä nykytaiteen esihistoriasta? Itse luonnehtisin tekijän kannalta tilannetta eklektiseksi mahdollisuudeksi, tilaisuudeksi sovitella kuvataiteen muusikkouden ja sävellystyön välillä. Jos kuvataiteen muusikkous tunnustetaan, voin soittaa modernia taidettani kuin jazzmuusikko omaa versioonsa menneiden vuosikymmenten sävellyksistä.

Modernin taiteen suhde teoksen, katsojan ja tekijän välillä saattaa nyt harvakseltaan esitettynä tuntua oudolta, mutta on juuri siksi ehkäpä virkistävä silmien pesua katsomisen terästämiseksi. Taiteen modernin historian kirjansa lukeneet ovat tietoisia siitä, ettei konkretismin kulta-aikana viittauksia pitänyt lukea teoksesta laisinkaan tekijän persoonaan liittyviä asioita. Sensijaan esillä oli universaalinen kaikkea havaitsemista koskevat seikat: väri, valo, pinta, syvyys, viiva ja muoto. Konkretistinen maalaus elää puhdasta visuaalista aikaansa (vrt Tykkyläisen mainitsema ajaton), irti arjesta, tekijästä ja ympäristöstä. Autonominen taidekäsite tukee tyylin ajatusta, jotain tekijästä ja katsojasta irrallaan olevaa muodon kokonaisuutta, jota voi tarkastella lähes tieteellisesti. Estetiikka pyrki, esimerkiksi kuuluisan Monroe Beardsleyn (mm.) *intentional fallacy* termin voimalla, universaaliseen asemaan tietämisen rinnalle irrottamalla taiteen arvo tai kiinnostus tekijän persoonasta ja siirtämällä se teoksen ominaisuuksiin. Maalauksen arvo täytyy ilmetä sen muodon intensiivisyydestä, kompleksisuudesta ja kokonaisuudesta itsestään. Kiintoisaa taiteen autonomiakäsityksessä on myös se, ettei taidetta voi

selittää, selvittää, eikä sitä tarvitse myöskään ymmärtää. Silti juuri abstraktin taiteen ympärille kerääntyy paljon sanoja, estetiikkaa. Kyse on ja oli esteettisestä kokemuksen tarkastelusta, vapaudesta tarkastella asioita ympärillään niinä itsenään. Konkretistisessa maalauksessa katsotaan väriä, muotoja, viivaa, suuntia, sommittelua. Kuva hajoo eikä maalaus kerro muusta kuin itsestään. Samalla korostuu symbolinen merkityksenanto, kuvallisen esittämisen kustannuksella – ellemme laajenna käsitystämme kuvasta.

Tarkemmin ajateltuna abstraktista taiteesta puhuttaessa kuvan käsite hajoo, kuten kuvakin. Erotankin, ehkä yllättävästi arkikieltä käyttävälle, kuvallisen ja symbolisen merkitystavan toisistaan. Kun 1950-luvun konkretistit Lars-Gunnar Nordströmin tapaan kuitenkin puhuivat kuvistaan (bilder), syntyy semanttinen ongelma, ja se toistuu kriitikon arkipuheessa yllä. Mikä olisi vaihtoehto? Tylsää sanoa vaikkapa, että ”tehdään teos”, tai ”tehdään maalaus”. Jälkimmäinen on silti parempi termi. Materiaalit ovat samat, kuvat tulevat ja menevät. Kuva on tulkin tulos, maalauksen ”corpus”, eli ”ruumis”, järjestää kuvalle mahdollisuuden. Kuvasta on jäljellä yksittäisiä kuvallisia piirteitä tai elementtejä, optisuutta, matalaa tai syvää kuvatilaa illuusiota siitä huolimatta, ettei osaa sanoa mihin tuo edessä-takana ilmiö oikein viittaa. Konkretistista maalausta katsellessa saatetaan puhua taustan ja figuurin suhteesta tai ”puhtaasta muodosta”, muttei kuvasta siinä mielessä kuin mitä realistinen illuusio tarjoaa meille katsottavaksi.

