JUSSI NIVA

Timely Remains

CONTENTS / SISÄLTÖ

Expose, Vuosaari metro station, Helsinki 6

The Space of Representation and the Postmodern Stage: Jussi Niva's Exposes 20
Esittämisen tila ja jälkimoderni näyttämö: Jussi Nivan Exposet 46
Inkamaija Iitiä

Timely Remains 66
Timely Remains (suom) 118
Mieke Bal

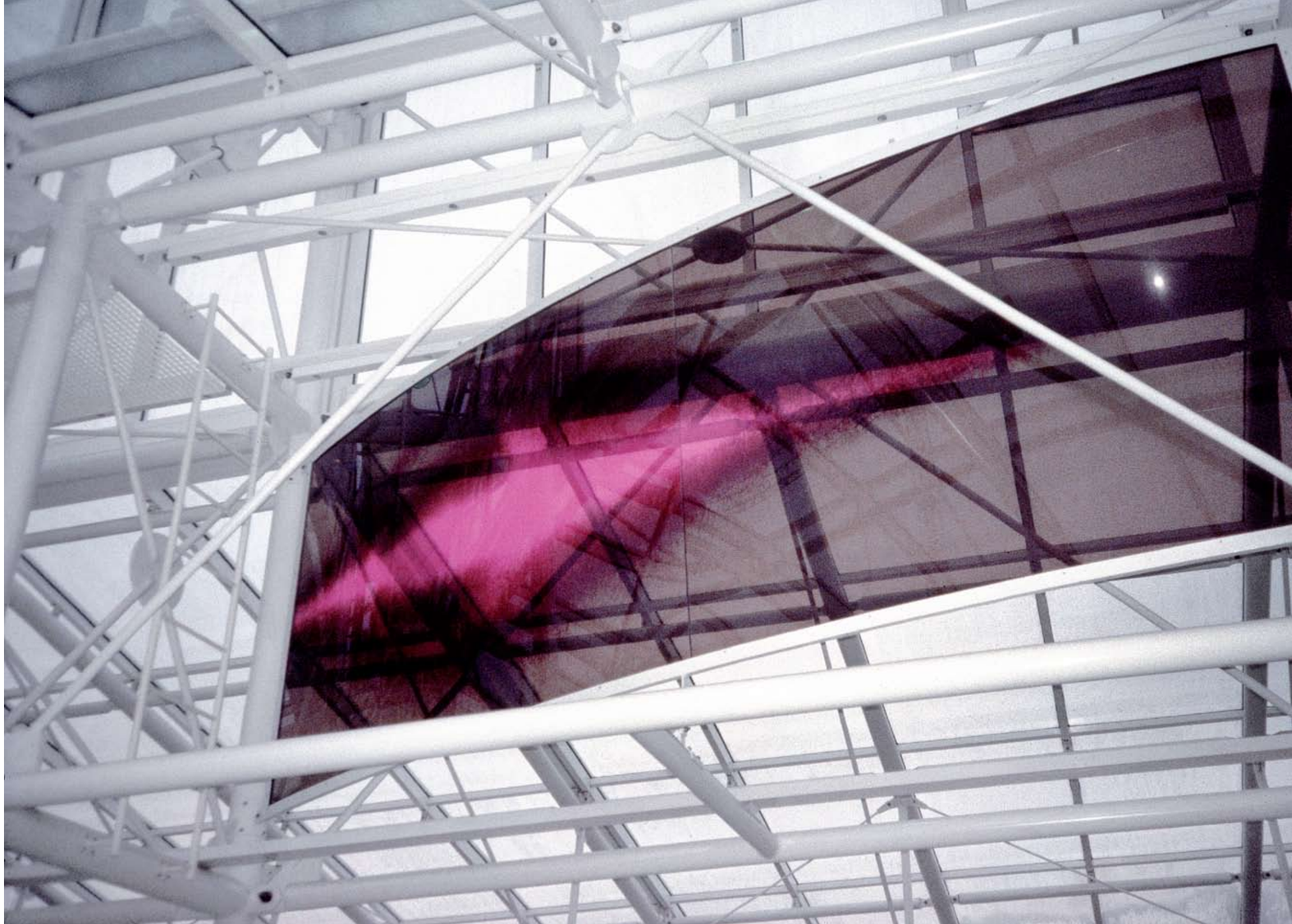
M in Us, Vasakronan, Stockholm 172

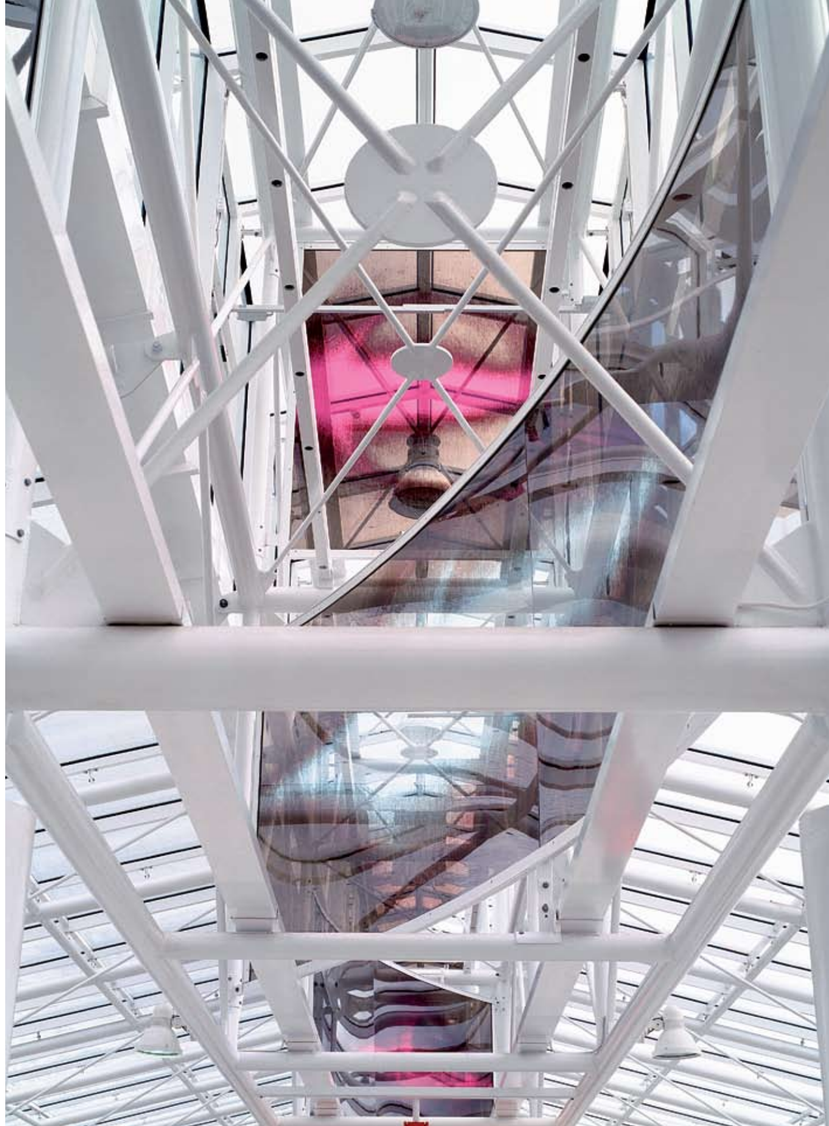
Biography 188
Biografia

Bibliography 192
Bibliografia

Picture references 194
Kuvatiedot

EXPOSE, VUOSAARI METRO STATION, HELSINKI





THE SPACE OF REPRESENTATION AND THE POSTMODERN STAGE: JUSSI NIVA'S EXPOSES

Inkamaija Iitiä

THE SPACE OF REPRESENTATION AND THE POSTMODERN STAGE:
JUSSI NIVA'S EXPOSES

Inkamaija Iitiä

Photography is a 'training manual' for modern life.
– *After Walter Benjamin.*

Jussi Niva's art is an exploration of sensuousness as it has been moulded by technologies of photography and the moving image. His paintings and installations make visible the many effects the invention of photography has had on our ways of depicting and seeing the world. As photography has divested painting of its mimetic task, does painting still have a place in this age of the reproducible image? How is the reality effect naturalised by photography to be deconstructed? Can painting be an impediment to representation? Where does the boundary run between the depicted and the lived world? Can painting be made to serve as a foundation for looking, or as a device for understanding reality, instead of an image analogous to reality? Can we tell the world apart from images of it?

Jussi Niva's visual thinking can be situated onto the interface between modernist flat optics and the spatial objecthood of the minimalist image. He separates the surface of a painting and its support structure into coequal thematic elements.[1] *As a case in point, the general appearance of the series* Expose *(1996-2000) is imageless and techno-aesthetically metallic, reminiscent of the reductionist minimalism of 1960s and '70s installations. The series reminds one of Donald Judd's early works with their concave surfaces. Many of Niva's works are, however, made in a traditional medium, oil on plywood. Throughout his career, since the late 1980s, Niva has operated on 'theatrical', spatial, temporal and bodily boundaries of meaning, which Michael Fried in his late-modernist theory excluded from painting.*[2]

p. 58–63

On the Stage of Reduction: Two Moderns

Niva's work undoubtedly represents a continuation in part of the reductionist tradition in modernism. After the invention of photography, a new ground for painting was found in abstraction. Starting from the 1860s, the theme of painting was painting 'as such', as a medium, its visible textural effects, composition and structure, and its material aspects, the substratum, the frame. By the 1950s and '60s, pushing the boundaries of painting had arrived on the edge of the monochrome, with the blue paintings of Yves Klein approaching the boundary where abstraction reached its endpoint, the paint on the surface. There was no longer anything to be discarded.

[1] *Valjakka 2000, 7.*
[2] *The theatricality of Niva's work is also noted by van der Heeg 1999.*

Niva's paint readymades, colour charts and gradations of greys, such as the colour charts held statically on a tripod against a screen in Colouring Pages *(1992), put on display the causes and effects of the modernist process of reduction. Walter Benjamin once made the observation how the traditional representational rhetoric of painting and the artist's subjective vision both lost their significance in the evolving social reality of the 19th century and as a result of the invention of photographic technologies:* "As the scope of communications increased, the informational importance of painting diminished."[3] *The transitoriness, randomness and momentariness of the industrialising, urbanising and modernising age could no longer be captured by the slow, manual process of copying in figurative painting.*

p. 38–39

Niva's photographic installations from the early 1990s, such as the Snow Clad *series shot in the woods in winter, are made using long, static exposure times that reference the early technology of photography, resulting in a uniform mass of information in deep focus, a* lumen *of snow, an exposure in which the white landscape is flattened into a two-dimensional 'screen'. The exposure has then been manipulated with prismatic tonal shifts. Within certain temporal parameters, the photograph is a demarcated cut into reality, yet the automatic, normally unobserved elements of its reality effect have been ever so slightly rearranged, displaced. The work deconstructs the way the photograph becomes naturalised into a reality effect or automates ways of seeing; how, to emulate Benjamin, technology becomes "second nature".*[4]

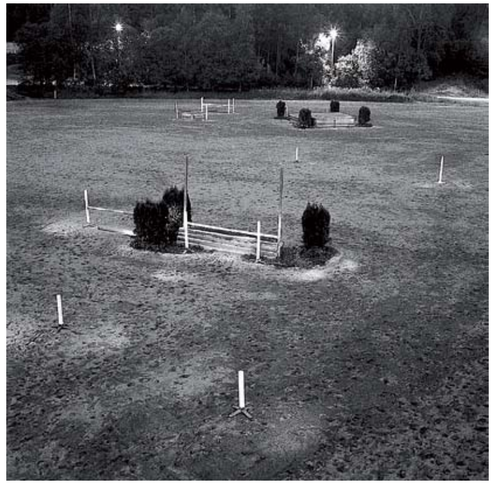
There is also a certain kinship in Jussi Niva's work to the aspiration in 1960s structuralist cinema to abolish subjective expression, narrative and direct references to society, and to focus instead on the formal and material aspects of the medium: framing, editing, exposure, duration, the reactions of the light-sensitive emulsion, and projection.[5] *To these, Rosalind Krauss adds the aim of analysing the place of the audience in between a light source behind them and a projected image in front of them.*[6] *In fact, Niva's series* Projection *(1995) and* Measurements of Space *(1991) with their framings based on viewfinder, shutter and aperture, their projection screens and partitions, are a kind of breakdown of the apparatus of projection. But they are not about the apparatus of any specific medium, either of painting or photography, but of projection as the space, mediation or intercession of presentation. The picture* Measurements of Space (Fields) *frames the stage of playing field from the viewer's vantage point or from the point of a light source behind the viewer's back, while the lines on the field define a conventional, scalar space on the pictorial plane. The position of the artist and that the viewer become fluid. On the other hand, with its dolly tracks, partitions and lighting equipment, the work entitled* Stage *resembles a photographic*

p. 26–27

p. 27

[3] *Benjamin 1986, 47.*
[4] *Benjamin 1986, passim.*
[5] *Suarez 2008, 64.*
[6] *Krauss 1999, 25.*

Blue Made, Red Made



Measurement of Space (Fields)

Measurement of Space (Stage)

studio or stage machinery assembled in an urban space. A photographic representation is a convention, a fixation, a discontinuous incision into the depicted space, just as stage steps are a springboard into emptiness.

The staging in Jussi Niva's works also allows for a different kind of understanding of modernity. The philosopher Jacques Rancière has criticised the reductive view of modernism as an unfolding process and a reduction of the painting into the pictorial plane. "The ideal plane claimed by the specific medium of pure painting is in fact a different medium. It is the theatre of de-figuration / de-nomination."[7] What Rancière is saying is that the history of painting should not be read as a narrative of reduction towards the autonomy of the surface, but rather as a 'reverse side' for metaphors, as shifts in the dynamic between the discursive and the visible, as ways in which the text in any specific set of historical circumstances articulates the visibility of the image, makes it understandable from new perspectives.[8]

Rancière suggests that a significant change occurred in the 19th century in the relationship between text and the visible: from history painting, the interest of writers and art critics turned towards 'low' types of art, such as Dutch genre painting. The Dutch genre painters were masters at meticulous depiction, their still lifes were brimming with detail where the material trace of the brush began to emerge as a factor that articulated the subject.[9] Whereas the subject matter in history painting was subordinate to the narrative (the purpose of the painting was to depict an historical event with maximum illusory effect), in genre painting the narrative is de-figured, it becomes unravelled into the matter of the pigment, inscribed directly in the paint itself.[10] The depicted, the figured, refuses to yield to the text, it is instead deconstructed, de-figured by the paint's material resistance.

Rancière takes as an example Albert Aurier's interpretation of Paul Gauguin's Vision After the Sermon. *In it, a symbolist genre painting with peasants, is de-figured into an abstract painting in which the fields of colour and form are transformed into an intrinsically valuable articulation of the pictorial plane. According to Rancière, the piece lies somewhere between genre painting and abstract painting, and precedes the works of Wassily Kandinsky in which the spiritual idea is inscribed directly into the painted surface.[11] Rancière also notes the resemblance to theatre of the pictorial space in Gauguin's painting. According to him, this presages Michael Fried's idea of the theatricality of the image, of a temporal spatiality that overwhelms the viewer's space, something that (according to Fried) painting should never have become.[12] The principle of de-figuration can also be found in Stephane Mallarmé, the 'creator of modern space', in whose typographic, 'choreographic' poetry language materialises*

[7] *Rancière 2009, 78.*
[8] *Rancière 2009, 88-89.*
[9] *Rancière 2009, 76.*
[10] *Rancière 2009, 78-81.*
[11] *Rancière 2009, 87.*
[12] *Rancière 2009, 88.*

into pictures on the pages of a book, but also in other modernist strategies of art, such as the language of colour and form in abstract painting, the collage and montage in Dada, the assemblage in Neo-Realism, all the way to the visual-textual works in Neo-Conceptual art.[13] As we know, Michael Fried's original term for Minimalism was literalism, *an artform based on literality in space.[14]*

p. 36–37, 40–41

Jussi Niva's series Lainattu maisema (Borrowed Landscape, 1991–93) *is a partition or a stage set articulated into the blue-yellow palette of the rising or the setting sun. It is a metamorphosis of the landscape genre, one in which the universal language of colour and form in abstract painting is deconstructed into a readymade alphabet of paint. It is a transplantation of the colour chart, of colour separation, onto a spatial stage. The series embodies the way Niva's work is delimited by the discourse on painting, and how surface painting is re-limited, transferred into the viewer's space: a viewfinder, a framing instrument, an image boundary, a stage set, a hiatus in the viewer's space.*

Intermediary Space, Intermediary Substance, the Resistance of Flesh

p. 52–53
p. 58–63

The themes of Niva's work from the mid-1990s, such as the series I Spy with My Eyes *and* Expose, *are problems in static and motion perception we have inherited from the age of stereoscopes and panoramas, 19th-century viewing apparatuses.* I Spy with My Eyes *comprises photographs of interiors where monochromatic paintings have been hung up, like opaque windows. Actual views from the windows are either excluded from the interiors, or are exposed into invisibility. Niva himself once stated: "A panorama ... is a short wipe into a view, and instead of a single-point perspective, it always accommodates several vanishing points. It constantly strains towards motion, or perhaps it would be more accurate to say, it is a depiction of the viewer's motion. The eye grazes its undulating expanses... All clear signs of a perspective are at their minimum. The impression must be as if all convexity were pressed into a flat sheet, where the directions take on an exquisite curve and everything flees from the centre."[15]*

The panorama, flattening of presentation from the depth of linear perspective onto a plane and into the surrounding space, serves as a metaphor of the changes in optics and the study of perception that took place in the 19th century. Walter Benjamin associated the panorama (presentations of famous cities or scenes of natural beauty) with the desire to achieve ever more perfect imitation of nature, to the way industrialisation and commodification turn nature into a technologically mediated 'second nature'. Panoramas were a precursor of the moving image, cinema and talking films.[16]

[13] *Rancière 2009, 87-88.*
[14] *Michael Fried has returned to the arena of art theory with his piece* Why Photography Matters as Art as Never Before *from 2008.*
[15] *Niva 1991.*
[16] *Cohen 2004, 213. Benjamin, 1986, 46. In her text* Photography's Discursive Spaces, *Rosalind Krauss notes how by the end of the 19th century, painting, landscape painting in particular, began to appropriate the exhibition space, the wall, and to represent it as well: the spatial illusion of the landscape became flattened, distilled onto the gallery wall. Gradually paintings came to be perceived as something that were presented specifically in museums and galleries, where they constituted an object for criticism, evaluation and definition. Krauss's term for this discursive construction is* exhibitionality.

