

Mikko Snellman

## ELÄMÄ, FRANCIS BACON JA TAIDE

### 1. Elämä on liikettä

*”And so, if man is to know God – and therein consists his eternal bliss – he must be, with Christ, the only Son of the Father. So if you would be blessed you must be one Son: not many sons, but one Son. True, you remain clearly distinguished in your carnal birth, but in the eternal birth you must be one, for God there is no more than one natural spring, and therefore there is but the single natural outlet of the Son: not two but one. Hence, if you are to be one with Christ, you must be the sole issue with the eternal Word.”* Mestari Eckhart<sup>1</sup>

Francis Baconin maalauksessa *Kolme tutkielmaa figuureista ristiinnauttamisen pohjalta* (1944)<sup>2</sup> (kuva1.), joka on viittaussuhteessa Grünewaldin Isenheimin alttaritauluun (1512-1516), on kyseessä transformaatio monessakin mielessä. Mestari Eckhart puhuu sitaatissa yksittäisen ihmisen tulemisesta Jumalaksi, ihmisluonnon tulemisesta jumalaiseksi kuvaksi. Ja päinvastoin. Hänen mukaansa meidän tulee ottaa itsemme, ei satunnaisena ja jakaantuneena vaan ”jakaantumattoman ihmisluonnon vapaudessa”<sup>3</sup> Tämä vapaa, jakaantumaton ihmisluonto tekee ihmisestä juuri sen mitä onkin: oman itsensä. Meidän ei siis tarvitse olla ”tuo” tai ”tämä” ihminen, vaan omassa vapaudessamme oma itsemme. Samoin

<sup>1</sup> Mestari Eckhart, 1989, 27.

<sup>2</sup> Three Studies for Figures at the Base of a Crucifixion (1944).

<sup>3</sup> Eckhart: ”...take yourselves in the freedom of your impartible human nature”, 28.

jotta tekemme olisivat eläviä eikä kuolleita, tulee niiden lähteä jokaisen omista lähtökohdista, eikä ulkonaisten tekijöiden sanelemina. Tämän Eckhart perustelee liikkeen avulla: “..for whatever lives, takes motion from its own”. Näin siis myös ihmisen elävät teot ovat hänestä itsestään lähtöisiä, eivätkä ulkopuolisten motiivien aiheuttamia. Tämä luonnollisesti aiheuttaa vastahankaa maailman kanssa, mutta se on tärkeää, sillä ihminen ”rakentaa toisia vasten ja tämä pitää aktiivisena”, kuten Juha Varto on todennut<sup>4</sup> ja jatkaa toisaalla: ”[t]ämä subjektiivinen keho on poikkeuksellinen, koska kaikki muu on olemassa vastuksen kokemisen kautta, toisena olemisen kautta, mikä tekee helpoksi väärinkäsityksen, jonka mukaan oma lihani olisi olemassa myös samalla tavalla, välillisenä ja vastuksena.”<sup>5</sup>



kuva1.

Elämä on liikettä. Myös Baruch Spinozalle keho oli sama kuin sen transiitot; keho on määriteltävissä liikkeen ja levon välisinä suhteina. Hän ei kuitenkaan viitannut niinkään kehon todelliseen liikkeeseen kuin kehon *kapasiteettiin*, mahdollisuuteen liikkeeseen ja lepoon. Tämä mahdollisuus merkitsi Spinozalle voimaa (potentiaalia) tulla affektoiduksi tai affektoida.<sup>6</sup> Juhani Pietarisen mukaan affekti merkitsee ”psykofyysistä tapahtumaa, joka koetaan emotiona tai haluna”. Affekti joko lisää tai vähentää kehon toimintakykyä. Ilon affekti lisää sitä, kun taas surun ja muiden negatiivisten affektien (eli passioiden) vaikutus vähentää toimintakykyisyyttä. Spinozan mukaan negatiivisista affekteista olisi syytä päästä eroon ja tämä on mahdollista adekvaatin tiedon avulla, älyllisellä pohdinnalla.<sup>7</sup>

<sup>4</sup> Varto: Luento taiteellisesta ajattelemisesta 2010.