Romanttinen asenne, sanoo filosofi Gary Gutting (*Foucault*, Oxford University Press 2005, 13-14), olettaa, että kieli on romantisesti asennoituvalla kirjoittajalla hankala vastus. Henkilökohtainen ja ”sisäinen” kokemus haluaa tulla muotoilluksi. Kieli joutuu todellisuuden äärellä koviille. Kieli ja todellisuus erotetaan toisistaan. Klassisesti ajatteleva pitää kieltä todellisuuden hahmottamisen traditiona, jonka vain tulee ottaa käyttöön ja muotoilla sopivasti. Klassisismille todellisuus on tradition tuottamaa, historiassa, ajassa ja paikassa. Kielen harjoittaminen on tradition harjoittamista. Tradition ulkopuolella ei klassisismilla kannalta ole mitään (merkittävää). Romanttinen asenne sallisi kuvataiteilijan vertaamisen yksinomaan moderniin säveltäjään, joka rakentaa ennen kuulumattomia äänellisiä muotoja. Modernistisäveltäjä hylkäsi vanhat traditiot, mutta rakensi ohjelman itselleen ja muille tästedes seurata. Muusikko soittaa muiden sävellyksiä ja on tradition

palveluksessa. Voiko kuvataiteilija olla myös tai ainoastaan muusikko, jonka on pakko omaksua ja hallita traditio, musiikin lajinsa kaikki vaaditut keinot? Muusikko on välttämättä klassisesti ja retorisesti ajatteleva tulkitsija. Säveltäjän on erikseen otettava kantaa, miten suhtautua perinteiseen sillä traditiota tulee mahdollisesti uudistaa, mullistaa, jopa tuhota uuden muodon hyväksi. Säveltäjän funktioon liittyy paljon, mikä korostuu modernissa taiteessa. Mutta olenkin muusikko, ajattelen nyt. Niinpä konkretismi on tietty traditio, jonka palvelukseen voin astua, tosin sitä hiukan muunnellen ja varioiden. Tämä on modernille taiteilijalle lähes kerettiläinen ajatus. Mutta, konkretismi oli juuri tuo modernismin huipputuote! Kummallista ja paradoksaalista. Olen postmoderni modernismissani. Retrohenkiset nykymaalarit, kuten norjalainen Odd Nerdrum vannovat modernin taiteen rappioon – kutsumalla omaa linjaansa reilusti kitschiksi ja reilun vuosisadan modernismin pimeyden jälkeen palaavat esimodernistiseen figuratiiviseen ja akateemiseen maalaustaiteeseen ja ateljeiden traditioiden pariin (katso esim: <http://www.artrenewal.org> ja <http://www.nerdrum.com> ).

Miten muusikko voi olla modernisti? Hän voi tietysti hakea uutta ääntä soittimestaan, rakentaa uusi soitin, soittaa uudella tavalla, tuhota sointi, keksiä ääni uudelleen tekniikkaa vaihtamalla jne. Mutta ennen kaikkea muusikko soittaa traditiossaan, jopa uuden musiikin traditiossaan. Muusikko tulee hallita soitinvälineensä, mutta tuskin vain siksi, että hän rakastaisi soittimen ääntä, vaan siksi että hän saattaisi rakastaa musiikkia, sävellystä, sitä mitä soittimella saa aikaan kokonaisuudessaan. Soittimen ääni on keino aikaansaada sävellyksen mukainen musiikki. Muusikko ei voi olla sillä tavalla modernisti, joka samalla kokeilee, mitä kaikkia ääniä soittimesta saa irti, soittaessaan sävellystä. En epäile, etteikö tätäkin improvisoivaa otetta olisi kokeiltu sekä modernissa musiikissa että jazzissa. Ajattelen erityisesti trumpettistia, Miles Davisia, joka tietyssä vaiheessa katkoi siteensä jazzin siihenastiseen traditioon ja kehitti täysin oman uuden soundinsa, oman musiikkinsa (60-luvun ja 70-luvun taitteessa).