Interestingly, Benjamin associates the concept of the panorama also with theatricality, the theatrical pseudo-space, the 'windowless interior' where the viewer/wanderer can see herself mirrored from reflecting, opaque 'windows' and where she can be seen, but not see outside herself.[17] *Niva's panoramic interiors in* I Spy with My Eyes *as well as the public artwork* M in Us *(2010) in Stockholm, are precisely such places of transit articulated by reflecting surfaces and monochromatic 'false windows'.*

p. 174–186

The concave, sometimes reflecting surfaces in the Expose *series, too, such as the aluminium base of* #55*, reflect a panoramic, curving, centrifugal refractions of light. The supports and wide-angle boards also serve as ramps into the viewer's space, delimiting and articulating it. The reflections in the* Expose *series are Newton's rings, interference patterns caused by the reflection of light between a flat and a spherical surface; they consist of the movement of lightwaves as they reinforce or weaken each other upon contact. The theme of the series is the refraction of light in a medium, mediation, a diffuse intermediary zone where the transparent sensory correspondence is disrupted, cut off, reduplicated, fades out.*

According to Jonathan Crary, a shift occurred in the study of perception in the 19th century, from the traditional camera obscura model to the physiological study of perception. In the classical (perspectival) model of perception, the eye was taken to be a 'transparent' organ and vision was assumed to produce reliable knowledge about reality and the world. Around the mid-19th century, however, emerging empirical research established that vision is both anatomically and functionally complex: the processing of visual data involved also mistakes and deviations. Perception became something inconstant and unstable, the senses no longer necessarily provided reliable information about objects or events in the external world. Crary notes how "the break or the interruption of vision becomes the primary element within perceptual experience, rather than a visual continuum that maintains the cohesiveness of the world."[18] *Vision departed from the permanent proportions of geometric optics and the idea of sensory certainty, leading to a repositioning and regulation of perception.*[19]

As Crary summarises, 19th-century study of perception "embed[ded] the eye in the thickness and opacity of the body".[20] *It was observed, for example, that blood vessels are located on the surface of the retina and receptors behind them: thus 'flesh' mediates between the organ of vision and that which we see.*[21]

From the properties of light and reflection, the interest shifted now to the physiology of vision, to the functioning of the eye, the opacity of flesh as the interface between the internal and the external. The study of afterimages and the slowness of perception were also a precondition for the emergence of the technologies of photography and the moving image.

Depicting reflections of refracted light, the Exposes *series put one in mind of the retina, the ground of afterimages at the back of the eye. They are also a reflection on the way pictures function as a ground, a screen for all the meanings we project on them. Niva's works show us minimas of pictoriality, or bodily 'grounds', that relationship to the world which is looking. In the* Expose *works, light in inscribed in the flesh, the retina is sensitised, albeit not with a transparent correspondence, but mediated by the flesh, by that which is the ground of visual illusion, but which is also the opaque resistance or blind spot of the image.*

Construction, Panorama, Montage

p. 8–17

A public artwork in the Expose *series was completed for the eastern terminus of the Helsinki metro system in Vuosaari in 1998. Installed in the steel-and-Plexiglas ceiling and running the entire length of the platform, the work consists of 19 panoramically curved Plexiglas sheets, 'exposures' of a kind painted with a computer-controlled spray technique. The Plexiglas sheets can be regarded both as polarising lenses installed into the transparent glass structure of the ceiling, and as opaque screens that filter the sunlight falling in. Lending scale along the East-West axis to the daily cycle of passengers shuttling to and from work in pace with the rising and setting of the Sun, they articulate the public space of the city's inhabitants. The Vuosaari metro station is an architectural steel-and-glass passageway to the adjacent shopping mall. Niva's piece takes one's thoughts away from the borrowed landscape of painting to Benjamin's tectonic unconscious.*

In his essay Paris – Capital of the Nineteenth Century*, Walter Benjamin wrote about the glass-and-iron architecture of the shopping arcades in Paris, forerunners of the department store, as a metaphor of modernity. He observed that the glass-and-iron structure implied the entry of the constructional principle into architecture, thus launching a struggle between the artist and the engineer, the decorator and the builder.*[22] *Iron structures were initially hidden under the surface façades of historicist revival styles, such as Neo-Classicism or Art Nouveau, and they became increasingly common in the 19th century, primarily in utility architecture such as shopping arcades, exhibition halls and transport stations. Architectural uses of glass, too, were initially strictly Utopian, and it was not until the 1920s that glass-and-iron architecture was adopted, in the wake of Functionalism, more broadly in society.*[23] *Regarding this delay, Benjamin notes that "construction occupies the role of the sub-conscious". He*

[17] *Leslie:* Benjamin´s Arcades*, sivu 6/11.*
[18] *Crary 2001, 306.*
[19] *Crary 2001, 319.*
[20] *Crary 2001, 214-215.*
[21] *Crary 2001, 217.*
[22] *Benjamin 1986, 43-44.*
[23] *Benjamin 1986, 51.*

saw the progress and success of technological forms in relation to the transparency of their political content. Glass architecture would thus represented the culmination of a process of development in which tectonic structure would become completely transparent unto itself, reflecting itself in toto*. For Benjamin, the tectonic construction hidden within façades, suppressed in the unconscious, represented the oppressed status of the working class within the capitalist system of production, as at the time glass architecture was still mediated and distorted historically, materially as well as perceptually. A direct, unmediated relationship was prevented by the bourgeoisie, and it would take a revolution to liberate tectonics into its undistorted brilliance.*[24] *According to Benjamin, the first instance of iron construction was the roof of the* Théâtre-Français *in 1786, but it was not until Bauhaus that is manifested itself in its purified, sophisticated, self-reflexive form in architecture.*[25]

According to Benjamin, iron construction also ushered in a new optics, the metaphors of which were the Eiffel Tower and the Pont Transbordeur bridge in Marseilles. The possibility to see through the iron structure was a reflection of technologically mediated vision, and structures of unprecedented height and the dazzling vistas over the city they offered were symbolic of a Utopia of technological progress, "balconies springing into space".[26] *An iron construction also manifested the breakthrough from the prison of the bourgeois interior into the "fleshless open bodies of skeletal transparency" of structures. Like the apparatus of photography, the web-like structure of the Eiffel Tower can "crop, cut, reframe and abstract the familiar".*[27] *What Benjamin saw at work here was the principle of montage and its hidden political potential: where panorama as 'second nature' naturalised the social relations of the prevalent societal structure by conditioning the senses into a spectacular anaesthesia, montage might be able to induce a shock, an awakening, through its power of editing, reframing and transposition. On the other hand, these webs of iron and glass also hark back to the panoramic experience: they "extend the* observer's *eye horizontally beyond the building's boundaries as well. They draw together in a common visual framework objects at different points in depth, projecting them onto a flattened perceptual plane where perspectival depth cues are replaced by complex interrelations within an indefinitely extended space."*[28]

The Expose *piece in the Vuosaari metro station intertweaves construction and panorama with montage. The curving panoramic Plexi sheets interrupt the transparency of the station's glass-and-steel construction. Afterimages of sorts, they reflect a broken connection with the progressive projects and technological Utopias of modernity: today the issue is no longer movement of the masses, but transportation of the masses; how to share, articulate and inhabit the public space of life.*[29] *Dimmed by the eclipsing lenses that reflect the structures of the roof, the space of transit of the metro platform becomes a theatre of automatised movement. At the same time, this panoramic stage of public transportation is cut, divided and re-framed by the steel construction of the roof. The work insinuates itself into the tectonics of the platform, but when it attracts the passenger's attention, it jolts her for a moment out of the dream of routine movement, breaking her state of motion before she moves on to the commercial spaces of the shopping mall. The metro line has been an introduction, an* exposé *for the construction of the industrial port of Vuosaari and for the increasing density of urban construction in Helsinki and its spreading towards to east, for the shifting of the boundary between the urban and nature.*

[24] *Mertins 1999, 197, 205-206.*
[25] *Mertins 1999, 204.*
[26] *Mertins 1999, 206-209, 218.*
[27] *Mertins 1999, 211-212.*
[28] *Miller 2008, 248, 253.*

[29] *Rancière 2009b, 22-26. According to Rancière, art is political insofar as it "consists in constructing spaces and relations to reconfigure materially and symbolically the territory of the common… And what links the practice of art to the question of the common is the constitution, at once material and symbolic, of a specific space–time, of a suspension with respect to the ordinary forms of sensory experience." (2009b, 22-23).*

References

Benjamin, Walter. 1986. 'Pariisi 1800-luvun pääkaupunki' (orig. title 'Paris, die Hauptstadt des XIX. Jahrhunderts'). In Jussi Kotkavirta and Esa Sironen (ed.) Moderni / Postmoderni – lähtökohtia keskusteluun*, Tutkijaliitto, Jyväskylä.*

———. 1979. *'A Small History of Photography'. In* One-Way Street*, Verso, London.*

Cohen, Margaret. 2004. 'Benjamin´s Phantasmagoria: the Arcades Project'. In David Ferris *(ed.), Cambridge Companion to Walter Benjamin. Cambridge University Press.*

Crary, Jonathan. 2001. Suspensions of Perception. Attention, Spectacle and Modern Culture*. MIT Press, Cambridge, Mass.*

Fried, Michael. 2009. Why Photography Matters as Art as Never Before*. Yale University Press, New Haven and London.*

Krauss, Rosalind. 1999. Voyage on a North Sea. Art in the Post-Medium Condition*. Thames and Hudson, London.*

———. 1985. Originality of the Avantgarde and Other Modernist Myths*. MIT Press, Cambridge, Mass.*

Leslie, Esther. Undated. Benjamin´s Arcades*. http://www.militantesthetix.co.uk/waltbenj/yarcades.html*

Mertins, Detlef. 1999. Walter Benjamin and the Tectonic Unconscious: Using Architecture as an Optical Instrument*. University of Pennsylvania, Department of Architecture, Departmental Papers. http://repository.upenn.edu/arch papers/9.*

Miller, Tyrus. 2006. "Glass before Its Time, Premature Iron": Architecture, Temporality and Dream in Benjamin´s Arcades Project. In Beatrice Hanssen (ed.), Walter Benjamin and the Arcades Project*. Continuum, London and New York.*

Niva, Jussi. 1991. Maanmittaajan ja rakentajan dialogi. Petri Hiidenkari, Tiina Koskenniemi, Jussi Niva, Raino Ranta in the Kluuvi Gallery 25.10.–10.11.1991.

Rancière, Jacques. 2009. The Future of the Image*. Verso, London.*

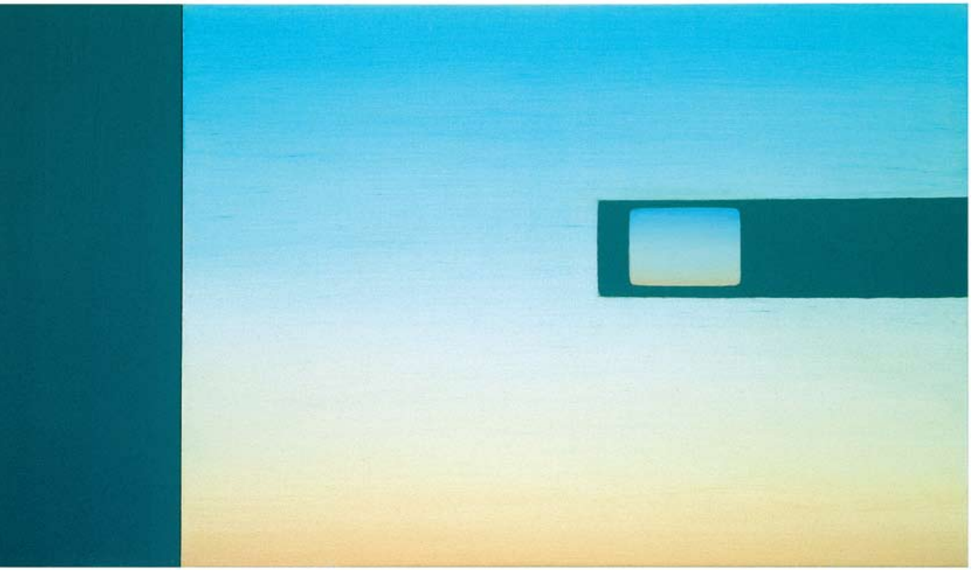
———. *2009b.* Aesthetics and its Discontents*. Polity Press, Cambridge.*

Suárez, Juan A. 2008. 'Structural Film: Noise'. In Karen Beckman and Jean Ma (eds.) Still Moving – Between Cinema and Photography*. Duke University Press, Durham & London.*

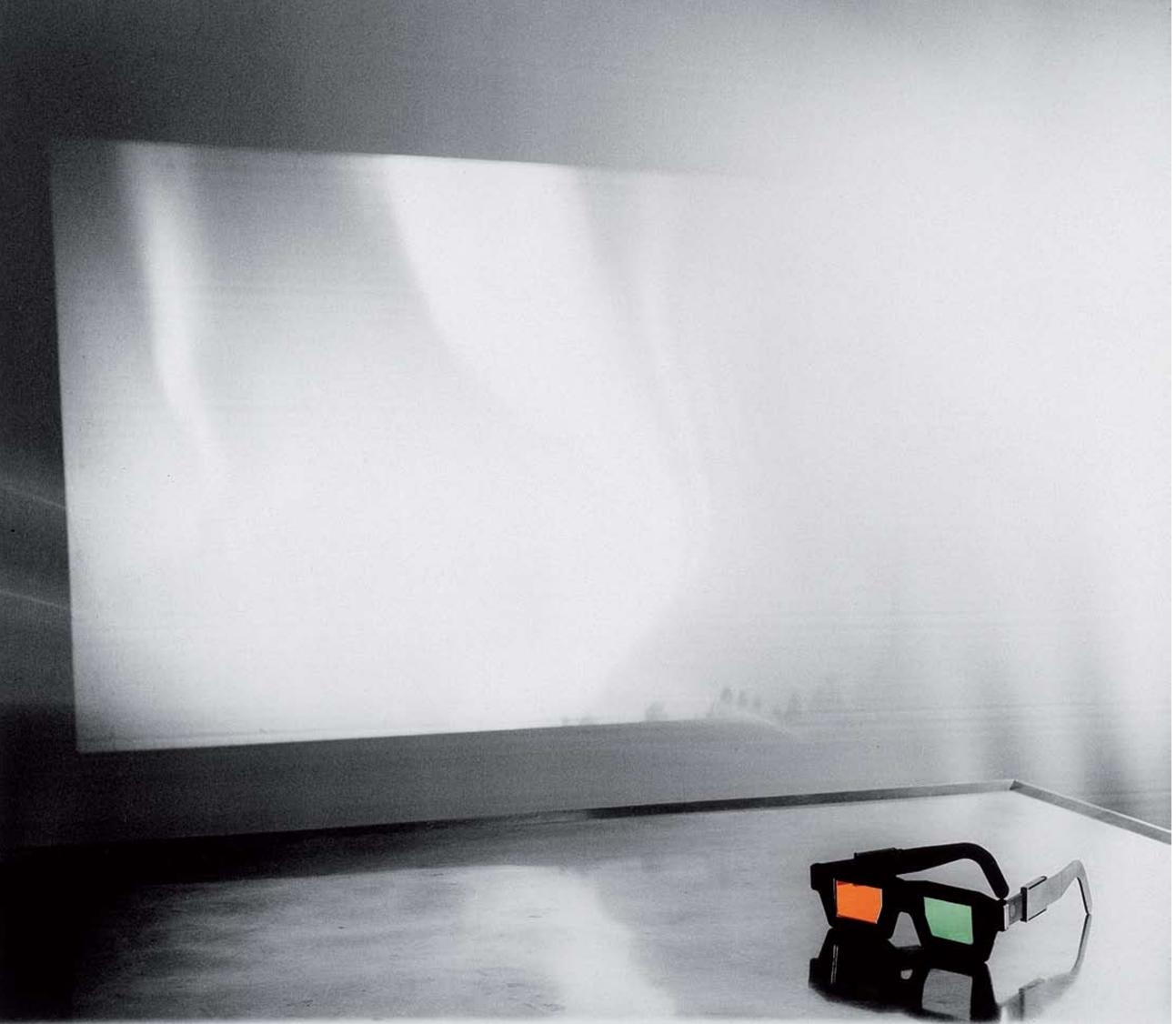
Valjakka, Timo. 2000. Jussi Niva. Expose*. Galleria Kari Kenetti, Helsinki.*

van der Heeg, Erik. 1999. Kekarainen – Niva – Vuokola*. The Finnish Museum of Photography, Helsinki.*