<sup>5</sup> Varto 2008, 70.

<sup>6</sup> Massumi 2002, 15.

<sup>7</sup> Pietarinen, 1995.

Brian Massumin pohdinnat liikkuvan kehon välittömyydestä ovat tässä mielenkiintoisia. Hänen mukaansa aiempaa kulttuuriteoriaa leimaa staattisuus; ihmistä on ajateltu tiettyjen pisteiden, positioiden kautta, jotka ovat staattisia tiloja (esimerkiksi ajattelu lapsi-aikuinen). Puuttuu huomio liikkeestä kvalitatiivisena transformaationa. Ikään kuin keho hyppäisi pisteestä 'lapsi' pisteeseen 'aikuinen' ilman transformaatiota. Liikkeessä keho on välitön, sillä on kehkeytyvä suhde oman ei-läsnäolevan potentiaalinsa kanssa. Tämä muuttaa ja varioi sitä. Kuten Deleuze sanoi, tämä suhde on ”tosi, mutta abstrakti.”<sup>8</sup> Muutos on jatkuvaa kuten elämän liike.

## 2. Ecce homo

Baconin maalaus viittaa nimensä ja muotonsa puolesta Isenheimin alttaritauluun, jonka taiteilija tunnustaa teoksensa taustavaikuttajaksi. Hän maalasi usemapiakin teoksia ristiinnaulitsemisteemasta. Hän kuvaa maaluksen vaikutusta katsojaan katarttisena kokemuksena, jossa kauhuun yhdistyy nautinto esteettisellä tavalla: "I've never known why my paintings are known as horrible. I'm always labeled with horror, but I never think about horror. Pleasure is such a diverse thing. And horror is too. Can you call the famous Isenheim altar a horror piece? Its one of the greatest paintings of the Crucifixion, with the body studded with thorns like nails, but oddly enough the form is so grand it takes away from the horror. But that is the horror in the sense that it is so vitalizing; isn't that how people came out of the great tragedies? People came out as though purged into happiness, into a fuller reality of existence".<sup>9</sup> Francis Bacon on maininnut myös, että ristiinnaulitsemiskuva(t) on hänen omakuvansa – kuva siitä, mitä toinen ihminen voi tehdä toiselle. Elämän väkivalta sekä kammottaa häntä, mutta myös kiehtoo seksuaaliseen nautintoon yhdistyneenä.<sup>10</sup>

Toinen merkittävä kertomus, jonka Bacon sanoo vaikuttaneen hänen teoksensa syntyyn on kreikkalainen mytologia: Aiskhyloksen Raivottaret Oresteia-trilogiasta. Kolme raivotarta, joiden verenhimoinen kostonkierre ja vallanhimo yhdistyneenä julmaan väkivaltaan on kiehtonut Baconia. Näin ollen, teoksen hahmot viittaavat useisiin affektoitumisen tiloihin.

Baconin teoksen keskiosan hahmo kätkee sisäänsä sitaatin toisesta Grünewaldin teoksesta: *Kristuksen pilkasta* (1503). Siinä Kristuksen kasvot on peitetty valkealla liinalla. Samoin uudemmassa maalauksessa aihetta on kierrätetty – mm. Henry

<sup>8</sup> Massumi 2002,4-5.

<sup>9</sup> <http://www.michaelarnoldart.com/Francis%20Bacon%20British%20Painter.htm>

<sup>10</sup> Francis Baconin taide ja elämä, Yle Teema 1.11.2009, ohjaus: Adam Low, 2006.