Sävellyksellä rajaa välineen mahdollisuudet esityksessä. Kun kuvataiteilija yrittää samaa, muusikkona hän ajautuu viemään ”sävellystään” suuntaan, missä kuvalliset elementit tehdään, materiaaleissaan ja välineissään. Konkretisti tarkastelee välineensä mahdollisuuksia, väriä, tekstuuria, pintaa, materiaaleja, valoa, tilaa. Konkretistinen

maalari on kuin muusikko, joka jää työhuoneelle kokeilemaan, mitä välineestä saa irti. Tämä on esimodernistisen taiteen ihanteiden mukaisesti täydellinen katastrofi, pimeyttä, jota ei voi enää opettaa, kuvan tuhoa, kokonaisen tradition tuhoa. On samalla, nyt jälkikäteen ihmeellistä, miten konkretismia voidaan pitää klassisismina, mitä se meidän kannaltamme aivan oikein onkin. Sillä moderni taide on oman aikamme klassista taidetta. Mitä säveltäjä saa tehdä, kuten Magnus Lindgren tai Kaija Saariaho musiikissaan, on edelleen kahdesta suunnasta haasteellista tänään. Eklektismi lienee kuitenkin jonkinlainen sovitustyö klassisistisen ja avantgardistisen ajattelun välillä. Paradoksi on vain se, miten avantgarde on muuttunut klassisismiksi. Konkretismi, aikansa avantgarde, saattaa olla liian lähellä, edellen elossa ja sopiva vastus nykytaiteelle. Siitä voi ammentaa henkilökohtaisia eklektisiä ratkaisuja. Toisaalta, postmodernissa on tilaa myös häpeämättömälle retroilulle, uuskonservatiivisuudelle, kuten mainitsemat linkit osoittavat. Onko ero uuskonservatiivin ja minun välillä kuitenkin olemassa? Ajankohta, josta mallikirjastoani lainaan eroaa hieman, siinä kaikki. Sitäpaitsi, uuskonservatiivisella taidemaalariilla on jotain mitä vaalia, uskomaton taitonsa maalata esimoderneja kuvastoja.

Konkretismi kykeni pitämään pintansa niin kauan, kun siihen investoitiin myös teoreettista intohimoa, kompleksisuutta ja eräänlaista konstruktivismiin optimismia. Ankkurina oli se, että konkretismia piti katsella. Pelkkänä hajoitustyönä, murentumisena ja dekonstruktiona, avantgarden retosteluna, konkretismi ei jatkunut etabloituna kovinkaan pitkään vain visuaalisena traditiona. Suunnitelmallisuuden teesit vaativat yhä uusia kohteita, mediuumeja, ilmaisun ääriilmiöitä: neonvaloa, kraattereita, teollista valmistamista, uusia materiaaleja, mutta myös purkutyön jatkuvana logiikkana maataiteessa, arte poverassa, readymade-taiteessa. Konkretismin aloittama perinteellisen taideteoksen purkaminen materiaalien ja muotoelementtien sommitteluksi – taiteen itsereflektioksi – vei kerronnalliseen nollapisteeseen ja alkoi askel askeleelta rakentua uusiksi yhdistelmiksi mediumien, muotojen ja teemojen teatteriksi. Olen ehkä asiantuntijan mielestä sekoittanut modernin taiteen monia erilaisia suuntia toisiinsa, ja väärin juuri konkretismiin liittyen. Niinpä oma versioni, Corpus revisited-projekti, joka toistaa maalaustaiteen loppua sopivasti Wäinö Aaltosen museon studiotilaan sovitettuna, korostaa vain joitakin samoja konkretismin manifestin teesejä. Montako teesiä ylipäättään toteuttivat edes nuo suomalaisen

konstruktivismiin murrosta harjoittaneet neljä maalaria 1950-luvulla, Carlstedt, Vanni, Mether-Borgström ja Lars-Gunnar Nordström?

Tarkastelepa itse teesejä, suomennettuna (Karjalainen, 1990): Theo van Doesburg julkaisi 1930 konkretistisen taiteen manifestin: **1. Taide on yleismaailmallista. 2. Taideteos on kokonaan suunniteltava ja hahmotettava mielessä ennen sen toteuttamista. 3. Siihen ei saa liittää luonnosta saatuja muotoja, ei aistillisuutta eikä sentimentaalisuutta. 4. Kuva on rakennettava kokonaan puhtaista plastisista elementeistä, siis tasoista ja väreistä. Kuvallisella elementillä ei ole muuta merkitystä kuin *se itse*. 5. Kuvan rakenteen kuten myös sen elementtien on oltava yksinkertaisia ja visuaalisesti hallittavia. 6. Tekniikan tulee olla mekaanista siis tarkkaa ja antiimpressionistista. 7. On pyrittävä ehdottomaan selkeyteen.**