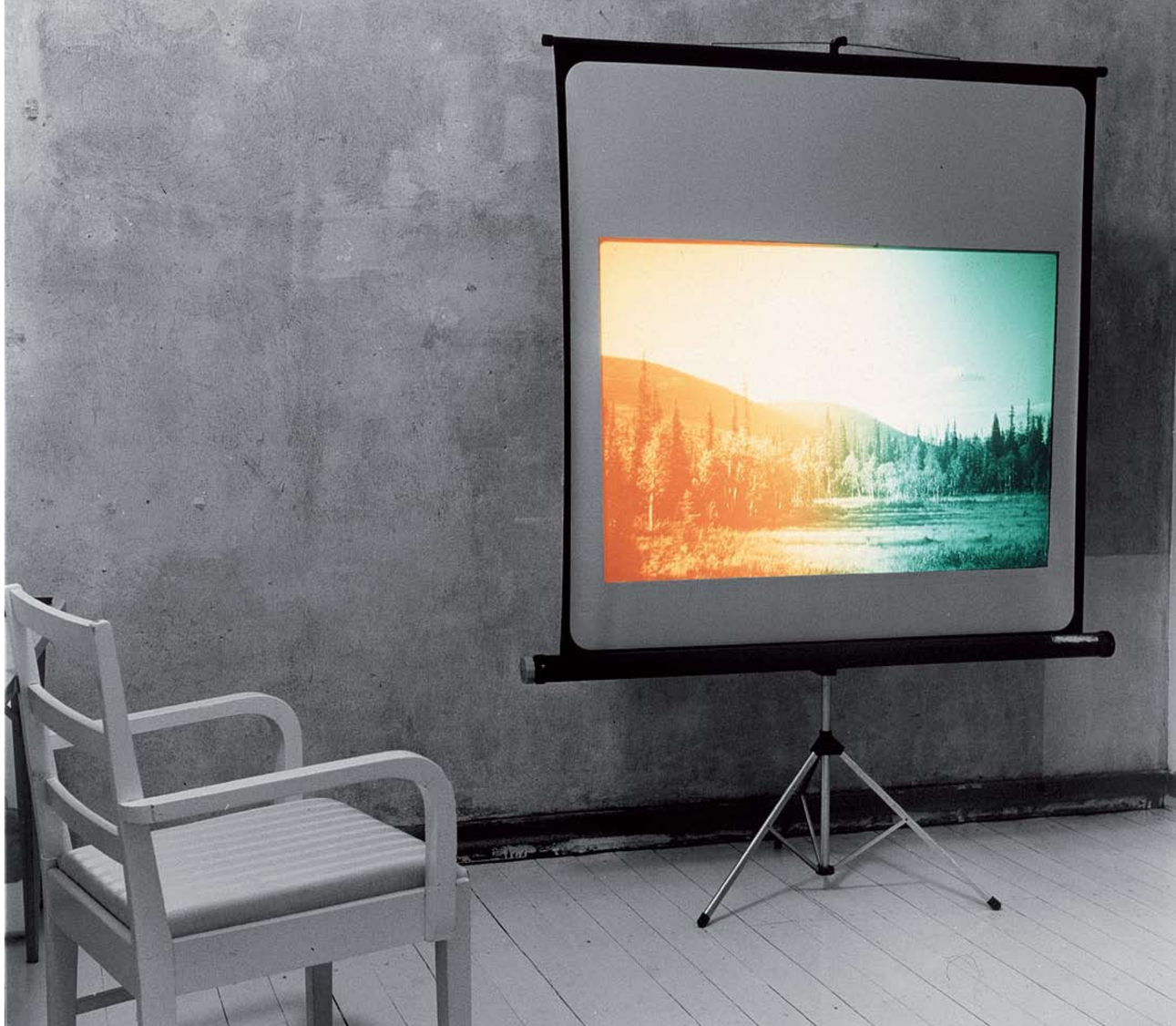
Snow Clad



From the series Borrowed Landscape



From the series Light Pictures



From the series Light Pictures

ESITTÄMISEN TILA JA JÄLKIMODERNI NÄYTTÄMÖ: JUSSI NIVAN EXPOSET

Inkamaija Iitiä

Inkamaija Iitiä

”Valokuvaus on modernin elämän harjoittelukäsikirja.”
– *Walter Benjamin, Pieni valokuvauksen historia.*

Jussi Nivan teokset käsittelevät valokuvan ja liikkuvan kuvan teknologioiden koulimaa aistimellisuutta. Hänen maalauksensa ja tilateoksensa tuovat esille vaikutuksia, jotka valokuvan keksiminen on tuonut tapaamme kuvata ja nähdä maailma. Kun valokuvaus vei maalaukselta todellisuuden jäljentämisen tehtävän, onko maalaamisella enää paikkaa jäljennetyn kuva aikakaudella? Miten purkaa valokuvan luonnollistamaa todellisuusvaikutelmaa? Voiko maalaus olla esittämisen este? Mihin kuvatun ja eletyn maailman raja asettuu? Voiko maalaus toimia katsomisen tukena tai apuvälineenä todellisuuden hahmottamisessa, eikä todellisuutta vastaavana kuvana? Eikö maailmaa voi erottaa kuvistaan?

Nivan kuva-ajattelun voidaan ajatella sijoittuvan modernistisperäisen tasollisen optiikan ja minimalistisen kuvan tilallisen esineellisyyden rajapinnalle. Maalauksen pinta ja tukirakenne erotetaan työn yhtäläisiksi teemoiksi.[1] *Esim.* Expose*-sarjan* s. 58–63 *(1996–2000) yleisilme on kuvaton ja teknoesteettisen metallinen, mikä muistuttaa 1960–70-luvun minimalistien tilateosten pelkistystä. Sarja tuo mieleen Donald Juddin varhaiset koverat pintateokset. Monet sarjan teoksista on kuitenkin tehty perinteisellä maalaustekniikalla, öljyllä vanerille. Niva on koko uransa ajan, 1980-luvun lopulta asti, toiminut ”teatterillisella”, tilallisella, ajallisella ja ruumiillisella merkitysrajalla, jonka Michael Fried myöhäismodernistisessa teoriassaan sulkeisti pois maalauksesta.*[2]

Pelkistyksen näyttämöllä: kaksi modernia

Nivan tuotanto jatkaa epäilemättä osaksi modernistista pelkistävää perinnettä. Valokuvan keksimisen jälkeenhän maalaukselle löydettiin uusi perusta abstraktiosta. 1860-luvulta lähtien maalauksen teemaksi tuli maalaus ”sinällään”, välineenä, sen näkyvä pintavaikutelma, sommittelu ja rakenne, sekä aineelliset piirteet, alusta, kehys. 1950-60-luvulle tultaessa maalauksen keinojen koettelussa oli päädytty monokromin rajalle, esim. Yves Kleinin siniset universaalit lähestyivät rajaa, jolla abstraktio saapui päätepisteeseensä, maaliin pinnassa. Karsittavaa ei enää ollut.

Nivan maalireadymadet, värikartat ja harmaasarjat, esim. Colouring Pages *-teoksen (1992) statiivilla valkokangasta vasten asetetut värikartastot panevat näytteille modernistisen pelkistämisprosessin syitä ja seurauksia. Walter Benjamin totesi, miten valokuvan teknologioiden myötä maalaustaiteen perinteinen esitysretoriikka ja taiteilijan subjektiivinen näkemys menetti merkitystään 1800-luvun muuttuvassa yhteiskunnallisessa todellisuudessa: ”*Liikenneyhteyksien lisääntyessä vähenee maalauksen informatiivinen merkitys*.”*[3] *Teollistuvan, kaupungistuvan ja modernistuvan ajan ohikiitävyys, sattumanvaraisuus ja hetkellisyys ei ollut enää esittävän maalaustaiteen hitaan, käsityömäisen jäljennysprosessin tavoitettavissa.*

Nivan 1990-luvun alun valokuvainstallaatiot, esim. talvisella metsäaukealla s. 38–39 *kuvattu* Snow Clad *-sarja on toteutettu varhaiseen valokuvateknologiaan viittaavin pitkin staattisin valotusajoin, jolloin tuloksena on tasalaatuista, syvätarkkaa informaatiomassaa, lumen* lumen*ia, valotus, jossa valkoinen maisema litistyy pinnan ”valkokankaaksi”. Valotusta on sitten manipuloitu spektrinvärisillä sävysiirtymillä. Valokuva on tietyillä määräarvoilla, ajassa, rajattu leikkaus todellisuuteen, ja toisaalta valokuvan todellisuusvaikutelman normaalisti huomaamattomia, automatisoituneita osasia on hieman sekoiteltu, siirretty paikoiltaan. Teos purkaa tapaa jolla valokuva luonnollistuu todellisuusvaikutelmaksi tai automatisoi näkemisen tapoja; sitä miten Benjaminin sanoin teknologia tulee ”toiseksi luonnoksi”.*[4]

Jussi Nivan tuotannossa on myös sukulaisuutta 1960-luvun strukturalistisen elokuvan pyrkimykseen karsia subjektiivinen ilmaisu, kerronta ja suorat yhteiskunnalliset viitteet, ja keskittyä näiden sijasta välineen formaalisiin ja aineellisiin ominaisuuksiin: rajaukseen, leikkaukseen, valotukseen, kestoon, valoherkän emulsion reaktioihin sekä projisointiin.[5] *Rosalind Krauss lisää strukturalistisen filmin tavoitteisiin vielä analysoida yleisön paikkaa takanaan olevan valonlähteen ja eteensä projisoidun kuvan välissä.*[6] *Nivan* Projection *(1995) ja* Measurements of Space *(1991)* s. 26–27 *-sarjat etsin-, suljin-, valoaukkorajauksineen, valkokankaineen ja varjostinsermeineen ovatkin eräänlaista projektion apparaatin analyysiä. Kyse ei kuitenkaan ole minkään erityisen välineen, maalauksen tai valokuvan apparaatista vaan projektiosta esittämisen tilana, välityksenä tai välisyytenä.* Measurements of Space (Fields) *-kuva rajaa pallokentän näyttämön katsojan paikalta tai valopisteestä hänen selkänsä takaa samalla kun pelikentän rajaviivat avaavat kuvapintaan konven-* p. 27 *tionaalisen mittakaavallisen tilan. Tekijän ja kokijan paikat liukuvat.* Stage*-kuva taas muistuttaa kamera-ajoratoineen, sermeineen ja valolaitteineen ulos kaupunkitilaan lavastettua valokuvastudiota tai näyttämökoneistoa. Valokuvaesitys on konventio, kiinnitys, epäjatkuva leikkaus kuvattuun ympäristöön samoin kuin kuvan lavasteporras on astinlauta tyhjyyteen.*

Jussi Nivan teosten näyttämöllisyys avaa ne myös toisenlaiseen modernin hahmotukseen. Filosofi Jacques Rancière on kritisoinut modernismin tulkintaa reduktiivisen

[1] *Valjakka 2000, 7.*
[2] *Nivan tuotannon teatterillisuuteen viittaa myös van der Heeg 1999.*
[3] *Benjamin 1986, 47.*
[4] *Benjamin 1986, passim.*
[5] *Suarez 2008, 64.*
[6] *Krauss 1999, 25.*

mallin kautta edistyvänä prosessina ja maalauksen pelkistyksenä kohti kuvapintaa. ”Puhtaan maalauksen erityisen välineen väittämä pinta on itse asiassa eri väline. Se on de-figuraation / de-nominaation teatteri.” [7] *Hän tarkoittaa, että maalaustaiteen historiaa ei tule lukea kertomuksena pelkistyksestä kohti pinnan autonomiaa vaan sitä vastoin ”kääntöpintana” kielikuville, siirtyminä diskursiivisen ja näkyvän välisissä suhteissa, tapoina joilla teksti kulloisissakin historiallisissa olosuhteissa jäsentää kuvan näkyvyyden, tekee kuvan ymmärrettäväksi uusista näkökulmista.*[8]

Rancière esittää, että 1800-luvulla tekstin ja näkyvän suhteessa tapahtui merkittävä muutos: historiamaalauksen sijasta kirjailijat ja taidekriitikot kiinnostuivat ”matalista” genreistä, kuten alankomaisesta laatukuvamaalauksesta. Laatukuvissa oli keskeistä yksityiskohtainen kuvaustapa, detaljeja pursuavat asetelmat, joissa myös maalausjäljen aineellinen jälki alkoi näyttäytyä aihetta jäsentävänä asiana.[9] *Siinä missä historiamaalauksessa kuvattu alistui kertomukselle (maalauksen tehtävä oli kuvata historiallinen aihe mahdollisimman illusionistisesti), laatukuvassa kerrottu de-figuroituu, purkautuu maaliaineen materiaan, kirjautuu suoraan maaliin.*[10] *Esitetty ei siis alistu tekstille, vaan sitä purkaa, de-figuroi maalin materiaalinen vastus.*

Rancière analysoi esimerkkinä Albert Aurierin tulkintaa Paul Gauguinin maalauksesta Näky messun jälkeen. *Siinä symbolistinen, talonpoikaisaiheinen laatukuva de-figuroituu kohti abstraktia maalaamista, jossa värin ja muodon kentät muuntuvat itseisarvolliseksi kuvapinnan jäsennykseksi. Rancièren mukaan teos asettuu genremaalauksen ja abstraktin maalauksen välimaastoon ja edeltää Wassily Kandinskyn teoksia, joissa spirituaalinen idea kirjautuu suoraan maalipintaan.*[11] *Rancière huomauttaa myös Gauguinin maalauksen näyttämöllisestä kuvatilasta, mikä hänen mukaansa ennakoi Michael Friedin ajatusta kuvan teatterillisuudesta, katsojan tilaan riistäytyvästä tila-ajallisuudesta, sitä miksi (Friedin mukaan) maalauksen ei koskaan pitänyt tulla.*[12] *De-figuraation periaate ilmenee myös ”modernin tilan luojalla” Stephane Mallarmélla, jonka typografisessa, ”koreografisessa” runoudessa kieli materialisoituu kuvaksi kirjan aukeamalla, mutta myös muissa modernistisissa taidestrategioissa, kuten abstraktin maalauksen värin ja muodon kielessä, dadan kollaaseissa ja montaaseissa sekä uusrealistien assemblaaseissa aina uuskäsitetaiteen kuva-tekstiteoksiin asti.*[13] *Michael Fried kutsui tunnetusti minimalismia alun perin* literalistiseksi, *siis kirjaimelliseksi tai kirjaimellisuuteen perustuvaksi taiteeksi tilassa.*[14]

Jussi Nivan Lainattu maisema *-sarja (1991–93) on laskevan tai nousevan auringon sini-keltaiseen väriskaalaan jäsennetty tilanjakaja tai lavaste. Se on maisemagenren muuntuma, jossa abstraktin maalaustaiteen värin ja muodon universaalikieli purkautuu readymadeksi maalikirjaimistoksi. Se on maalikartan luokituksen, värierottelun*

[7] *Rancière 2009, 78.*
[8] *Rancière 2009, 88-89.*
[9] *Rancière 2009, 76.*
[10] *Rancière 2009, 78-81.*
[11] *Rancière 2009, 87.*
[12] *Rancière 2009, 88.*
[13] *Rancière 2009, 87-88.*
[14] *Michael Fried on palannut taideteorian näyttämölle 2008 teoksellaan* Why Photography Matters as Art as Never Before.

s. 36–37, 40–41

siirto tilalliselle näyttämölle. Teossarja ilmentää miten maalaustaiteen diskurssi rajaa Nivan tuotantoa ja miten pinta-maalaus puolestaan uudelleenrajautuu, siirtyy katsomistilaan: etsin, suljin, tilanrajain, kuvareuna, kulissi, katkos katsojan liikkumatilassa.

Välitila, väliaine, lihan vastus

s. 52–53

s. 58–63

Nivan 1990-luvun puolivälin tuotannon, esim. I Spy with my Eyes*- ja* Expose*-sarjojen teemoina ovat 1800-luvun katselulaitteiden, stereoskooppien ja panoraamojen aikakaudelta periytyvät staattisen ja liikkeessä tapahtuvan havaitsemisen ongelmat. I spy with my eyes koostuu panoraamakameralla otetuista sisäkuvista, jossa huoneisiin on ripustettu monokromaattisia maalauksia, kuin opaakkeja ikkunoita. Varsinaiset ikkunanäkymät ulos on kuvien huonetiloista suljettu tai valotettu näkymättömiin. Niva toteaa: ”Panoraamakuva… on lyhyt pyyhkäisy näkymään, yksipisteisen perspektiivin sijaan siihen mahtuu aina useampia pakopisteitä. Sillä on aina pyrkimys liikkeeseen tai ehkä pitäisi sanoa, että se on kuvaus näkijän liikkeestä. Katse kulkee sen aaltoilevilla suunnilla… Kaikki selvät merkit perspektiivistä ovat minimissään. Vaikutelman täytyy olla sama kuin kaikkinainen kuperuus olisi puristettu levyksi, missä suunnat kaartuvat hennosti ja kaikki pakenee keskeltä poispäin.”* [15]

Panoraamallisuus, esityksen litistyminen keskeisperspektiivisestä syvyydestä pintatasoon ja ympäröivään tilaan, toimii 1800-luvun optiikan ja havaintotutkimuksen muutosten vertauskuvana. Walter Benjamin yhdisti panoraamat (esim. kuulujen kaupunkien tai luonnonmaisemien esitykset) yhä täydellisempään luonnonjäljittelyn pyrkimykseen, siihen miten teollistuminen ja hyödykkeistyminen muuntaa luontoa teknologisesti välitetyksi ”toiseksi luonnoksi”. Panoraamaesitykset ennakoivat jo liikkuvaa kuvaa, elokuvaa ja äänielokuvaa.[16] *Kiinnostavasti Benjamin liittää panoraaman käsitteen myös näyttämöllisyyteen, teatterilliseen valetilaan, ”ikkunattomaan interiööriin”, jossa katsoja/kulkija voi nähdä itsensä peilautuneena takaisinheijastavista, läpinäkymättömistä ”ikkunoista” ja jossa hän voi tulla nähdyksi, mutta josta ei voi nähdä ulos.*[17] *Nivan* I Spy with my Eyes *-sarjan panoraamasisäkuvat, samoin kuin Tukholmaan toteutettu julkinen taideteos,* M in Us *(2010), ovat juuri tällaisia takaisinheijastavien pintojen ja monokromaattisten ”valeikkunoiden” jäsentämiä läpikulkutiloja.*

s. 174–186

Myös Expose*-sarjan koverat, joskus takaisinheijastavat pinnat, kuten* #55*:n alumiinipohja, heijastavat panoraamallisen, kaartuvan, keskipakoisen valontaipuman. Alustat ja laajakulmapohjat toimivat myös luiskina katsojan tilaan, sen rajaajina ja jäsentäjinä.* Exposeiden *heijastuskuviot, Newtonin renkaat, tarkoittavat valoaaltojen taittuessa suoran ja hieman kaartuvan pinnan välissä näkyviä interferenssikuvioita,*

[15] *Niva 1991.*
[16] *Cohen 2004, 213. Benjamin, 1986, 46. Myös Rosalind Krauss esittää tekstissään* Photography´s Discursive Spaces, *miten 1800-luvun lopulla maalaustaide, erityisesti mai semamaalaus, alkoi sisäistää näyttelytilaa, seinää, ja esittää sitä: maiseman tilavaikutelma muuttui litistetyksi, gallerian seinäpintaan tiivistyväksi. Maalaukset alettiin mieltää esitettäväksi nimenomaan museossa ja galleriassa, jossa ne olivat taidekritiikin, arvottamisen ja määrittelyn kohteena. Krauss käyttää tästä diskursiivisesta rakenteesta nimeä exhibitionaalisuus.*
[17] *Leslie:* Benjamin´s Arcades, *sivu 6/11.*

I Spy with My Eyes Something Being as Indigo

I Spy with My Eyes Something Being in Earth-Coloured

valon aaltoliikettä, jossa aallot törmätessään joko vahvistavat tai heikentävät toisiaan. Sarjan teemana on valon taittuminen väliaineessa, välittyminen, diffuusi välialue, jossa läpinäkyvä aistivastaavuus katkeaa, leikkautuu, kahdentuu, häipyy.