Wuorila-Stenbergin teoksessa *Katso ihmistä*, toistuu valkealla liinalla peitetty piinattu hahmo. Tämä yksityiskohta on mielenkiintoinen: esimerkiksi Guantanamon kidutuksissa 2005, lehtikuvissa esiintyneet uhrin olivat kasvoiltaan (päiltään) peitettynä (kuva2.). Uhrin olivat muutoin alastomia, ainakin lähes. Mielestäni tässä on kysymyksessä kehon muuttamisesta ruumiiksi, kappaleeksi, jolta halutaan poistaa katse. Kiduttaja ei halua tulla nähdyksi, sillä hän haluaa yksin olla näkijänä. Näin vastus vähenee ja toisen lihasta tulee lihaa ilman tietoisuutta, muovattavaa materiaalisuutta. Tosin kun kyseessä on julkinen teloitus, on olennaista, että kiduttaminen ja tappaminen – siis julkisen oikeuden rangaistuskäytäntönä - nähdään, että on todistajia paikalla. Näin oli Michel Foucaultin mukaan Euroopassa laita aina 1800-luvun alkuun asti. Julkisten teloitusten tarkoituksena oli toimia kansan varoittamisena, mutta myös rangaistusten verifioimisena, jopa pään peittämistä esimerkiksi 1600-luvun Rankassa hirttämisen yhteydessä pidettiin epäilyttävänä; saattoihan olla kyseessä väärä teloitettava. Vähitellen kuitenkin ymmärrettiin, että pyöveli on myös murhaaja ja tuomarit myös. Koko julkinen rangaistusnäytelmä alkoi vaikuttaa yhtä julmalta kuin itse rikoksentekijän rikos.<sup>11</sup> Tätä ei kuitenkaan ymmärretty heti. Siihen vaadittiin vuosisatojen prosessi. Guantanamon tapauksessa tilanne oudosti aktualisoitunut hieman toisessa näkökulmassa. Nyt olemme saaneet todistaa salatuista kidutuksista, ”tuomioista”, joiden oikeutusta ei ole kyetty perustelemaan.



kuva2.

### 3. Rythmi

Deleuzen ajatus rytmistä perustuu rakenteisiin, jotka Baconin töissä ovat: Strukturi (monokromaattinen kenttä, tausta), Ääriviiva (eristävä suorakaide, kehä, rinki tai kuutio) ja Figuuri (eristetty muoto). Näihin elementteihin vaikuttavat puolestaan kolme erillistä voimaa: (i) eristyksen voima, joka on kentän vaikutusta, paineen

<sup>11</sup> Foucault 2000, 15.

kaltaista, suuntautuen kohti figuuria ja eristäen sen kaikista narratiivisista assosiaatioista. (ii) deformaation voima, joka ilmenee mm. eläimeksi-tulemisena, hahmojen nykäyksellisinä liikkeinä kun ne saavat äkisti uusia, väliaikaisia elimiä outoihin paikkoihin, lihan väristessä luiden tukirakenteiden läpi. Tähän liittyy myös Baconille tyypillinen pään ja kasvojen välinen sekaannustila, ikään kuin kasvat muovautuisivat uudelleen tai niihin yhdistyisi toisia kasvoja. Tässä yhteydessä Deleuze puhuu myös ”elimettömästä ruumiista, body without organs”, joka viittaa ”skitsofreeniseen kokemukseen”, irrationaaliseen aistikokemuksen järjestymättömyyteen.(iii) kolmantena voimana vaikuttaa dissipaation voima, joka liittyy hahmojen outoon liikkeeseen, jossa ne ikään kuin pakenisivat itseään, esimerkiksi jonkun elimen kautta, yhdistyäkseen takaisin monokromaattiseen ympäröivään kenttään.<sup>12</sup>