Konkretistista teosta vain katsellaan - tietyn taiteen arvokontekstin tai ohjelman kautta. Ohjelma korosti muodon selkeyttä ilman kuvien tunnistettavuutta ja kuvallisuutta. Konkretismi jatkoi elämistä visuaaliseen analyysiin keskittyen sekä esittämistapojen ja materiaalisuuden kokeiluina minimalismissa, maataiteessa, artepoverassa, ready-made-taiteessa. Nykyaide rakentuu modernismin kerronnalliselle ja kuvalliselle nollapisteelle (vertaa esimerkiksi Raymond Russel, Samuel Beckett, Roland Barthes, Max Bill, Art and Language, Jean-Luc Godard, Joseph Beuys, konkreettinen runous - ja käsitetaide. Konkretismin manifesti aloittaa laajalla viitekehyksellä. Taide on yleismaailmallista (universaalista). Samaa toteaa Sigrid Schauman 1950-luvulla. Käsitetaiteessa muotoillaan uusia teesejä, kuten esimerkiksi Sol Le Witt ja Robert Morris teoksen idean ja konseptin luonteesta. Lähdetään siitä, että käsitetaide on eräänlaista filosofiaa "filosofian jälkeen", kuten Joseph Kosuth luonnehti taidetta - silloin kun taide on taidetta, ei koristelemista. Peter Osborne näkee käsitetaiteen yritykseksi luoda taiteilijalle asema kritiikin kenttään, teoreetikoksi, jota siirtymää konkretismi mielestäni ennustaa. Konkretismilta on periytynyt suunnitelmallisuuden korostaminen, josta ehkä hienoin esimerkki on löytyy Roman Opalkan taiteesta. Opalka on vuosikymmenien ajan maalannut lisää "samaa teosta", yhä vaaleammalla värillä alati kasvavaa numerosarjaa (Opalka 1965/1- ). Nykyaiteilija on visuaalinen suunnittelija ja tekee sopimuksia myös itsensä kanssa. Suunnitelman toteuduttua muoto, se miltä teos lopulta näyttää, on yllätys myös tekijälle. Mielessä ei ole visuaalista hahmoa, vain säännöt, joiden toteuttaminen tuottaa visuaalisen kokonaisuuden. Tällainen suunnitelmallisuus purkaa taiteen rajat. Kaikki perinteiset tekotavat ja ainekset on mahdollista hylätä suunnitelmallisesti, toisin voidaan myös päättää, että vain tietty osa teoksen perinteisestä (tai "uudesta") piirteestä tai ominaisuudesta säilytetään. Sopimuksellisuus ei rajaa taidetta elämästä, vaan päinvastoin: se lähentää taiteen käytännöt elämän, työn ja arjen käytäntöihin. Konkretismi sisälsi oman tuhonsa siemenet. Mutta tätä ennen Suomessa,

sanoisin ennen 1980-lukua, suomalainen konkretismi eli virallisesti hyväksyttynä taidekoulutuksen tavoitteena. Harvat taideopettajat olivat selkeästi figuratiivisia taiteilijoita 1960- ja 1970-luvuilla.