Jonathan Craryn mukaan 1800-luvun havaintotutkimuksessa tapahtui siirtymä perinteisestä camera obscura-mallista havainnon fysiologiseen tutkimukseen. Klassisessa (perspektiivimaalauksen) havaitsemisen mallissa silmän uskottiin olevan ”läpinäkyvä” elin ja näkökyvyn tuottavan luotettavaa ja todellisuutta vastaavaa tietoa maailmasta. 1800-luvun puolivälin tienoilla syntyneessä kokeellisessa tutkimuksessa kuitenkin todettiin, että näkökyky on anatomisesti ja toiminnallisesti monimutkaista: visuaalisen tiedon prosessointiin kuuluivat myös virheet ja poikkeamat. Havainnosta tuli häilyväistä ja epävakaata, aistit eivät enää antaneet välttämättä varmaa ja todellisuutta vastaavaa tietoa ulkomaailman kohteista ja tapahtumista. Crary toteaa, miten ”katkoksesta ja shokista tulee näkemisen peruselementti, pikemmin kuin jatkuvuudesta, joka ylläpitää maailman vakautta”.[18] Näkeminen erosi geometrisen optiikan pysyvistä suhteista ja aistivarmuuden ideasta, mikä johti havainnon uudelleenasemointiin ja säätelyyn.[19]

Crary tiivistää, että 1800-luvun havaintotutkimus ”upotti silmän ruumiin paksuuteen ja läpitunkemattomuuteen.”[20] Todettiin esimerkiksi että verisuonet sijaitsevat verkkokalvon pinnalla ja valoreseptorit niiden takana: ”liha” siis välittää näköelimen ja sen mitä näemme, välissä.[21] Kiinnostus kohdistui aiemman valon ominaisuuksien ja heijastumisen tutkimuksesta nyt näkemisen fysiologiaan, silmän toimintaan, lihan opaakkiuteen sisäisen ja ulkoisen rajalla. Jälkikuvien ja havainnon hitauden tutkimus oli edellytyksenä valokuvan ja liikkuvan kuvan teknologioiden synnylle.

Exposet esittävät valontaittuman heijastuksia tuoden mieleen verkkokalvon, silmänpohjan jälkikuvat. Ne ilmentävät myös sitä miten kuvat ovat pohja, projektiopinta kaikenlaisille merkityksille joita niihin heijastamme. Nivan työt paljastavat kuvallisuuden minimejä tai ruumiillisia “pohjia”, suhdetta maailmaan mitä katsominen on. Exposeissa valo kirjautuu lihaan, verkkokalvo herkistyy, mutta ei läpinäkyvällä vastaavuudella, vaan lihan välityksellä, sillä mihin kuvailluusio pohjaa, mutta mikä on myös kuvan läpitunkematon vastus tai sokea piste.

Konstruktio, panoraama, montaasi

Vuosaaren metroaseman julkinen taideteos Expose valmistui Helsingin metrolinjan tämänhetkiselle itäiselle pääteasemalle 1998. Se koostuu yhdestätoista tietokoneohjatulla suihketekniikalla maalatusta panoraamamaisesti kaartuvasta pleksistä, ”valotuksesta”, jotka on installoitu metroasemahallin lähtölaiturin teräspleksiseen kattorakenteeseen hallin koko pituudelta. Pleksit voi nähdä aseman läpinäkyvään

s. 8–17

[18] Crary 2001, 306.
[19] Crary 2001, 319.
[20] Crary 2001, 214-215.
[21] Crary 2001, 217.

lasirakenteeseen asennettuina polarisoivina linsseinä ja opaakkeina varjostimina, jotka suodattavat halliin lankeavaa auringonvaloa. Ne skaalaavat itä-länsisuunnassa, auringon nousun ja laskun rytmissä pendelöivien matkustajien päivänkiertoa, jäsentävät kaupunkilaisten julkista tilaa. Vuosaaren metroasema on lasi-teräs-arkkitehtuurirakenteinen kulkuväylä Vuosaaren kauppakeskukseen. Teos vie ajatukset maalauksen lainatusta maisemasta benjaminilaiseen tektoniseen tiedostamattomaan.

Esseessään Pariisi 1800-luvun pääkaupunki Walter Benjamin kirjoitti Pariisin arkadien, 1800-luvun kauppakujien, tavaratalojen edeltäjien, lasi-rauta-arkkitehtuurista modernin vertauskuvana. Hän totesi, että lasi-rautarakenne merkitsi konstruktion periaatteen käyttöönottoa arkkitehtuurissa, mistä alkoi taistelu taiteilijan ja insinöörin, koristelijan ja konstruoijan välillä.[22] Rautarakennetta käytettiin aluksi piilossa historististen kertaustyylien, esim. uusklassismin tai jugendin pintafasadien kätköissä, ja se yleistyi 1800-luvulla lähinnä hyötyarkkitehtuurissa, kuten kauppa-arkadeissa, näyttelyhalleissa ja asemarakennuksissa. Myös lasin sovellukset arkkitehtuurissa olivat aluksi pelkästään utooppisia, ja vasta 1920-luvulla lasi-rauta-arkkitehtuuri tuli funktionalismin myötä laajasti yhteiskunnalliseen käyttöön.[23] Benjamin toteaa tästä viipeestä, että ”konstruktio omaksui alitajunnan roolin”. Hänen mielestään teknisten muotojen edistys ja menestys oli suhteessa niiden sosiaalisen sisällön läpinäkyvyyteen. Lasiarkkitehtuurin piti siksi edustaa huipentumaa edistysprosessissa, jossa tektonisen rakenteen oli määrä tulla täysin läpinäkyväksi itselleen, reflektoida jäännöksettä itseään. Fasadien taakse kätketty, alitajuntaan painettu tektoninen konstruktio edusti Benjaminille työväenluokan alistettua asemaa kapitalistisen tuotantojärjestelmän sisällä, ja lasiarkkitehtuuri oli vielä toistaiseksi vääristyneesti välittynyttä niin historiallisesti, materiaalisesti kuin havaitsemisenkin kannalta. Porvaristo esti suoran välittämättömän suhteen, ja vasta vallankumous vapauttaisi tektoniikan vääristymättömään kirkkauteensa.[24] Benjaminin mukaan rautarakennetta sovellettiin ensimmäistä kertaa Theatre Francaisen katossa 1786, mutta vasta Bauhaus-rakennuksen arkkitehtuurissa se näyttäytyi puhdistetussa, hienostuneessa, itsereflektiivisessä teknisessä muodossaan.[25] Rautakonstruktio loi Benjaminin mukaan myös uuden optiikan, jonka vertauskuviksi tulivat Eiffel-torni sekä Marseillen sataman Pont Transbordeur -silta. Näkymät rautarakenteen läpi ilmensivät teknologisesti välittynyttä näkemistä, ennen näkemättömän korkeat rakenteet ja niiden avaamat huikeat näkymät yli kaupungin puolestaan utopiaa teknologisesta edistyksestä, ”parvekkeista avaruuteen”.[26] Rautakonstruktio kuvasti myös murtautumista porvarillisen sisätilan vankeudesta rakenteiden ”lihattomiin, skeletaalisiin, läpinäkyviin ruumisiin”. Valokuva-apparaatin tapaan Eiffel-tornin verkkomainen rakenne ”rajaa, leikkaa, uudelleenrajaa ja

[22] Benjamin 1986, 43-44.
[23] Benjamin 1986, 51.
[24] Mertins 1999, 197, 205-206.
[25] Mertins 1999, 204.
[26] Mertins 1999, 206-209, 218.

abstrahoi tutun." [27] *Tässä ilmeni Benjaminin mukaan montaasi-periaate, johon kätkeytyi myös poliittinen potentiaali: siinä missä panoraama "toisena luontona" luonnollisti vallitsevan yhteiskuntarakenteen sosiaaliset suhteet ehdollistamalla aistit spektakulaariseen puudutukseen, saattoi montaasi leikkauksen, uudelleenrajauksen ja siirron keinoin tuottaa shokkiefektin, herätyksen. Toisaalta rauta- ja lasiverkostot palautuvat jälleen myös panoraamalliseen kokemukseen: ne "laajentavat havaitsijan katsetta vaakasuorassa suunnassa rakenteiden rajojen ulkopuolelle, vetävät eri syvyydellä olevia kohteita yhteen visuaaliseen verkostoon, projisoiden ne litistetylle havaintotasolle, jolla perspektiivinen syvyys korvautuu määrittelemättömiin laajenevan tilan monimutkaisilla keskinäissuhteilla."* [28]

Vuosaaren metroaseman Expose*-teoksessa kietoutuvat yhteen konstruktio, panoraama ja montaasi. Kaarevat panoraamiset pleksit keskeyttävät asemahallin lasiteräsrakenteen läpinäkyvyyden. Ne peilailevat kuin jälkikuvina katkennutta suhdetta modernin edistysprojekteihin ja teknologiautopioihin: nykyisin kyse ei enää ole joukkoliikkeistä, vaan joukkoliikenteestä, siitä miten yhteistä, julkista elämistilaa jaetaan, jäsennetään ja asutetaan.*[29] *Varjostavat, kattokonstruktioita takaisinpeilaavat linssit himmentävät metrolaiturin läpikulkutilan automatisoituneen liikkeen teatteriksi. Samalla katon teräsrakenne leikkaa, jakaa ja uudelleenrajaa tämän julkisen liikenteen panoraamallisen näyttämön. Teos rakentuu kuin huomaamatta sisään metrolaiturin tektoniikkaan, mutta kiinnittäessään matkustajan huomion se sysää hänet hetkeksi hereille rutiininomaisen liikkeen unesta, katkaisee hänen liiketilansa, ennen hänen siirtymistään kauppakeskuksen liiketiloihin. Metrolinja on ollut johdanto,* exposé *Vuosaaren teollisuussataman rakentamiselle sekä Helsingin kaupunki rakenteen tiivistymiselle ja laajenemiselle kohti itää, urbaanin ja luonnon rajan siirrolle.*

[27] *Mertins 1999, 211-212.*

[28] *Miller 2008, 248, 253.*

[29] *Rancière 2009b, 22-26. Rancièren mukaan taide on poliittista sikäli kuin se "konstruoi tiloja ja suhteita uudelleenmuotoillakseen (-jakaakseen, -rajatakseen aineellisesti ja symbolisesti yhteisen aluetta...Taide liittyy yhteiseen muodostamalla tietyssä aineellisessa ja symbolisessa tila-ajassa katkoksen tavanomaisiin aistimellisen kokemuksen muotoihin" (2009b, 22-23).*

Lähteet

Benjamin, *Walter.* 1986. *Pariisi 1800-luvun pääkaupunki. Teoksessa Jussi Kotkavirta ja Esa Sironen (toim.)* Moderni / Postmoderni – lähtökohtia keskusteluun, *Tutkijaliitto, Jyväskylä.*

———. 1979. *A Small History of Photography. Teoksessa* One-Way Street, *Verso, London.*

Cohen, *Margaret.* 2004. *Benjamin´s Phantasmagoria: the Arcades Project. Teoksessa* David Ferris *(ed.), Cambridge Companion to Walter Benjamin. Cambridge University Press.*

Crary, *Jonathan.* 2001. Suspensions of Perception. Attention, Spectacle and Modern Culture. *MIT Press, Cambridge, Mass.*

Fried, *Michael.* 2009. Why Photography Matters as Art as Never Before. *Yale University Press, New Haven and London.*

Krauss, *Rosalind.* 1999. Voyage on a North Sea. Art in the Post-Medium Condition. *Thames and Hudson, London.*

——— . 1985. Originality of the Avantgarde and Other Modernist Myths. *MIT Press, Cambridge, Mass.*

Leslie, *Esther. Päiväämätön.* Benjamin´s Arcades. *http://www.militantesthetix.co.uk/waltbenj/yarcades.html*

Mertins, *Detlef.* 1999. Walter Benjamin and the Tectonic Unconscious: Using Architecture as an Optical Instrument. *University of Pennsylvania, Department of Architecture, Departmental Papers. http://repository.upenn.edu/arch_papers/9*

Miller, *Tyrus, 2006. "Glass before Its Time, Premature Iron": Architecture, Temporality and Dream in Benjamin´s Arcades Project. Teoksessa Beatrice Hanssen (ed.),* Walter Benjamin and the Arcades Project. *Continuum, London and New York.*

Niva, *Jussi.* 1991. Maanmittaajan ja rakentajan dialogi. *Petri Hiidenkari, Tiina Koskenniemi, Jussi Niva, Raino Ranta Kluuvin galleriassa 25.10.–10.11.1991.*

Rancière, *Jacques.* 2009. The Future of the Image. *Verso, London.*

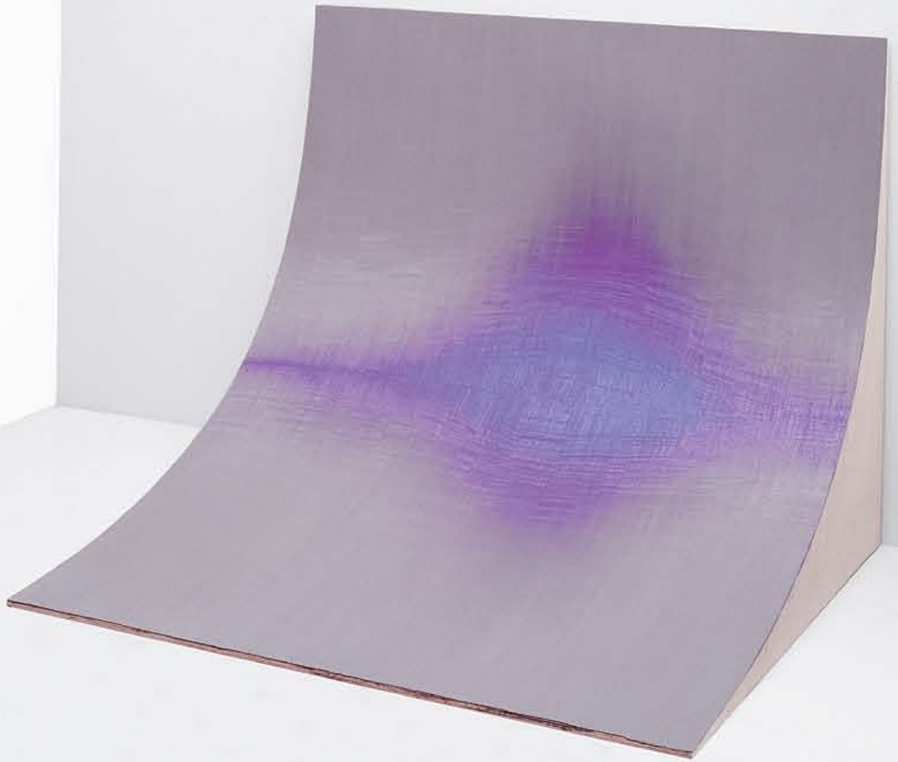
———. *2009b.* Aesthetics and its Discontents. *Polity Press, Cambridge.*

Suárez, *Juan A.* 2008. *Structural Film: Noise. Teoksessa Karen Beckman and Jean Ma (eds.)* Still Moving – Between Cinema and Photography. *Duke University Press, Durham & London.*

Valjakka, *Timo.* 2000. Jussi Niva. Expose. *Galleria Kari Kenetti, Helsinki.*

van der Heeg, *Erik.* 1999. Kekarainen – Niva – Vuokola. *Suomen valokuvataiteen museo, Helsinki.*

Expose #13, Expose #14



Expose #71

Expose #57

Expose #66

TIMELY REMAINS

Mieke Bal

With My Hands Covering My Ears

Jussi Niva's painting Loud, *from 2007, was the first work by the artist I saw. I spent a long time with this diptych. When I left the gallery, I was in turmoil; full of many different, perhaps contradictory impressions. I had already forgotten what I had seen at first sight. On my way out I glanced back over my shoulder and fleetingly experienced that first sight again. In these two moments I was put on the spot: asked to perform the "formation" of the painting, as the artist called it in a lecture (6.10.2009, Academy of Fine Arts, Helsinki) , to "do" the painting in the space in which I found myself with it. And in-between, I was left alone confronting the cacophony of all those different sensations. Loud, indeed. If I imagine the experience in terms of sound, I would have had to cover my ears.*

My first thought was that the two panels, one level, one oblique, were "imitating" the oblique angle from which a vague architectural form was being presented. But this doubling, and the imitation of oblique seeing, was just a tease. It confronted me with that knee-jerk attempt to reduce what I saw to something I could recognize. This "mimesis effect" was a way to pull me in and put me to work. The shape of the panels might suggest that angle, but the painting on them complicated that illusion. Hence, the awareness that this effect was based on an illusion opened the painting up for me. It was only then that the formation could start.

The work gave a somewhat dizzying sense of everything doubling up, so that it was no longer possible to distinguish re-presentation from presentation; an equally dizzying feeling of being dwarfed by an architectural Big Brother; a push and pull between being given access and forbidden entry into a surface that reflects, but whose reflection reveals nothing; a daunting sense of height that the painting as material object belies (it is not that large and it was not hung that high); and finally the stark contrast between the dark blue at the left, the multiplied surfaces of deep and light blue, like windows in a high-rise building, then white of a possible sky, on the one hand – blue and potential figuration – with that band of pink on the right-hand side of both panels, that belied that illusion of representation with a colouristic misfit, a cacophony of clashing tones, in a chromatic form of loudness.

In the larger, rudimentary divisions of current artspeak, Niva's work would undeniably pass for abstract. But as art tends to do, it can only be cast in such terms as abstraction if we let it redefine itself, and its label. I will argue below that abstraction,

Loud

in Niva's hands, becomes something entirely different from the usual, negative logic of abstraction as the opposite of figuration, narrative, and illusion. Instead, it is generative of all three, while simultaneously deconstructing, reconsidering, and, if it is possible to say so, re-figuring them.