Deleuze käyttää myös Henry Maldineyn näkemystä rytmistä ja sen suhteesta muotoon omassa analyysissään. Rytmii, josta molemmat ajattelijat puhuvat liittyy aistikokemukseen. Systolisessa<sup>13</sup> erottautuvassa liikkeessä tapahtuu aistimisessa subjektin ja objekti(e)n [maailman] erottumista (itse avautuu maailmaan ja maailma avautuu itselle), kun taas diastolisessa liikkeessä näiden rajat liukenevat ja tapahtuu subjektin sulautumista maailmaan. Tämä sama rytmii – systolisen ja diastolisen välillä – on löydettävissä taiteellisesta toiminnasta ja ajattelusta. Systolisessa vaiheessa muodot piirtyvät tarkkarajaisesti, mutta törmäten ”itsepäiseen geometriaan”. Tällöin maailman vastus tuntuu voimakkaalta. Cézanne sanoo puolestaan diastolisesta sulautumisesta, että ”maailman neitseellisyys hengittää” silloin ja jatkaa kuvaten kuinka tässä hetkessä kuvan esteettiset muodot yhdistyvät kokonaishahmoksi voittaen itsepäisen geometrian ”[a]n airborne, colourful logic quickly replaces somber, stubborn geography. Everything becomes organized: trees, fields, houses I see. By patches: a geographical strata, the preparatory work, the world of drawing all cave in, collapse as in a catastrophe.”<sup>14</sup>

Baconin teosten on sanottu kuvaavan usein todistajia. Deleuze puhuu tässä yhteydessä todistajien rytmistä. Todistajien rytmii voi olla yhtä todistajien hahmon kanssa, mutta sen ei tarvitse olla sen kanssa yhtäaikainen. Todistajien rytmii on yleensä horisontaalinen elementti, kuten hysteerinen nauru tai makaava hahmo ja sillä on hänen mukaansa ”palindrominen rakenne”, eli se on sama kummasta suunnasta sitä katsookin. Tämä sama ilmiö toistuu Deleuzen ajatuksessa passiivisesta ja aktiivisesta

<sup>12</sup> ibid. 127.

<sup>13</sup> Käsitteet systolinen ja diastolinen ovat tuttuja lääketieteestä: Systolinen verenpaine on valtimoissa vallitseva maksimipaine juuri sillä hetkellä, kun sydän pumppaa verta verenkiertoon. Diastolinen verenpaine on matalin verenpaine valtimoissa sydämen lyöntien välillä, kun sydän lepää. Lähde: <http://www.laakaritalo.fi/>

<sup>14</sup> Cézanne et al. 2001, 114.

rytmistä. Nekin ovat toisilleen käänteisiä. Rythmi on tärkeää, myös sen takia, että se muodostaa aistimuksen, joka synnyttää figuurin, eli eristetyn muodon. Tämä liittyy ajatukseen hahmoista erilaisina olemukseltaan: ne voivat olla siis aktiivisia, passiivisia tai ”todistajia”.<sup>15</sup>

#### 4. Välimailma

Paul Klee on sanonut: ”Art does not reproduce the visible; rather, it makes visible.”<sup>16</sup> Hän tavoitteli taiteessaan – taiteellisessa ajattelussaan – näkemystä välimailmasta (*Zwischenwelt*), joka lankeaa näkyvän, objektien maailman ja sisäisen, subjektiivisen mielikuvitusmaailman puolivälissä. Se on luonnollinen, mutta ei havaittu maailma. Se on luonto *in potentia*, potentiaalisena, tulemisena. Välimailma on siis mahdollinen maailma, joka taiteessa tehdään näkyväksi ja siten se on *natura naturans*, luomisen jatko-osa. Kleen mukaan taiteilija onkin vain puunrunko, jota pitkin mahla nousee, mutta hedelmät, joita puu tuottaa ovat ennennäkemättömät.<sup>17</sup> Klee sitoo lisäksi luomisen liikkeeseen: ”[t]he Biblical story of the creation is an excellent parable of movement. The work of art, too, is above all a process of creation, it is never experienced as a mere product.”<sup>18</sup> Prosessi on itsensä genesis ja muotoaminen; ”*Werk ist Weg*”. Hänen mukaansa näkyvän todellisuuden taustalla on siis maailma, joka (moderni/nyky)taiteen keinoin voidaan paljastaa. Kleen mukaan näkyvä maailma on vain yksi ulottuvuus universumissa, jossa piilee itse asiassa useita ”latentteja todellisuuksia”. Taideteos on kuten maapallokin, esimerkki kosmisesta.<sup>19</sup>