Suomalaisen geometrisen maalaustaiteen ja kineettisen taiteen ilmaisut pehmenivät informalismin voimasta eräänlaiseksi omaksi eklektismikseen, jota ehkä kirkkaimmin edustaa Ahti Lavonen. Ajattelen myöhempiä Blomstedtin Kuunteleva silmä-projektia ja Paul Osipowin Barnett Newmanin henkeen tekemiä värimaalauksia 1970- ja 1980-luvuilla. Seurasin silmä kovana maestrojen menoa, oman sukupolveni maalareiden rinnalla (Marika ja Jukka Mäkelä, Raili Tangia ja Henry Wuorila-Stenbergiä). Mutta tuolloin en itse kyennyt tuohon ilmaisuun, sillä olin lähtenyt surrealistisesta piirustuksesta liikkeelle. Niissä korostui tehokas kuvatila, mustanpuhuva fantasia ja renessanssi-ikkuna. Vasta aloitettuani öljyvärimaalauksen ryhdyin kysymään mitä maalaus voi olla, ellei se ole ikkuna toiseenlaiseen kuvamaailmaan. Se, että tämä suuntautuminen olikin vastakkainen sille, mitä muuten tapahtui taiteessa, ei näköjään minua häirinnyt. Öljyvärimaalaus alkoi muiden kuvanrakentamistekniikoiden jälkeen vasta 1990-luvusta lähtien kiinnostua ympäröivästä maailmasta, ihmisistä, yhteisöllisten suhteiden ja jännitteiden kuvaamisesta, rakennetusta ympäristöstä – suomalainen luonto ei enää kelvannut abstraktin taiteen yleväksi metaforaksi – ja valokuvan jätettyä maalauksen modernit ilmaisut rauhaan, tapahtui historiallinen käänne. Vaikkapa vain siksi, että modernin taiteen asema oli etabloituna unohtanut oman historiansa. Valokuva ryöstää maalaustaiteesta sen oman esimodernin historiansa. Syntyy viime vuosien valokuvataiteen ”uusi maalaus”-ilmiö, jota eräs Suomessa käynyt amerikkalainen kriitikko oli itselleen lohkaissut jo 1980-luvun alussa nähdessään Cindy Shermanin barokkiset ja vaikuttavat valokuvat. Moderni taide oli purkautunut alkutekijöihinsä, materiaalien ja välineiden, muodon visuaalisen kerronnan kustannuksella, ja oli siirtynyt itsereflektion pauloissa pohtimaan esittämisen erilaisia mahdollisuuksia. Näin kuitenkin nykytaiteelle syntyy hyödynnettäväksi laaja kirjo esittämiskäytäntöjä. Näitä täydentämään syntyi liikkuvan kuvan ja tietotekniikan valjastaminen taiteen avantgarden jatkumossa. Tämä kehitys jatkuu edelleen. Siihen nähden moderni maalaus vertautuu lähinnä arkaaiseen piirustukseen tikulla hiekkaan. Kumma kyllä, tälläkin saralla voi palkita ainakin itsensä: katsomalla maalaustaan.

Yllä luonnehtimaani modernia taidetta rasittaa tietenkin monet kontekstit, joita tekijä itsekin tuo katsomisen ohella mukaan, ehkäpä häiriöksi asti. Yksi sellainen on teoksen nimeäminen. Konkreettiset maalaukset ovatkin usein neutraaliin kieleen verhottuja verukkeita pitäytyä muotoon, ei kuvaan. Pohdi esimerkiksi Porin taidemuseon kokoelmiin kuuluvaa Lars-Gunnar Nordströmin maalausta vuodelta 1957, ”*Aktivität um ein Zentrum*”, keskuksen ympäri tapahtuvaa liikettä, vertikaalisen ja horisontaalisen jännitteisiä eroja, tasojen sijoittumista matalaan illusooriseen kuvatilaa, värisuhteita ja muotoja:



Tunnetuimmat modernin taiteen klassiset tekstit, jotka halusivat puhua uudella tavalla taiteesta, löytyvät Wassily Kandinskyiltä, Paul Kleeeltä ja Piet Mondrianilta sekä heidän vaikutuksesta vahvasti 1970-luvulle asti vaikuttaneelta Unto Pusalta. Kukin loivat oman taiteensa ilmaisujen kirjalliset kuvaustapansa ja mallinsa, Kandinsky puhuu sekä fysiikan energiakäsitteillä että laajasti universaalisen ja sisäisen (psykkosen ja henkisen tilan) metaforin. Klee lähtee vertaamaan tekijän työtä luonnon prosesseihin ja pyrkii luonnon diagrammaattisen muotokielen suuntaan. Mondrian päätyy vähentämään teoksistaan paitsi kehykset myös kaiken luontoa

kuvaavat elementit ja muuntautuu eräänlaiseksi symbolistiksi. Puhe modernista taiteesta lainaa musiikin, fysiikan, teknologian ja spiritualismin konteksteista ja esimerkeistä. Tätä puhetta on tänään mahdotonta nähdä sinä neutraalina tai ”tieteellisenä” ilmiön kuvaustapana, jona mainitut taiteilijat ja taideopettajat viitekehýksensä selitystapansa perustelivat. Sen aikaisesta taidepuheesta 1900-luvun alkuvuosikymmenien aikana, on vierähtänyt liian paljon aikaa. Uudet kontekstit ovat vallanneet vanhojen aseman. Katsominen kuitenkin jää, värit ja ympäristö, jonka suhteessa olen, samankaltaisena ruumiillisena kappaleena, olemassa.