In other words, figuration, narrative, and illusion are not Niva's artistic strategies but his subject matter, his topics. As such they are subject to questioning, deconstructing, and reconsidering. It is in that sense that his work is abstract. And while, in the tradition of abstract painting, Niva's work displays a strong focus on its medium, that medium is not, or not exclusively, the flat surface that obsessed modernist abstract painters. In contrast to the traditional strategies, in Niva's work the wedge and primary tool of time *stands between itself and its traditional background. Or rather, subjected, in turn, to the reconsideration enforced by his paintings, time itself is renewed, reconsidered, and presented anew, outside of representation; if I may risk another oxymoron, re-presented.*

Between the two moments of entering and exiting the space of Loud *lies an undefined and unlimited stretch of temporality that is neither linear nor circular but heterogeneous. This time is laid out, like a corpse, to be studied in post-mortem, in an autopsy that turns something we thought of as organic and whole into disparate remains. And, given the problematic implications of the ideology of linear time in the chronology that rules both traditional and popular thinking about time and history, this laying bare of the remains of time is urgent; let me call it timely. Hence the title of this essay.*

Movement: Vertical Time and Painting as Gallery Film

When we think of time in the image, movement is the first notion that comes up; for, between the still image and its twentieth-century rival, cinema, movement is the crucial difference. The moving image has become a strong discipline in the visual arts, in addition to its popular appeal. Especially in museums and galleries, which is often the context in which the moving and the still image meet, cinema has often taken the form of installation. And as it happens, the primary difference between the theatre and the gallery film is temporality in relation to space.

It may seem a stretch to begin a discussion of Niva's paintings with a consideration of film. Yet, I will argue that this is the most illuminating context if we wish to understand how his paintings are effective as an intervention in contemporary aesthetics. Gallery films are not merely films made for exhibition in spaces designated for art audiences, as opposed to movie theatre films, made for mass audiences. More fundamentally,

gallery films use cinematic techniques and aesthetics to displace the primary feature of cinema, which is its temporality, and seem to turn it into a spatial feature. At least, this is what media theorist Lev Manovich suggested when he proposed that multi-screen cinematic works function as "spatial montage" (233). Niva's two-panel Loud*, as well as other works made more explicitly as installations, can be fruitfully seen in this light.*

Manovich's concept of spatial montage is an attractive proposition, as it immediately evokes not only the spatial arrangement in the gallery, but also the multiple implications of the concept of montage itself. Montage is a decomposition of continuity and the assemblage of a new continuity, which can be smooth and appear seamless to fool us into believing the representation is comprehensive; or it can be overtly disturbing, activating our participation in the performance of the new, explicitly artificial whole.

In the gallery, space is the context or environment within, or on, which the installation piece or the gallery film "grows" its specific effects. In terms of music, that space is the "noise" that modulates the tones and gives them depth. And indeed, montage is a spatial form, the juxtaposition of fragments that, together, form a new whole, but between which gaps inevitably remain. Moreover, in multiple-screen or multi-panel installations, the montage between clips or portions of the surface is over-determined by a montage between *screens. Niva makes astute use of this double montage. The two panels, the seam between them, and the pink band that disrupts the architectonic illusion in* Loud *is a case in point. More emphatically, his recent works of the series* Misplaced *play on the way lines make and break planes.*

p. 122, 125

The latter works are often triptychs the panels of which are distorted in ways that makes the perspectival distortions of the lines both similar and different, and always hard to pin down. The lines are not sharp; they do not delineate or draw contours. Consisting of dark blue with lighter blue blurred edges, the lines become themselves closer to planes. And the planes, due to the distorted panels, come closer to volumes. With the confusion of the categories of dimensions, these works insistently hover between paintings as objects on the one hand, and installations on the other. The provisional end of this increasing difficulty of seeing what exactly got misplaced and to where, is the installation M in Us*. The spatialization of the paintings here receives, perhaps, a fourth dimension, within a gallery space where walls do not form a square but a rectilinear kind of labyrinth. Time, it seems, does fall subject to space.*

p. 174–186

But in spite of its wonderfully immediate productivity as an idea, Manovich's proposal needs reconsideration, and Niva's work helps with this rethinking. For, the idea that the moving image – in any form or genre – can actually get rid of its fundamental temporality rests on a simplification, a binary opposition. And, in this

respect, Niva's work seems to reply, every image, moving as well as still, possesses this fundamental temporality in what Niva calls "formation": the performance of the painting in the collaboration between work and viewer in the space; the performance of form. Hence, if even still images such as paintings are "in time", it seems pointless to try and eliminate time in favour of space.

Niva's insistence of time is so timely, in my view, because it undermines binary thought itself. And binary thought is perhaps the most pervasive mode, or, better, "mood", in thought. Among its many problematic aspects is the tendency to oppose two elements that cannot even be compared, let alone opposed. Indeed, this structure does not pertain to the dimensions of time and space. Instead of being opposed, these are inseparable; two facets or indeed dimensions of the same "thing": existence, or life. Let me call it timespace. Assuming, then, that such a shift from time to space is possible seems a form of wishful thinking. Instead, its impossibility goes to demonstrate that the two dimensions are in fact one. A formal distinction is thus redirected to life.

Here, let me consider four works – or, since Niva works in seriality, series of works. Each of these series glosses the movement of the still image in different ways, converging in the impossibility of endorsing Manovich's binary wholesale. Together, they offer a sense of timespace in which movement is inevitable. Static (Petrol Blue) *from 2002 seems a straightforward experiment with colour. The subtitle even refers to a colour, and colour is what distinguishes the elements of this series from one another. But, in spite of its name that denotes stasis, "static" is a movement, even a shock, produced by electricity. It is in fact the miraculous movement that emanates from something unexpectedly (and dangerously). The name for a colour such as "electric blue" suggests that the colour is so intense that it shocks. This is not the case for "petrol blue" which is named after an analogue matter, and, in contrast to electric blue, rather evokes darkness and depth, reflectivity, and opacity – petrol as opposed to water. Together, I suggest, "static" – the paradoxical name for movement and shock produced by inert matter – and "petrol blue" comment on the intricate and yet enigmatic relationship between colour and matter.*

p. 75

If we take a good look at this work, two things stand out. One is the brush stroke, a Niva signature, uneven enough to keep the surface in movement; thin enough to keep the materiality of the support in purview. The other is the subtle difference in shape between the two panels. The right one has vertical brush strokes, the left one horizontal ones. This left one is also delimited, on the right edge, by black that suggests emptiness, like an old-fashioned television screen with its convex surface. This makes sense of the horizontal brush strokes. But then, it also contrasts the two panels. Whereas the left

one uses shape and stroke to suggest a rudimentary representation – the illusion of convexity – the right one remains self-enclosed; a colour field only. Between two such different panels with the same colour, the minimal tool of temporality sets the two up in a "dialogue" where representation and presentation confound a viewer unable to deploy a single viewing attitude in front of the work as a whole. We will see that this discrepancy between two panels belonging together in one work is Niva's primary tool to keep temporality active.

This temporality, then, implicates the viewer. For, what happens to the viewer, this complication of the cliché that paintings can be seen homogeneously in a single glance, lies at the heart of Niva's still images as temporal. This multiplication and tension in the modes of viewing that the work programs is key to Niva's work, and explains his preference for diptychs and other forms of spatial arrangements of his paintings in multiplicity, as well as for the seriality mentioned above. It is this tension that is the most fundamental movement, one that fails to accommodate an opposition between space and time. Close to Static (Petrol Blue) *hangs a much smaller single-panel painting,* Fine Tuning *(2003). In this work, shocks are produced between, not within, the colours, and dimensionality comes not from illusion but from real thickness of the panel. But to assess how this work embodies the moving image, another work from this series,* Fine Tuning *(2003) provides an even better, because reduced instance of its principle. Here, the colour scheme is reduced to green and black, with a gradual band of white over the solid band of black that divides the surface in two. The movement takes place – pun intended – in the lower half. The diamond and triangular shapes of the black patches construct a sensation of movement, supported by the graduation of the green that offers illusionary colour perspective.* [1]

p.76–77

p.81

The movement is rigorously horizontal and fast, like racing cars flashing by. But there are two of such moving bands, and if we see these as roads, they go in opposite directions, like two lanes of a highway. A further complication comes from the graduation of the green in these two roads. This makes it impossible to decide whether the uncertainty comes from movement or from three-dimensionality. This undecidability is further enhanced by the shape of the panel. Like Loud*, both versions of* Fine Tuning *are shaped to look like a surface seen at an oblique angle. The tension between movement and three-dimensionality, those two impossibilities in still and flat paintings, compels a differentiated mode of looking and the time it takes to process both. In terms of the question of the relationship between time and space, it is, of course, crucial that this undecidability remains in place. For it is that suspension of decision that keeps time (movement) and space (dimensionality) bound up together.*

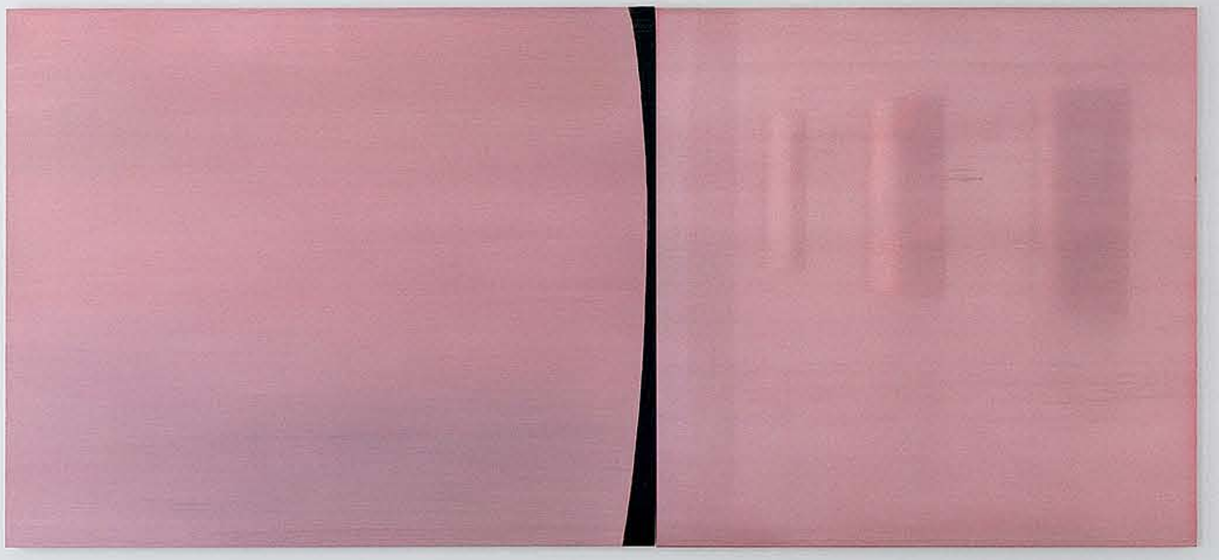
[1] *Colour perspective is a baroque alternative to linear perspective, that quintessential Renaissance invention. While the latter recedes, the former protrudes; and where the latter is based on line, the former is shaped by colour. See page 243 of my book Quoting Caravaggio: Contemporary Art, Preposterous History (1999).*

Static (Petrol Blue)

Static (Petrol Blue)

From the series Fine Tuning

From the series Fine Tuning



Static (Purple)

The play with shapes as being between material and illusionistic is also a defining aspect of the series Expose *(1996-2000). For example, in* Expose #13 *and* #14*, presented as a diptych, again the panels have three dimensions as the upper and lower edges protrude, to different degrees. And like* Static (Petrol Blue)*, the diptych form as such sets the workings of brush stroke and colour in motion. The right-hand, blue panel has barely visible brush strokes, and these produce a lighter shade in the curve of the lower edge, which makes the material support of this nuance undecidable again. In the silvery left-hand panel the strokes are vertical, which clashes with the horizontal nuance produced by the curve. Between the panels, then, we see that same clash that sets up a dialogue between a medium-centred materiality and an illusory colour perspective.*

p. 58–59

All these different forms of movement are combined in Throughout *from 2007. They lead to a philosophical position from within which Niva's work, I contend, is created, and stays in motion. This is a diptych of contrasting compositions in various shades and hues of blue, set off against white on the right, a pinkish grey on the left. The panels have the same shape as those of* Loud*, the left one falling down, and the right one firmly upholding the standard rectangular shape. In terms of "content", if such a word is appropriate, the contrast, similarly, is between a sublimity-evoking perspectival white vanishing point, drawing the viewer to a distant nothingness, on the right, and a threshold that suggests we stay on this side, exploring the narrow space between viewer and painted surface.* [2]

p. 84–85

This difference, which is quite drastic and fundamental, opposes, or rather, stages a clash between two radically distinct views of life and the world. On the left panel, the eye is invited to move from the middle edge between the two panels to the far left bottom, which, I contend, is a movement of retreat into the inner space of the psyche. On the right, the movement is outward, into the unknown. Together, the aspects of both spaces contaminate each other. And given that in the West the standard way of reading and hence, of looking is from left to right; a fascinating narrative begins to unfold in the movement. It is not the painting that offers a sublime or even religious experience. Instead, the sequence says, from the inner self comes the illusion that there is something in the beyond that pulls us out.

To explain this difference, let me abduct a phrase from Christianity, one of those sayings which, in the semantic field of politics would be called propaganda, and in advertisement a slogan: "Man proposes, God disposes". This anonymous saying is meant to humble humans into submission to God. It has been perverted beautifully by Brecht in his play Mutter Courage und ihre Kinder *(1939), where he turned it into "Der Mensch denkt: Gott Lenkt". In the wake of Brecht, the French psychoanalyst*

[2] *When I attribute a philosophical position to Niva's work I do not impute such a position to the artist. Instead, I mean it in the sense in which the term "theoretical object" is used. As Hubert Damisch, the creator of that term, explains it in an interview with Bois, a theoretical object "obliges you to do theory but also furnishes you with the means of doing it. Thus, if you agree to accept it on theoretical terms, it will produce effects around itself . . . [and] forces us to ask ourselves what theory is. It is posed in theoretical terms; it produces theory; and it necessitates a reflection on theory" (Bois et al. 1998, 8). In the dynamic between the works as objects, their viewers, and the time in which these come together, accompanied by the social buzz that surrounds them, a compelling collective thought process emerges.*

From the series Fine Tuning

Jacques Lacan, in theorizing fantasy and projection, also simply replaced the comma by a colon: "Man proposes: God disposes". Thus Lacan illustrated Freud's concept of Verschiebung *from the latter's work on dreams. This tool for religious-political submission shifts to become a self-critical device. It points out a "disposing", that is, deciding that God is a fiction, a figment of the human imagination. Man imagines, thinks that God disposes, arranges, and decides.* [3]

Man proposes: God disposes, but what is the object of this imagined act of disposition? Niva's work's answer is: art as experience of an encounter. The imagined sublimity seductively suggested in the right-hand panel of Throughout *is undermined by the invitation to probe our own mental space at the bottom-left. But this is not to disempower the viewer, on the contrary. It "says" – if I may impute to the diptych such a propositional content – that each of us has the power to process, experience these paintings for the benefit of an exciting, because sublime, experience of an encounter. Thus the movement set in motion through the three works discussed above has reached its most complex form here. In the movement to which the viewer is compelled it also includes the intellectual-emotional movement of affect. It is through this movement, I propose, that Niva's work addresses the* dispositif *of the gallery installation as by definition moving; a kind of gallery "film".* [4]

The comparison of Niva's paintings with film helps to understand the far-reaching questioning of (chronological) time I am imputing to his work. Catherine Fowler borrows the concept of "vertical time" from avant-garde filmmaker Maya Deren who pioneered this concept in her own practice. Fowler's essay develops the question of the continuum between "in-frame" or the image content and style on the one hand; and "out-of-frame", or the context of viewing on the other, from the hypothesis that the latter influences the former. The inner space on the lower left of Throughout *would then be the in-frame, the white expanse on the right panel the out-of-frame after Brecht and Lacan's colon.*

Vertical time, according to Deren, is time caught in the moment, which is then explored in depth, in its ramifications, and its qualities. For the logic of linearity, which Deren equates with a logic of action, she substitutes a logic of emotions or ideas. Throughout *is a good example of this. This logic is centripetal, as it attracts to itself "even disparate images, which contain that central core, which they have in common" (Deren quoted in Vogel 178). Clearly Deren, speaking in the 1940s and in the context of a discussion of poetic time, is groping to describe something that resonates with the traditional terms in which poetry is often described, the rhetorical categories also too easily reduced to binary pairs, such as metonymy and metaphor.*

[3] *See Freud 1953. Again one writer has made a marvelously useful critical synthesis of the many theoretical contributions to this concept (Silverman 1983, 87–125). I have been unable to trace the Lacan quote, known to many, which I have known for decades.*

[4] *Catherine Fowler, from whose 2004 essay on "vertical time" I borrow this genre label, considers gallery films in a different context, namely against the backdrop, or back-story, of cinema (in the sense of theatre films). She mentions, and then brackets, the question of the uneasy relationship between cinema and art (film).*

[5] *Kaja Silverman has criticized the conflation of these and other binary oppositions in her book The Subject of Semiotics (1983, 87–125).*