Kleen välimailma muodostuu vieläkin merkityksellisemmäksi kun siihen yhdistetään Lyotardin ajatus figuraalisesta, organisoimattoman visuaalisuuden ulottuvuudesta. Figuraalinen tila on metamorfoosin alitajuisten (ei-tietoisten) voimien tila. Se paljastaa ’totuuden’ visuaalisen takaa. Figuraalista ei hallitse arkipäiväisen kokemuksen aika-tila määritteet. Sen muodot eivät ole ”hyviä muotoja”, eli rationaalisia, ymmärrettäviä, ennakoitavia, valmiita kategorisoitaviksi. Figuraalisen aika on tapahtumisen aikaa (*event*). Se on itsessään esittämätöntä, representoimatonta, mutta sen toiminnan jälkiä voidaan kyllä tavoittaa. Taideteoksen tehtävänä on paljastaa sen vaikutuksia ja avata välimailma (*interworld*) objektiivisen, koodautun maailman ja subjektiivisen fantasian välillä. Tässä Lyotard tulee siis hyvin lähelle Kleen ajatusta. Lyotard puhuu

---

<sup>15</sup> Bogue 2003, 128.

<sup>16</sup> Klee 1920.

<sup>17</sup> Bogue 2003, 114.

<sup>18</sup> Klee 1920.

<sup>19</sup> *ibid.*

alitajunnan manifesteista, virheistä, lipsahduksista ja *lapsuksesta*.<sup>20</sup> Välimaaailma kätkee sisälleen ”huonot muodot”, joiden avulla se vapauttaa ’totuuden’ näkyvästä maailmasta. Tämä ilmenee esimerkiksi yhteen sovittamattomilla perspektiiveillä ja hetkillä, vaihtuvilla ja vääntyilevillä muodoilla, topologisilla hyppäyksillä (muotojen epäjatkuvuuksilla), laajentumisilla, supistuksilla, ablaatioilla (osan, elimen poistamisella tai sen funktion tukahduttamisella) tai kasvannaisilla ja niin edelleen.<sup>21</sup> Näitä kaikkia Bacon viljelee omalakisissa maalauksien kasvattamoissaan. Välimaaailman voimat taideteoksissa toimivat silmän ja kehon kautta myös katsojassa.

Lyotardin (ja Kleen) näkemykset kulkevat samaan suuntaan Deleuzen maalausanalyysin kanssa. Deleuze suhteuttaa figuurallisen aistimiseen, affektiin ja materiaalien voimien leikkiin. Bogueun mielestä näitä voidaan kutsua jossain mielessä psykologisiksi voimiksi ilman kytköksiä Freudin psykoanalyysiin tai konventionaaliseen fenomenologiaan.<sup>22</sup>

## 5. Taiteellisesta ajattelusta

Edellä olevat huomiot kuvaavat taiteellisen ajattelun – joka on siis ajattelua toiminnassa, tekemisessä, luomisessa – aktiviteettia ja virtauksia. Niillä on yhtäläisyyksiä myös tieteelliselle ajattelulle, jota voi pitää myös osin fiktiivisenä, mutta jossa voi ilmentyä faktuaalista. Taide tekee myös näkyväksi, jotakin sellaista, jota ei voi kääntää kieleksi, selitykseksi tai joksikin muuksi merkkijärjestelmäksi. Taide on yksittäistä kuten ihminenkin. Jokainen teos on *hapaks legomenon*, ainutkertaisesti sanottu. Elämän kokonaismerkitysyhteys on mahdollista osoittaa vain meditoinnin avulla (mielestäni rukous on tällaisen yhteyden hengitystä), samoin meditoinnin avulla voidaan taiteellisessa luomisessa ’nähdä’ jonkin muodon tai objektin olemus. Taiteellinen ajattelu ei ole kausaalista – kuten ei ihmisen ajattelu sinänsäkään- ja siksi se alkaakin aina alusta, eikä sillä ole syytä itsensä ulkopuolella.<sup>23</sup> Teoksesta ei kuitenkaan voi tätä ajattelua päätellä, joten meidän tulee nähdä teos vain omasta kohdastamme käsin – ja itse asiassa emme voikaan muuta. Tämä vaikuttaa teoksen vastaanottoon, joka on joka hetki hieman eri, vaikka jotakin samaakin siinä kenties säilyykin. Toki voimme kuunnella myös taiteilijan puhetta teostensa ympäriltä.