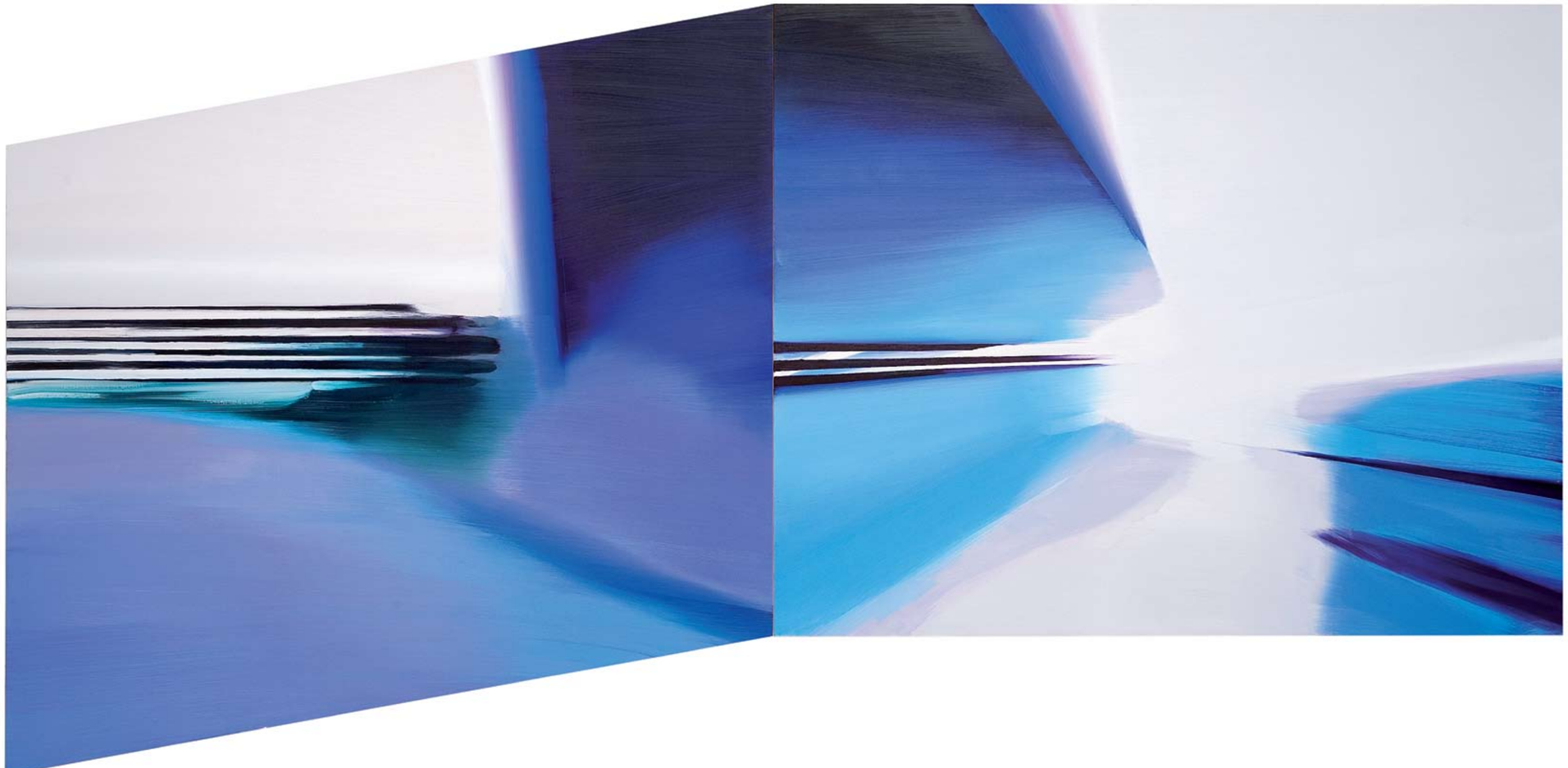
[6] *Gilles Deleuze's* Bergsonism *is an actualization of Bergsonian thought for our time (1988). For a quick acquaintance with Bergson's writings, see* Key Writings *(2002). Perhaps the most relevant book for this discussion is Bergson 1991.*

This rhetorical binarization of tropes squeezes a third major trope out of the equation, namely synecdoche or, in its Latin name, pars pro toto*. This figure cannot be reduced to metonymy, with which it shares grounding in contiguity, but from which it differs in other respects. Metonymy implies a form of linearity, be it causal or spatial. Synecdoche, instead, implies condensation and its consequence, the potential of expansion. Nor can synecdoche be conflated with metaphor, which is invoked in Deren's communality – "that central core, which they have in common". Likewise, the mention of ramifications suggests a centrifugal force, while "central core" recuperates the unity of a monistic conception of metaphor. This unity results from the centripetal force of the collocation, in metaphor, of two disparate elements. The two panels of* Throughout *relate to each other in such a centripetal way, which makes the work as a whole fundamentally heterogeneous – in shape, colour, materiality, as well as thought.*

The very term "vertical" – a metaphor – is also distorted by the need to fit Deren's idea into a binary so that it can be clarified through its opposite, "horizontal", which would then be the temporal logic of action. Synecdoche is a figure that condenses; in the case at hand, it condenses time, displaying past and future along with the present, in any given moment. But condensing time does not erase it. It concentrates time in order to leave it to the viewer to unfold it, at her own leisure. The encounter with art, Throughout *says, takes time; a time that condenses qualitatively different moments into a heterogeneous experience that takes time – inner, psychic, as well as physical time, for these can no longer be distinguished. A time, moreover, that is spatialized. The title, again, insists on this. It points to duration as well as spatial expansion; "all the way" as well as "all the time".* [5]

When we take things literally, what Deren calls "verticality" becomes horizontal, moreover, in the gallery space where the most frequent format is the (horizontal) juxtaposition of surfaces – screens or paintings. This form leaves the question of how Niva's art deploys something that can be considered vertical time in Deren's terms: non-linear time, attracting disparate images, gaining depth and emotion as the qualities of the moment.

This question raises a second question, of the political point of such a "verticalization" of time. To see this, I replace Deren's term with that of a spatialization of time. But this also needs qualification to pre-empt a renewed binarization of time and space. To avoid this, I appeal to the conception of time, especially of duration, put forward by the French philosopher Henri Bergson. This conception rejects the possibility of seeing an artwork at a glance. Bergson did not believe in the single instant, hence the fact that "Bergsonian duration is defined less by succession than by coexistence" (Deleuze 60).[6]



Troughout

Coexistence entails heterogeneity. The heterogeneity of time is itself conveyed in a moment of viewing, and spreads out in the before and after of that moment. This is the moment when the viewer, caught in collusion with representation, is enabled to (cognitively) recognize, then (socially) recognize-as, something that connects to – but is *not – the past. In turn, this recognition of pastness brings the presentness of the moment of viewing into the awareness of the subject doing the viewing. It opens up the time needed for the encounter that is Niva's "formation". This is why my gut recognition of architectural form in* Loud *was a tease, a way of compelling me to let time spill over.* [7]

This makes it radically impossible to return to a pre-Bergsonian metaphoric-conceptual spatialization of time in order to make time divisible, hence, to bring it under centralized control. Instead, the notion of timespace that binds the two dimensions into an inextricable knot suggests a post-Bergsonian view of space, not as metaphor but as embodiment *of time; not as a facile way of making time divisible again, and moments distinct. On the contrary, the concept of "spatialization of time" offers a way of making Bergsonian duration – the philosopher's conception of indivisible time in which change is constant – into a concrete, tangible reality within which time can shed its blind chrono-logic. Here, the viewer who is confronted with* Throughout*, may well begin at the lower left, as tradition suggests. But after seeing where this leads (literally, through the attraction of the white stain on the right) she has the freedom to return to the left and gloss the sense of self that is hiding out there with the self-made sublimity of the imagination's expanse.*

Once this chronological mechanism is discarded, or rather, suspended, spatialized time can fill, enrich, and validate moments, despite the fact they are traditionally considered empty transitions. If we see it through this Bergsonian lens, validating duration as a spreading out of time, the spatialization the gallery installation brings to both cinema and (installation) painting does not contrast with time but thickens it. This thickening, I contend, opens the way to a theorization of spatialized time's political force.

The political force of Niva's version of Deren's poetic time is to be located in the way the moment is made dense, rich, and valuable in itself, not as a transition to run through but as something to dwell in. In making this point by means of an astounding deployment of the interval between two opposed conceptions of empowerment, the painter of Throughout *anchors his work in an inextricable merging of form and content, refusing the separate existence of both. And I use the verb "to dwell" intentionally, as a word that evokes houses and enclosures not as confining but as a comforting space.*

[7] *The discussion of duration in Bergson has been brought to the present by Deleuze's books on cinema, which have had such a decisive impact on film studies (1986, 1989).*

The gallery space Niva so frequently deploys as a space to inhabit and construct at the same time, is a space to dwell in.

The montage effect that the diptych form emanates adds to this spreading out of time in space. The cut between the two panels becomes a transitional space; a border, a space of negotiation. The political meaning of such a move is twofold. It provides the alleged emptiness, the literal worthlessness of transition with inherent value, hence, also, the people who are temporarily stuck in such transitions, such as viewers at a loss what to think of the relationship between proposing and disposing. And, by giving value to those moments, it offers a learning experience of listening to and feeling the duration of such moments, de facto creating an alternative to the binary opposition of fragmentation and unity. For now, the best term I can come up with to describe that alternative – a thickened and thickening timespace in which art "happens" – is embodiment.

Usually, gallery works are installed in spaces in which viewers enter and leave at will. This puts the Aristotelian structure of beginning, middle and end of classical narrative in definitive jeopardy. Viewer can move about freely; and see and talk to each other. In the gallery, space is a crucial element of mobility, and entails a mobility of time. The spatialization of time inherent in gallery installations' conditions of viewing is one of those institutional, technical, and practical conditions that deeply transform the "cinematic habits" of the works subjected to it. Among those habits the viewer of Niva's diptychs is invited to shed is the temporality of movie theatre film. In the theatre, the viewer can sit back and subject herself to the relentlessly forward-moving temporality of the film. In the gallery, by contrast, the viewer is in charge of the time spent. If it is sometimes shocking to see the speed at which people actually view art, this is because the shift from pre-determined time to free deployment of time has not been made clear enough. Niva's work compels the awareness of this shift by the heterogeneity between the two panels of his diptychs. This is why his brush strokes may alternate between vertical and horizontal, but his temporality is rigorously "vertical" in Deren's terms.

Landscapishness: Blindness as Index

p. 90–91

For those who still doubt that Throughout *is posing the fundamental existential questions I have attributed to this work, there is another work from 2007 that seems to sum up the former work's intricate conclusions. In fact, the single-panel painting called* Past *seems so close to* Throughout *that it could be an afterthought on the latter – a potential third panel that would combine with the latter to make up that sacred form of the triptych. Not so. Combining the inner and outer sensation of viewing*

below as well as past the threshold of the mind into the beyond, Past *deploys the same colour scheme but aggrandizes the white of invisibility in both directions, forward and backward. But this does not mean it "concludes" the thought I have read into* Throughout*, and to which I attribute its most profound movement. The thought that implicates the viewer into its temporality cannot be concluded by the work alone.*

When seen in a flash, this work seems much more straightforwardly figurative than the diptych. It suggests a stadium with benches, or a row of apartment buildings with endless lines of uniform windows; a path or road; and a dark stretch on the extreme left onto which some of the white spills over, as if snow has been cleared sloppily. It is only in relation to its contemporary diptych that a profound – or should I say, abstract? – meaning can be given to it with any self-assurance. It seems to combine the architecturality of Loud *with the foregrounded void of the right-hand panel of* Throughout*. Of the inner, possibly psychic space of the latter's left-hand panel there is no trace here.*

If we bring in the artist's habitat "Finland" – something I am, however, reluctant to do in any straightforward manner – the element snow *suggested here becomes a marker of provenance. In the same move, this interpretation would turn the painting into a landscape. The landscape: that traditional genre in figurative painting that posits spatial unity. This move would be wrong, not only because pinning an artist down to a provenance is a diminishing, often colonialist move, but also because it would overdo the work's figurativity, and repress its other side, which I will qualify later as a form of "abstraction". Yet, I consider the allusion to landscape clear enough to constitute a challenge. In a chronological view of that genre, this would be a landscape-minus: minus the traditional cloud-filled skies, the recognizable geographical forms, and the tiny figures of inhabitants or visitors of the landscape.* [8]

Here, the main role is given to the pathway, the road that is wide at the lower edge, as if inviting viewers to step in, and narrows towards the left centre of the image, in a vanishing point that is rather low, suggesting a flat landscape. There it becomes an oblique vanishing point. As in the right side of Throughout*, this path leads to a beyond, but distinct from that other image, this beyond is nothing mysterious or sublime; just the next spatial portion of earth.*

What matters in this work for the relationship between time and space is the way it seems to belong to two distinct series in Niva's oeuvre. One of these is steeped in the questioning of time in the still image, the other in issues of depiction. Whereas the former implies thinking philosophically or even abstractly about existential questions, the latter explores the relationship between an external object, in this case a landscape, and the work of painting. It is here that the very term, or genre of, "landscape" helps to keep the complexity of Niva's oeuvre in sight. For the landscape itself is already ambiguously situated in the dichotomy between paint and the alleged object of depiction which Niva undermines. The term "landscape" refers to both the external object and its depiction. Landscape is a genre in figurative painting. It is also a material reality of "nature", arranged for humans. The ambiguity is deeply meaningful, and Niva's relation to the genre implies a questioning of its self-evidence.

The term "landscape" indicates a humanized relationship to nature, whether this relationship is one of dominion, of self-affirmation through the conquest or nature, or, on the contrary, a desire to transcend and efface the self in the face of nature, as in what we since Kant call "the sublime". Both attitudes spring from a fundamental discontentment with the limitations of human embodied existence. Attempts to separate the two appearances of landscape – as outside and as representation – are themselves imbricated in such conceptions, in either attitude just mentioned or in the paradox of their coexistence.[9]

Instead of resting on a distinction between nature and culture, landscape evidences the impossibility of making such a distinction. The term indicates an arrangement of the environment by the human gaze, whether this arrangement leads to the landscaping of nature or to its representation in painting. And instead of enabling humans to bypass representation, the idea of landscape catches humans within a web of representational strategies and the resulting events. This impossibility of representational innocence shows in two traditional topoi frequently associated with landscape. One is the myth of the garden of Eden as the pre-cultural space of innocence, the other the idea of the sublime as a post-cultural experience.

Niva's painting invokes, considers, and ultimately rejects both. This is why Past *contains the dense rows of either benches or houses on its right-hand side; referencing multitudes that Eden would repress, and that would preclude sublimity. With this rejecting caught in the act, then, we are able to see how each model contributes to what the term "theoretical object" points out: that art "thinks". Not in the sense of illustrating prior thoughts, nor of the artist's individual ideas, but in that art, in the encounter of "formation" does the actual thinking. And since this thinking requires the participation of viewers, the task of provisionally completing the thoughts befalls the visitor, helped as she is by the artist-curator's work.*

In opposing ways, Eden and sublimity each foreground the near-desperate attempt to imagine and theorize humanity as distinct from nature – a distinction the concept of landscape presupposes and represses. "Eden" stands for an idealized state of humanity

[8] *On the tradition of landscape painting, see Melion 1991.*

[9] *For an excellent study of landscape, see Halkes 2006. The relationship between landscape and (imperial) power is analyzed in Mitchell, ed. 1994. On landscape and death, see Marin 1988. On landscape in its relation to history, see Schama 1995.*

before "the fall", the awareness of limitation, the fall into reality. Religion calls it "sin": the sin of transgressing rules. Society calls it adulthood: the knowledge needed to compensate for accepted finiteness in death by the possibility of procreation. "Before", or in fantasies of infinitude, we were happy in a garden that had everything we needed and was safely enclosed. But this painting is called Past*, in other words; "after".*

"Eden" is an enclosed space from which humans were expelled. Today, with increasing anxieties about borders – academic borders between disciplines and political borders between nations – and, most worrisomely, anxieties concerning the preservation of those borders as the basis of constructions of inside and outside, "us" and "them", it might be opportune to reflect on the childish fantasy involved in the myth of paradise. [10] *As if to foreground this point, Niva's landscape in* Past *is anti-Edenic. Instead, either as stadium, as acoustic fencing, or as row of apartment buildings, this landscape is man-made and lacks the variations of natural landscapes. The road is not an entrance into the beyond but a simple path to travel, to go from one place to another, "throughout" the landscape. Of equally great social and artistic relevance is the need to reflect critically on the sublime. This is why I brought it in, apropos of* Throughout*, as a man-made proposition. The sublime is a flirtation with the absence of enclosures such as offered by Eden. The near-overwhelming might of nature revises the relationship.*

The sublime experience occurs at the moment one is confronted with the power of nature – in danger of being overwhelmed – and coming out victorious, thanks to rationality. If we consider Kant's version of it, the greatest thrill of the sublime experience is that reason wins. As Gayatri Spivak has pointed out in an astute analysis of a transitional passage in Kant's Critique of Judgment*, Kant's argument needs the firm establishment of a limit; between rational man and humans he considers limit cases of humanity. It also needs an instant, the one where man hovers over the abyss. But as we have seen, Niva thickens potential instants into heterogeneous patches or stretches of time.* [11]

The collusion between Eden and sublimity breaks through the apparent opposition between the two here. Kant alleges a casual and bracketed example of the Neuholländer *and the* Feuerländer*, a propos of man's free will, as the limit of humanity – "raw man". Spivak takes this example as if it belonged to the "pure" text of reasoning, infusing both the example and Kant's text with a literariness that mediates between the poetic and the narrative models outlined above. In the abstract – but revising this concept according to Niva, as I will below – the philosophical question implied in this move concerns the status of the marginal in relation to the whole.* [12]

[10] *On Eden, see Merchant 1995 and chapter 5 in Bal 1987. See Figlio 1996 on the ambivalence towards nature doubtlessly inciting a desire for a protected, enclosed, Edenic nature. The sense of boundaries as not separating but as a space for negotiation and contestation that can mediate and reach new understandings has been elaborated by Inge E. Boer (2006).*

[11] *See chapter 1 in Spivak 1999. On the sublime, see De Bolla 1989.*

[12] *"New Hollanders" refers to the aboriginal population of Australia, and "Firelanders" to the original inhabitants of the southern part of present-day Argentina.*

The aesthetic question concerns the status of the detail. This is also the question that the historical baroque poses to Renaissance art, in a relation of "past"-ness I have called "pre-posterous". What the moment is to time, with all the complicating and thickening effects Niva's work produces, the detail is to space. It is worth noting that the sublime and Eden have opposed problems with the detail. In the former, rational man wrestles his way out of the status of "detail" in his relationship with nature, when the tiny man takes over from infinite nature, and reason turns the tables in the precarious power relationship between the two. In the latter, man is unreasonably forbidden to eat a detail – What is one piece of fruit, one tree among so many? – but that detail, once absorbed, turns out to be overwhelming, regulating life beyond single human existence. [13]

The relation to Kant's aesthetic – the aesthetic that, in spite of the many attempts to criticize it, is still the dominant one in Western culture – is, therefore, central in any reflection on the sublime, hence, also, on landscape. It is a relation of critical engagement in which complicity is acknowledged and endorsed, and a practice of critical intimacy performed so that an ethical relation, foreclosed by "pure" reasoning, can become possible.