---

<sup>20</sup> Bogue 2003, 112-116.

<sup>21</sup> *ibid.*, 115.

<sup>22</sup> *ibid.*

<sup>23</sup> Varto 2010.

Lyotardin mukaan taiteen aluetta on nimenomaan herkkyyden ja aistisuuden, aistillisuuden. Juha Varto puhuu puolestaan lihan tiedosta, *carnal knowledge*, (käyttäen Mae Westin käsitettä), joka huipentuu maksiimiin *Minä elän!* Tämä ilmenee kolmella tavalla: (1.) liha tulee esille ruumiina, esineenä, joka näyttäytyy kappaleena kuten kivet, puut, tuolit ja pöydät. Niitä voi vaan katsella, kosketella ja haistella ja maistella, mutta niiden sisäpuolelle ei ole pääsyä. Niillä ei ole myöskään tietoisuutta eikä kokemusta olemassaolosta, maailmassa olosta. Hyvin usein löydämme esine-ruumiita ympäriltämme, ja joskus ja liian usein löydämme itsemme myös tällaisena esine-ruumiina. (Myös Guantanamo vangit ja kidutuksen uhrin olivat mitä suurimmassa määrin esineitä vartijoilleen, ja vaikka heiltä olikin poistettu kasvot ja katseet, 'ne' silti näkivät paperipussiansa läpi. Myös vartijat tunsivat nämä katseet, mutta kieltäytyivät näkemästä, sillä eihän esine voi nähdä.)

(2.) Lihan toinen esiintymistapa on subjektiivinen kuvittelu. Tämä rajattomien mahdollisuuksien universumi muokkaa lihasta oman maailmansa jumalan ja saattaa saada muutkin mukaan kuvitelmaansa. Tässä maailmassa saa soveltaa itseensä muita kriteerejä kuin toisiin, mutta onneksi tämän rajattoman narsistisen kuvitelman pysäyttää maailman, toisten vastus. Varto muistuttaa, että subjekti on sinänsä varsin myöhäinen keksintö, ”sillä se edellyttää individualismin, sillä vain individualismin ideologian avulla liha voi irrota sekä esineenä olemisestaan että eletystä lihasta.”<sup>24</sup>

(3.) Tämä viime mainittu eletty liha onkin Mae Westin elämänmakuisessa skenaariossa kaikkein tärkein ulottuvuus lihan tiedossa. Varsinainen lihan tieto, on juuri tästä. Se on yksittäisen, eletyn ihmisen elämänhistorian kokonaisuus, jolla on kuitenkin vain yksi aikamodus: nyt. Kuitenkin historia jättää jälkensä lihaan. Siitä näkyy miten se elää elämäänsä, eikä sitä voi kieltää tai siirtää pois tai toiselle..<sup>25</sup> Tässä inkarnaatiossaan, lihassaan, ihminen on (tässä) maailmassa. Tämä on ihmisen, yksittäisen ainoa inkarnaatiomuoto aistisena olentona.