Contemporary commentaries on aesthetics tend to focus on the sublime, often trying to save that utterly individualistic concept for an aesthetics that is not based on disinterestedness, so that sublimity can function in the social world. Niva's art, by complicating time, resists, I contend, contemporary misreadings that turn the experience into a feature of the object. As a result the sublime, there, is rigorously of the order of the performative. This is the philosophical reason for Throughout*'s juxtaposition of the inner space before which the viewer stops, and the beyond towards which she may be looking with longing, but without forgetting the colon between "man proposes" and "god disposes". In* Past*, the invocation of multitudes further glosses the individualism inherent in the lone man's experience.* [14]

Throughout *binds reflection on the sublime to this performativity. But by taking the viewer seriously as an embodied subject, not reducing it to brain or eye, this work ultimately rejects the sublime experience, and* Past *foregrounds that rejection. Instead of conquering nature with reason, the diptych keeps the precariousness alive, hovering between the separate bodies of viewer and paintings on the one hand, and the temptation of merging on the other. Instead of a threat, nature constitutes a challenge; instead of being nearly overwhelming, it is engaging. Unlike Eden, Niva's work undermines delimitation, but in consolation it entertains childish fantasies of play. Perhaps, then,* Past *contributes to a different kind of landscape: one where boundaries*

[13] *On marginality, see Derrida 1982. A founding study on the concept of detail is Schor 1987. On the detail as specifically aesthetic, see Arasse 1992. Arasse unfortunately ignores Schor's relevant book.*

[14] *A feminist attempt to save the sublime from romantic obsoleteness can be found in Battersby 1998.*

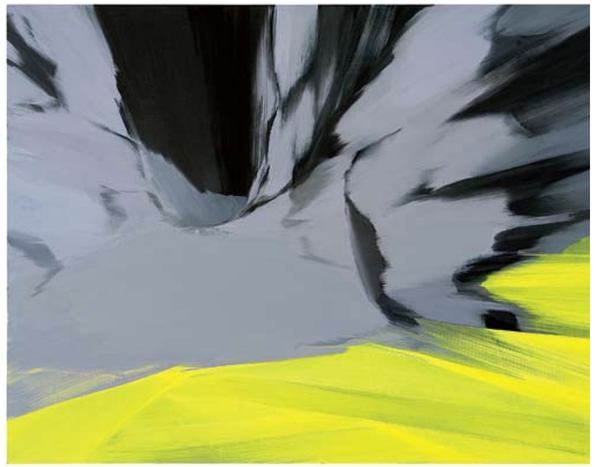
Invisible

are acknowledged but made transgressable; where boundaries can be suspended without threat; where boundaries are spaces, not the refusal of space – as Inge E. Boer has it, spaces of negotiation and contestation (52). Hence the bits of "snow" or white spilling over into the black, offering more shapes – the rounded meandering – and colours – the turquoise only visible on the left edge of the work. If Past *is a landscape, then it is one that questions itself, its genre, and its double meaning.*

From the perspective of Past*, its contemporary* Invisible *(2007) offers a radicalized view of the attraction to sublimity in the traditional vanishing point. This is again a diptych, and again it deceives us with an oblique angle, albeit in the opposite direction from* Loud*. Here, it is the right-hand panel that tapers off, in a spatial movement opposing the painting on its surface. Thus, a tension between surface and material shape furthers the awareness of the deceptive nature of depiction. This formal opposition makes the panel strictly unreadable or, as the work's title has it, invisible. What could be a window looking out on darkness, is deformed by the angle at which the materiality of the panel offers it. But how can a painted artwork be what its title says it is, invisible? It is right here for us to see, after all.*

The left-hand panel, in contrast to the right one, is more readable (in terms of depiction). This panel strongly suggests a half-opened garage window. The use of blue, so frequent in Niva's work as to be a near-signature colour, is set off against the black that, in a realist reading, is explained by the darkness of the space the door of which has been opened. The turquoise hue is distinguished from the deeper blue that replaces the lines that Niva avoids. As another realism tease, this darker blue delimits the inside space from the outside view, as well as drawing the mechanism that holds the door open.

But this reading makes little sense, even on its own realistic terms. The white of the bright outside is incompatible with the black outside in the right panel. And how can we then see that band of white at the left edge of the seam between the two panels? This band has a feathery edge, setting it off against the narrower, turquoise band on its right, which is in turn set off against a very narrow stripe of the darker blue. It is as if here, again, the direction of the brush stroke takes over the importance of the "look" of the world that might be depicted. It is that world that is invisible, not the painting. If this is a landscape painting, little remains of the "nature" side of the ambiguity. The depiction, instead, concerns – makes a concern of – the "representational nature of painting in general" as the artist phrased it in the lecture mentioned above. And, if that representational nature of painting gives us a misshapen black square to look at, we know, if the title had not convinced us yet, that we are in visual trouble.



Double Take – Yellow

If we are, here, confronted with a landscape-like painting that offers nothing to see, there are two directions in which Niva invites us to think about this. One is the idea of blindness, to which he devoted an entire series, aptly named Blind Spots *(2003–04). The nature of blind spots is obvious; corners in which nothing can be seen, due to angle and frame; small patches that interrupt the naturalized visibility of the world. In traffic, car drivers are warned of the blind spot in side mirrors. "Blind spot" also refers to partial incapacitation of insight; something one just cannot "see" because one rejects the logic that leads up to it.*

p. 104–109

Not coincidentally, many of the paintings of that series suggest car windshields or mirrors, like the diptych from 2003–04, where a blinding white light framed by a red and a green band pushes the "beyond" of Throughout *back into the viewer's space, while the car speeds away. Or, consider the diptych from the same dates in which the right-hand panel depicts a car, as realistically as one might wish, except for the horizontally divided bands of blue, orange, and white. The left-hand panel is entirely abstract but for the speed the bands of black, blue, and ochre with their horizontal brush strokes intimate.*

Another work from the series Blind Spots*, from 2003, points the way to the other, alternative direction in which to think. In this one-panel work, the right-hand side of the surface is again filled with the suggestion of a speeding car, its speed indicated by the thin, horizontal brush strokes alone. On the left side, however, a huge pink hand holds a rectangular object with a black circle in the middle and a black square (just a view finder, or reminiscent of Malevich?) above it. Above the car and the object, a portion of blue in beautiful shading leaves the idea of landscape intact. Clearly, this is a hand holding a camera. Where the blind spots on the side mirrors of cars are known to have caused the death of many; here, unsettlingly, the camera is accused of such fatalities. If the camera stands for naïve realism, then the relation to the landscape is losing its Edenic innocence fast here.* [15]

p. 109

This work is pushing us to a revision of the idea of landscape. Instead of the ecstatic idealization of nature and the repression of the colonialist impulse, the relation to landscape this work and others intimate is closer to what Dutch artist Armando has defined negatively. He calls the relationship between his work and the landscape "landscapic". With this word – that I replace here with "landscapish" – he seeks to account for the reduction of his surfaces to a minimalistic simplicity, the absence of syntax that connects elements logically, and the absence of hierarchy between foreground and background. Obviously, this triple negation already brings up the notion of abstraction. [16]

[15] *The motive of cars and especially windshields refers to the (highway) panorama so important for the car driver's well-being. The camera as a source of fatality evokes, for me, the painting Snow White and the Broken Arm by Marlene Dumas (1988). See Ernst van Alphen's commentary (2005, 140–60).*

[16] *For this I am drawing upon Van Alphen 2000.*

I replaced the term "landscapic" with "landscapish", however, to do justice to the fact that these works cannot only be defined negatively, and neither can their relation to the landscape. The "-ish" implies the "like" of comparison and allusion. I submit that Niva actively seeks to redefine landscape, keeping the traditional counterpoint both in purview and at arm's length. His series Borrowed Landscape *is eminently characteristic of this complexity. Instead of confusing appropriation with idealization, as in the traditional landscape, he literally breaks up the unity between the external object and the painted depiction. The materiality of "nature" becomes subject to allusion, and that of painting the sole responsible one. The clearest instance of this view I see in the diptych* Double Take*. The title of this 2005 work already insists on the fake and imitative nature of the relation of depiction. The near-mirroring relationship between the two fragments of landscape, the right one a foreshortened version of the left one, with angle again being the overruling tool, is broken, fragmented, in the way computer files become fragmented.*

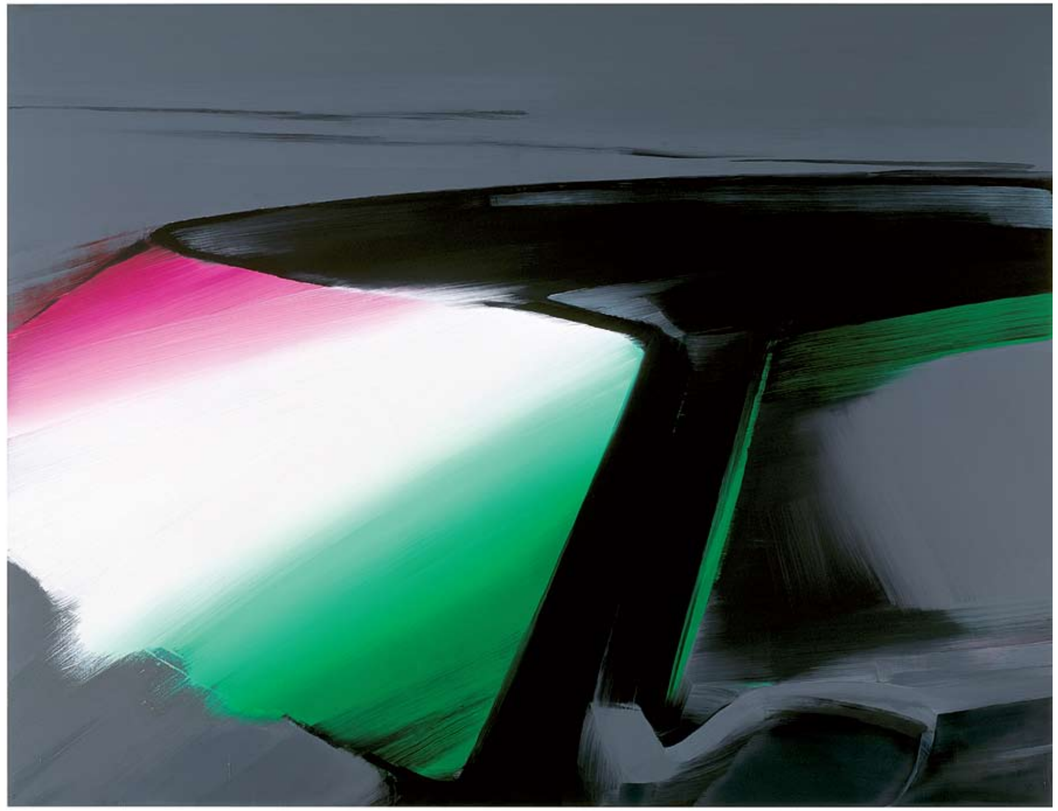
p. 36–37, 40–41

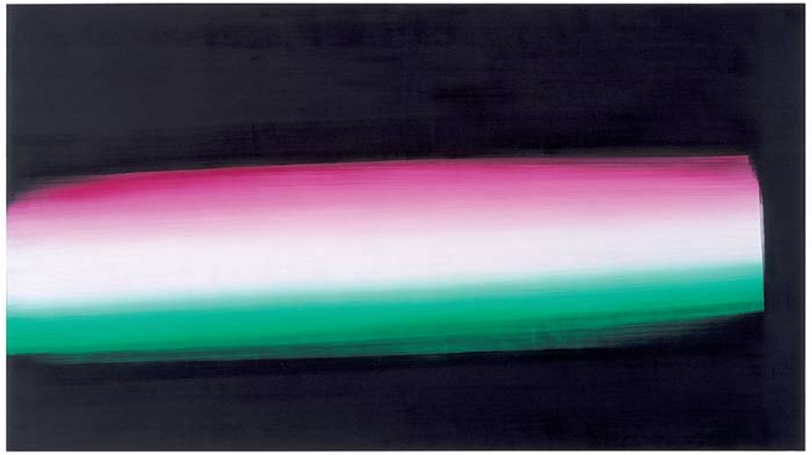
p. 158

At the same time – and here lies the most profound relationship between Niva's landscapish paintings and landscape as such – the difference in angle of vision has its own blind spot, which is of a temporal nature. The cloud in the upper right of the left panel has disappeared from view in the right one. The presence and the absence of that cloud tell us this: the pace at which clouds move – those clouds that are signatures of landscape paintings in Western and Northern Europe – is the temporality of nature, to which we are blind. Of this pace the disappeared cloud is an index – in the same way as the brush stroke is the index of the act of painting. Not, as in abstract expressionism, of the individual painter, but of the depicting nature of painting itself.

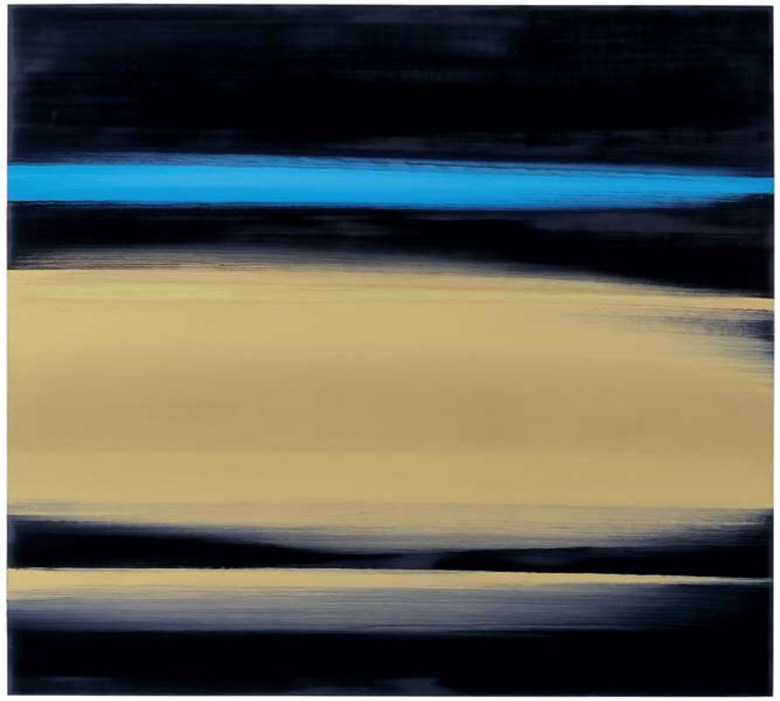
This indexical quality of depiction is even more programmatic in the enigmatic work Off – State *from 2007. Here, the paradox of abstraction is embodied in an abstract painting that is itself depicted. The depicted, seemingly abstract, yet thick diptych standing in a snow landscape is mounted in such a way that it points to – as in the model of the index that is the arrow – the vanishing point at the end of a curved road or lane, delimited in the far right by a curved portion of black reminiscent of a lake. But then, the diptych exhibited could be a close-up view of a bus, driving full speed in the direction of the vanishing point. Movement is rarely absent in Niva's work after all, if only as an allusion. This work that combines abstraction and figuration, embedding the one inside the other, makes a further postponement of the discussion of abstraction impossible. For, as* Off – State *asks in a literalization of the question, why is Niva's work abstract and landscapish in one?*

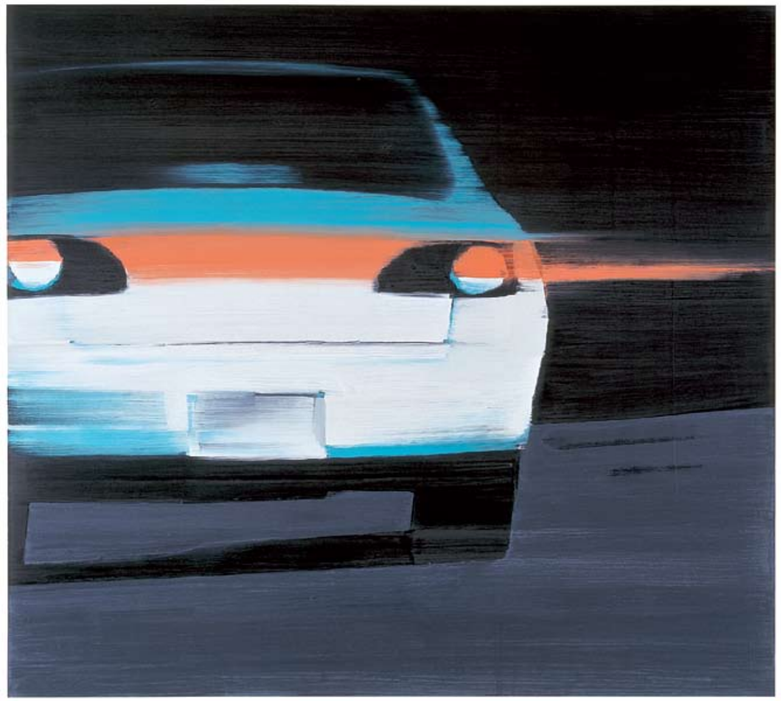
p. 144–145





From the series Blind Spots





From the series Blind Spots

Abstraction: Time and the World

When I look at an installation photograph like that of Twist Blue, Twist Yellow, Twist Green *(2005), it appears to me that the three paintings are arranged like a triptych. Let me look from left to right, as is traditional in the West. In the left panel, a dark portion of blue is followed by white, then sky blue. It could be a high wave of the sea. In the middle panel the yellow and flatness of a desert by night is set against dark grey above an extremely low horizon. On the right-hand panel, green expands towards the right and upper edge, responding with a symmetry of sorts, to the blue of the first work. The green could suggest a mountain. Sea, desert, mountain: three quintessential elements of the earth; three landscapish paintings. The arrangement in triptych form makes the desert the centre; it seems almost ironic.*

p. 148–153

When looked at more closely, little remains of the landscapes, only fleetingly invoked in the allusion of the -ish form. Twist Blue *seems more preoccupied with explorations of colour and brush strokes, edges and expanses. The movements from left to right and the way the edge is made feathered belie the idea of waves. And while the horizontal brush strokes in* Twist Green*, similarly, counter the verticality of the wooded mountain, the edge is different from its blue counterpart. Here, the refusal of line leads to a meandering in-between the space of green and the space of grey on the upper edge, and a slow curving, enhanced by ochre, on the lower one. Between these two paintings,* Twist Yellow *is simply an assemblage of horizontal strokes, alternating in different proportions the yellow of the sand and the grey of the sky. This work would be the most "abstract" of the three, if it were not for the curved dark grey within the grey that "fills" the empty bands with a cloud-like form.*

Clearly, these three works propose abstraction as not-forgetting the forms of landscapishness. They refuse clear form and they refuse to abdicate form. As I will argue, "and" is the operative word here. Their combination in this installation further enhances this double attitude. The formal symmetry of the two triangular works with the horizontal one in the middle assigns to the most abstract one the centrality of a shrine. The flatness in it is framed by the two upward movements, on the left of the left one, on the right of the right one.