Taiteellinen ajattelu toteutuu siis yksittäisen, eletyn lihan maailmassaolemisesta. Se kehkeytyy liikkeen avulla ja liikkeessä, dynaamisena prosessina toiminnassa. Lihan tieto näyttäytyy myös lihan taidoissa, esimerkiksi maalauksen taidossa. Tämä kehkeytyminen on kiinteä osa eletyn lihan värinää jatkuvassa tulemisen tilassa. Sitä ei voi erottaa positioksi, joka jälkikäteen sille voidaan antaa. Se ei ole laskennallista eikä laskevaa ajattelua, ei myöskään suunniteltua. Näin ollen se suuntautuu kohti potentiaalia ja uutta. Deleuze huomauttaa kuitenkin, että maalauksen alussa oleva valkoinen kangas ei ole riittävän valkoinen ja tyhjä. Se on jo-maalattu. Se on jo täynnä

<sup>24</sup> Varto 2008, 17.

<sup>25</sup> Varto 2008, 18.



klisheitä ja narratiiveja, muotoja ja representaatioita ja koodattuja merkityksiä. Kaikkea tätä jo-olemassaolevaa, ei-tulevaa, maalaustaidetta ei voi pyyhkiä pois.<sup>26</sup> Jos kuitenkin pystyy käsittämään yksittäisen, voi tehdä mielekkäitä, uutta luovia teoksia.

Francis Bacon vastusti myös narratiivien esitystä omassa taiteessaan. Vaikka hän käytti lähtöinspiraationaan narratiiveja (Kristuksen ristiinnaulitseminen ja Oresteia-trilogia) hän kieltäytyi tekemästä uutta kuvitusta kertomuksista. Hän käyttääkin sanaa 'fakta': "when paint touches the nerves, it renders a fact." Tällä hän viittaa kuvan voimaan ja termi korostaa aistimisen objektiivista luonnetta, enemmän kuin subjektiivista.<sup>27</sup> Bacon ei halua tunnustautua ekspressionistiksi, sillä hän ei työskentele sanojensa mukaan tunneperustaisesti (tosin tyypilliseen inhimilliseen ajatteluun liittyen, myös Bacon puhuu ristiriitaisesti ja käyttää toisaalla sanoja 'tunne' ja 'emotionaalinen' oman työskentelynsä lähtökohtana.) Enemmän hän toimii ehkä vaistojensa varassa kuin tunteellisesti. Kuitenkin hän sanoo keskittyvänsä sellaisiin teemoihin kuin 'elämän väkivaltaisuus', 'kuolema', 'seksin väkivaltaisuus' ja 'miehen aistillisuus'. Kaikesta huolimatta nämä ovat hyvin voimakkaasti emotionaalisia aiheita. Vaistonvaraista Baconin työskentelyssä on sattumaan ja tulevaan luottaminen.

## 6. Passio

Affectus merkitsee "aiheutettua", "johonkin tilaan saatettua". Sanalla on kuvattu tilaa, jossa ihminen on alttiina toiminnalle, sen kohteena, *passiossa*. Affectus ei ole siis ulkoatuleva ärsyke tai mielen sisäisesti vaikuttava tunne tai tuntemus (esim. viha, sääli, häpeä). Nämä voivat kuitenkin synnyttää affektoituneen tilan, mikäli ulkoiset tai sisäiset kiihokkeet ovat tarpeeksi voimakkaita. Esimerkiksi inhimillisen kärsimyksen näkeminen voi aiheuttaa voimakkaan säälin tuntemuksen, mikä affektoi ihmisen voimakkaan myötätunnon tilaan, jossa hän ehkä ryhtyy auttamaan kärsiviä, kuten Jukka Sarjalan esimerkki kuuluu.<sup>28</sup> Henrik Porthanin mukaan affektin nimeä tulee käyttää vasta kun affektoitunut tila on riittävän voimakas. Tällöin yleensä puhutaankin esimerkiksi 'vihanpurkauksista'.<sup>29</sup> Aiskhyloksen Oresteia-trilogia kertoo affektoituneista tiloista ja niitä seuranneesta hävityksen kauhusta.

---

<sup>26</sup> Bogue 2003,

<sup>27</sup> *ibid.*, 122.

<sup>28</sup> Lahtinen 2007.

<sup>29</sup> *ibid.*

Passio liittyy olennaisesti myös Baconin teokseen – Kolme tutkielmaa figuureista ristiinnaulitsemisen pohjalta – joka mielestäni sisältää hyvin pitkälle samankaltaisen emotionaalisen, kärsimyksen ja kauhun tilan kuin Isenheimin alttaritaulussa Grünewald on kuvannut. Passio viittaa kärsimykseen ja alun perin nimenomaan Kristuksen kärsimykseen kuolemansa edellä ja varsinaisessa ristiinnaulitsemisessa. Termiä on käytetty erityisesti musiikissa, mutta kuten edellä mainitsin, Spinoza yhdisti siihen myös negatiiviset affektit, affektoituneet tilat. Aivan kuten sävelletyt passiot ovat usein moniäänisiä, on myös Baconin triptyykin yksittäisten olentojen ja kuoron vaihtelua, systolis-diaistolisen rytmin mukaan. Olennot ovat selvästi affektoituneessa tilassa. Ne huutavat, inisevät, nyhkyttävät, sillä ne ovat kohdanneet kauhistuttavimman: kuoleman. Se rappeuttaa elämän sen alkuperäisestä tilasta ja kuitenkin sitä kohden me kaikki elämme. Michel Henry ajattelee, että elämä on pyhää, sillä Elämä rakastaa itseään äärettömästi tuottaen itseään ikuisessa kehkeytymisessä. Elämä ei ole muuta kuin tämä rakkauden absoluutti. Tätä uskonnot kutsuvat Jumalaksi. Tämä/Hän tekee elämästä myös pyhää, eikä kenelläkään ole sen vuoksi oikeutta riistää sitä toiselta, loukata tai hyökätä sitä vastaan. Siksi on myös sanottu: joka ei rakasta, pysyy kuolleena.<sup>30</sup>

---

<sup>30</sup> Henry 1996, 14.

## LÄHTEET

- Bogue, Ronald** 2003: Deleuze on music, painting and the arts. New York- London.
- Cézanne, Paul** et al. 2001: Conversation with Paul Cézanne. Ed. Michael Doran.
- Deleuze, Gilles; Guattari, Felix** 2007: Anti-Oidipus. Kapitalismi ja skitsofrenia. Suom. Tapani Kilpeläinen. Helsinki.
- Foucault, Michel** 1975/2000: Surveiller et punir. Suomentanut Eeva Nivanka. 2000. Keuruu.
- Henry, Michel** : C'est moi la Vérité, pour une philosophie du christianisme. Käännös sivulta: [http://en.wikipedia.org/wiki/Michel\\_Henry](http://en.wikipedia.org/wiki/Michel_Henry). Luettu 26.5.2010.
- Klee, Paul** 1920/1959: Creative Credo. Translated Norbert Guterman. Teoksessa Herschell B. Chipp: Theories of Modern Art. Los Angeles.
- Lahtinen, Mikko** 2007: Affektit Auran Akatemiassa. Niin&näin nro. 53, 2/2007.
- Massumi, Brian** 2003: Parables of the virtual. Durham-London.
- Mestari Eckhart** 1989: Sermon et Treatises. Vol. II. Translated M.O'C. Walshe. 1989.
- Pietarinen, Juhani** 1995: Spinozan Etiikan suomennos tuottaa iloa. Niin et näin, 2/1995.
- Varto, Juha** 2008: Tanssi maailman kanssa. Helsinki.

### Kuvat:

kuva

1.

<http://www.michaelarnoldart.com/Francis%20Bacon%20British%20Painter.htm>

kuva 2. <http://pubrecord.org/torture/7509/judges-cant-torture-victims/>

### Tv-ohjelma:

**Francis Baconin taide ja elämä**, Yle Teema 1.11.2009, ohjaus: Adam Low, 2006.

### Luento:

**Juha Varto**: Taiteellinen ajattelu, Taik 2010.