These paintings as installed here also foreground colour: blue, yellow, and green; set off against white, dark grey, and light grey respectively. Colour, in painting, is the carrier of the image; its materiality. The harmony of the installation gives an ironic solemnity to it; the triptych form, a pseudo-religious reference. Matter and materiality matter. It is no coincidence that concrete noun (matter), abstraction (materiality), and verb (to matter) are so closely related. The importance of matter lies in its inherent

From the series Blind Spots

connection with reality; in the real existence of the world that reassures us. Matter matters because it helps and forces us to deal with the world on its own terms. No God that disposes; no philosophy that severs soul from body; no hope of an afterlife can get around that simple fact: matter is here, now, and hence, it always comes first. In light of such an insight, the history of abstract art seems a long journey of mistaken paths.

According to common conceptions of abstraction that gained currency at the beginning of the twentieth century, an abstract work has no figuration, no representational meaning, no narrative; no illusionism. Therefore, it has no recognizable referent. The logic is negative: a work is abstract when it lacks recognizable form. But this negativity is literally ab-stracting, purifying the object from its form, as if to punish it for its polluting commerce with the outside. This logic purifies art of its ties to the world. The result may be a flight into transcendence, even religious experience, or it may also end up in riveting fascination with an exalted purity. It is the conception that underlies the pursuits of artists like Malevich and Mondrian. These three paintings from the Twist series, in contrast, first attract with recognizable form, only to yield to unreadability when seen closer up, or for a longer duration. Named after their colours, they implicate recognizable form in their primary materiality. This, in an allusion to the literal sense of implicating as enfolding, might be one meaning of the word "twist" in the title.

In the course of the approach the perception twists, folds, between form and formlessness, between three-dimensional illusion and flatness, and between the temporality of landscape and that of viewing. Thus they attract the viewer to themselves, their fragile, hetero-temporal existence and its ephemeral definition, rather than to a transcendental eternity. If they seem to reject figuration, this is not a rejection of the world, on the contrary. The viewer is invited to approach with that baggage of primary recognition, only to be deprived of it in a second moment. But this second-ness is not second to the painting's abstraction. It is the moment of contact, of encounter, in which the viewer is given license to bring baggage to the experience, that itself constitutes the "twist". Thus, one could surmise, it is not the negation of form but the complex folding of form into abstraction that is the abstraction; not a purification of form but an inclusion, and "and" instead of "either/or".

As both John Rajchman, and in response Ernst van Alphen, have reminded us, there are other conceptions of abstraction that are not to be conflated with the one Niva appears to gloss here. One is the expressionist one, mainly put forward in post-war American art, and advocated by Clement Greenberg and later Michael Fried – critics who took, and were given, the position of masters of taste – the last connoisseurs. Here, purity is also a primary focus, but it is less purity from figuration as it is the purity of the medium. Sculpture has its own obsessions in this respect; abstract sculpture must at all cost be pure of narrative, hence, allegedly, of time. [17]

The work of painting is emphatically flat: no depth, only surface must be made to work. The brush stroke is the key tool. And brush strokes are important elements in Niva's work. It is the brush stroke that counters the seduction of landscape in the landscapish paintings. In the early works Blue – Made and Red – Made, installed side by side in Berlin in 1992, the brush stroke and its counterpart, the figurative photograph – not coincidentally a landscape – that allegedly put so much stress on painting, are juxtaposed, with sculpture as the third partner in this conversation. The landscapes are "made" to become abstract by colour as well as by duplication; the sculptures are positioned as measuring sticks, as if entrusted the mission of gauging the paintings. None of the elements allows the medium-oriented flatness to remain in splendid isolation.

p. 24

In a 1995 photograph from the series Light Pictures the alleged isolation of abstraction is countered in yet another way, with retrospective effect on the 1992 installation. Here, an armchair obliquely stands towards a projection screen on which a landscape – recognizable words, mountain and lake – is made landscapish by the intervention of colour. The rest of the image remains in black and white, so that the aggression of colour towards the landscape is enhanced. The empty armchair both excludes and brings in the viewer. This ambiguity can be seen in relation to a third conception of abstraction, as described by the British art historian Briony Fer (1997). [18]

p. 42, 45

This conception, primarily revealed in critical essays by Georges Bataille on artists such as Miró and Picasso, focuses on the unconscious. Here, trauma, loss, and castration generate a refusal of or even an incapability to make a clear form. Forms are not absent but assaulted. Again, the abstraction is primarily characterized by negativity, this time psychic and historical rather than metaphysical. And far from pure, as in the medium-oriented abstraction, it is here impure, confused, and superimposed on experiences that are themselves negative. The origin and target of this abstraction is the subject; the domain called upon, psychic. This kind of abstraction is countered in Niva's work by the predominant brightness of his colours alone. And if the unconscious is indeed invoked at the lower left of Throughout, it is neither dark nor an assault on form.

Niva's form of abstraction is closer to a fourth view, the Deleuzian view, as the philosopher elaborated it in writings with Félix Guattari (1987). Revolting against the negativity of standard notions of abstraction, they refuse – as they do so frequently – the negative logic as well as the binary opposition this entails. Abstraction, for them, does not oppose of figuration, but rather imagined along the axis of a temporal logic,

[17] See Rajchman 1995, and Van Alphen 2004. Fried's (in) famous article "Art and Objecthood" from 1967 has been reprinted in Fried 1998. Krauss's critique of Greenberg and Fried is worth reading (1993).

[18] Fer's study is indebted to the exhibition L'Informe in the Centre Georges Pompidou in Paris curated by Rosalind E. Krauss and Yve-Alain Bois. See Bois and Krauss 1997 (Original edition: 1996. L'informe: Mode d'emploi. Paris: Éditions Centre Georges Pompidou). The gendered nature of castration is both over-determined and dubious, as clearly explained by Silverman (1996).

precedes *it. Rather than moving inside, to a concentration on the medium, it moves outside; exploring and producing new possibilities. And rather than being based on rejection and negation, it promotes the "and" of accumulation. Prior to the regulative work of linearity, this abstraction suspends such order and remains in chaos; the chaos of complexity and catastrophe, not as tragic incident but as the infinite potential of a non-calculable chance.* [19]

For Deleuze (and Guattari), at the heart of abstraction lies an eagerness and openness. Prior to figuration – which they see as only one possible outcome of the abstraction that precedes it – everything is still possible. Abstract art explores this potential instead of cutting it off at the root, as the negative conceptions imply. Abstract art generates, remixes and rearranges elements of the infinite potential according to the conjunction "and…" For this, a certain blindness – to the habitual choices already made – is necessary. This is the point of, for example, Blind Spots, *and of all the allusions to figuration that are then enfolded into an abstraction that is richer.*

p. 104–109

For the philosophers, seriality is one feature of such abstraction. A series juxtaposes and explores possibilities, rather than cutting them off. Every element in a series stands out through its singularity, a singularity that is enhanced rather than challenged by the series. This distinguishes a series from a (logical) class; series are "rhizomatic" rather than "arborescent", writes Rajchman (19). Another one is temporality, which is why cinema is such a key medium in the philosophers' thinking. Deviation and swerving is a third, spatial version of the temporal heterogeneity. This goes a long way to interpreting the "twist" element of the three paintings discussed above. In such abstraction a line is not the shortest connection between two points but something of variable directions. Such lines trace no contour and delimit no form, but expand forms and blur contours. Hence the feathering, the refusal of sharp lines in many of Niva's works, him calling a series Diffus, *and the play with the temptation of delineation in others.*

The two early works Sitting on Blue *and* Blue Room *(both 1993), for example do use lines, although the lines are hard to distinguish from the planes they supposedly delineate. Instead, these assemblages of blue planes demonstrate how recognition works. No need for the right proportion, according to which a room would be big and the chair small. The room, rather, emerges from the reduction of the scale. This playful experiment with perception works with the recognition that viewers bring into the gallery, and on which depiction is based, instead of accepting it beforehand. Similarly, the diptych* True Blue *from the same year uses sharp lines* as if *to delineate forms, only to fool us into projecting corners in the wrong places. The "real" corner (of the gallery space) competes with the painted one on the flat panel.*

p. 164

p. 166–167

[19] *This is a very simplified account of their view. They also consider Beckett and Kafka abstract authors. But I limit myself here to the consequences of their view for visual art. See also Thom 1975.*

The openness of such abstraction to the in-between spaces in which the accumulative eagerness of "and" rules, entails a way of looking that, far from the "pure opticality" promoted by Greenberg, is rather "haptic". Here, a-signifying elements insure multiple distributions in space, accommodating a great variety of angles and the blind spots they leave. Ceaselessly diverging and bifurcating, this haptic mode of looking ignores distinctions such as inside and outside, surface and depth. Niva's deployment of panels shaped differently from the classical rectilinear ones, his insistence on a-signifying brush strokes, and the emphasis on the cut or interval between two opposed conceptions of empowerment, demonstrates not only that he is steeped in such a permanently innovating form of abstraction, but also that he materializes it. This is how the painter of Throughout *anchors his work of formation as an encounter, including the tensions it might bring, with his co-worker the viewer.*

Niva overcomes two key elements of classical abstraction, which limit it to the negative logic invoked above. With the rejection of narrative comes the denial of time. With the rejection of figuration comes that of the world. Niva acknowledges the importance of these two elements, and thus "incurves" – to use a typical Deleuzian word – his work towards this Deleuzian abstraction. In terms of time, he deploys, simultaneously, the three temporal aspects of this abstraction. First, there is the heterogeneous nature of time. I have called this elsewhere, hetero-temporality. Second, he endorses time's accumulative character, by adding things connected by "and". And third, he deploys a reversible chronology, where what seems to come first – recognition of forms – is left behind, so that abstraction's openness and its "firstness" come to rule.

And the world? It is the space in which the encounter takes place: in the timespace where, in a timely manner, time remains. In the diptychs, there is the remainder of the cut, the cut of montage – a decomposition of continuity and the assemblage of a new continuity. In M In Us, *the spatial continuation of the gallery "around the corner", so to speak, suggests a montage of the installation itself. In* Loud, *the work with which I began, the two narrow, parallel bands of pink that scream so loudly "artifice! artifice!" also suggest that the large architectural image is just two frames of a film strip.* [20]

p. 174–186

The world, then, is present, as is the artificial gaze art helps us to cast on it. The oblique look at the apartment building is, thanks to the shape of the left-hand panel, also the oblique look of art itself. Self-reflection and *abstraction; abstraction as the opening of new possibilities, a new look, a new conception, of the collective habitat of the city. This "and", which Deleuze calls a stutter (Deleuze and Guattari 1987), of which the pink bands are the visual counterpart, embodies an overall eagerness*

[20] *On hetero-temporality, see my contribution "Double Movement" to the 2008 catalogue* 2MOVE: Video, Art, Migration.

that, as a non-structure, fits well with the idea of inseparable time and space, the condition of timespace of the world. Whatever else happens – and a lot can happen in confrontation with this loud, cacophonic painting – the timeliness of that "and" that interrupts all attempts at reduction and streamlining, at either/or thinking: that timeliness remains.

References

Alphen, *Ernst van*. 2000. Armando: Shaping Memory. *Rotterdam: NAi Publishers.*

———. 2009. *"Immersed in Abstraction." In* Marian Breedveldl, *110–113. Deventer: Thieme Art.*

———. 2005. *"Facing Defacement." In* Art in Mind, *140–60. Chicago: University of Chicago Press.*

Arasse, *Daniel*. 1992. Le Détail: Pour une histoire rapprochée de la peinture. *Paris: Flammarion.*

Bal, *Mieke*. 1987. Lethal Love: Feminist Literary Readings of Biblical Love Stories. *Bloomington: Indiana University Press.*

———. 1999. Quoting Caravaggio: Contemporary Art, Preposterous History. *Chicago: University of Chicago Press.*

———. 2008. *"Double Movement." 2MOVE:* Video, Art, Migration, *ed. Mieke Bal and* Miguel *Á. Hernández-Navarro, 13–82. Murcia, Spain: Cendeac.*

Battersby, *Christine*. 1998. The Phenomenal Woman: Feminist Metaphysics and the Patterns of Identity. *Cambridge: Polity Press.*

Bergson, *Henri*. 1991[1896]. Matter and Memory. *Trans. N.M. Paul and W.S. Palmer. New York: Zone Books.*

———. 2002. Key Writings. *Ed. Keith Ansell Pearson and John Mullarkey. London: Continuum.*

Boer, *Inge E.* 2006. Uncertain Territories: Boundaries in Cultural Analysis. *Ed. Mieke Bal, Bregje van Eekelen, and Patricia Spyer. Amsterdam: Rodopi.*

Bois, *Yve-Alain, and Rosalind E. Krauss*. 1997. Formless: A User's Guide. *New York: Zone Books.*

Bois, *Yve-Alain, et al*. 1998. *"A Conversation with Hubert Damisch."* October *85 (Summer): 3–17.*

De Bolla, *Peter*. 1989. The Discourse of the Sublime: Readings in History, Aesthetics, and the Subject. *Oxford:Blackwell.*

Deleuze, *Gilles*. 1986. Cinema 1: The Movement-Image. *Trans. Hugh Tomlinson and Barbara Habberjam. Minneapolis:University of Minnesota Press.*

———. 1988. Bergsonism. *Trans. Hugh Tomlinson and Barbara Habberjam. New York: Zone Books.*

———. 1989. Cinema 2: The Time-Image. *Trans. Hugh Tomlinson and Robert Galeta. London: Athlone Press.*

Deleuze, *Gilles, and Félix Guattari*. 1987. A Thousand Plateaus: Capitalism and Schizophrenia. *Trans. Brian Massumi.Minneapolis: University of Minnesota Press.*

Derrida, *Jacques*. 1982. Margins of Philosophy. *Trans. Alan Bass. Chicago: University of Chicago Press.*

Fer, *Briony*. 1997. *"Poussière/Peinture: Bataille on Painting." In* On Abstract Art, *77–92. New Haven: Yale University Press.*

Figlio, *Karl*. 1996. *"Knowing, Loving and Hating Nature: A Psychoanalytic View." In* FutureNatural: Nature, Science, Culture, *ed. George Robertson et al, 72–85. London: Routledge.*

Fowler, *Catherine*. 2004. *"Room for Experiment: Gallery Films and Vertical Time from Maya Deren to Eija-Liisa Ahtila."* Screen *45.4 (Winter): 324–43.*

Freud, *Sigmund*. 1953 *[1900].* The Interpretation of Dreams. *Ed. James Strachey. London: The Hogarth Press.*

Fried, *Michael*. 1998. *"Art and Objecthood."* In Art and Objecthood: Essays and Reviews, *148–73. Chicago: University of Chicago Press.*

Halkes, *Petra*. 2006. Aspiring to the Landscape: On Painting and the Subject of Nature. *Toronto: University of Toronto Press.*

Krauss, *Rosalind E*. 1993. The Optical Unconscious. *Cambridge, MA: MIT Press.*

Manovich, *Lev*. 2001. The Language of New Media. *Cambridge, MA: MIT Press.*

Marin, *Louis*. 1988. *"Towards a Theory of Reading in the Visual Arts: Poussin's* The Arcadian Shepherds.*" In* Calligram: Essays in the New Art History from France, *63–90. Ed. Norman Bryson. Cambridge: Cambridge University Press.*

Melion, *Walter S*. 1991. Shaping the Netherlandish Canon: Karel van Mander's Schilder-Boeck. *Chicago: University of Chicago Press.*

Merchant, *Carolyn*. 1995. *"Reinventing Eden: Western Culture as a Recovery Narrative." In* Uncommon Ground: Toward Reinventing Nature, *ed. William Cronon, 132–70. New York: W.W. Norton and Co.*

Mitchell, *W.J.T., ed*. 1994. Landscape and Power. *Chicago: University of Chicago Press.*

Rajchman, *John*. 1995. *"Another View of Abstraction."* Journal of Philosophy and the Visual Arts *5: 16–24.*

Schama, *Simon*. 1995. Landscape and Memory. *London: HarperCollins.*

Schor, *Naomi*. 1987. Reading in Detail: Aesthetics and the Feminine. *New York: Methuen.*

Silverman, *Kaja*. 1983. *"Similarity and Contiguity." In* The Subject of Semiotics, *87–125. New York: Oxford UniversityPress.*

———. 1996. The Threshold of the Visible World. *New York: Routledge.*

Spivak, *Gayatri Chakravorty*. 1999. A Critique of Postcolonial Reason: Toward a History of the Vanishing Present. *Cambridge: Harvard University Press.*

Thom, *René*. 1975. Structural Stability and Morphogenesis: An Outline of a General Theory of Models. *Trans. David H. Fowler. Reading, MA: Addison-Wesley.*

Vogel, *Amos*. 1971. *"Poetry and the Film: A Symposium with Maya Deren, Arthur Miller, Dylan Thomas, Parker Tyler. Chairman, William Maas. Organized by Amos Vogel." In* Film Culture: An Anthology. *Ed. P. Adams Sitney 171–86. London: Secker and Warburg.*

TIMELY REMAINS

Mieke Bal

TIMELY REMAINS

Mieke Bal

Kädet korvieni suojana

Jussi Nivan maalaus Loud *vuodelta 2007 oli ensimmäinen hänen työnsä, jonka olen nähnyt. Viivyin diptyykin luona pitkän aikaa. Galleriasta poistuessani olin pyöräl-lä päästäni; täynnä erilaisia, ehkä ristiriitaisiakin vaikutelmia. Olin ehtinyt jo unohtaa, mitä olin ensi alkuun nähnyt. Poistuessani vilkaisin olkani yli taaksepäin ja tavoitin ensivaikutelman hetkeksi. Nuo kaksi hetkeä panivat minut lujille: ne vaativat minua osallistumaan maalauksen "formaation", kuten taiteilija oli asian ilmaissut luennos-saan (06.10.2009, Kuvataideakatemia), "tekemään" maalauksen siinä tilassa, jossa olin itse sen kohdannut. Ja siinä välissä olin yksin erilaisten vaikutelmien aiheuttaman kakofonian äärellä.* Loud *(äänekäs), totta tosiaan. Jos kuvittelisin kokemuksen äänel-lisessä muodossa, minun pitäisi peittää korvat käsilläni.*

Ensimmäinen ajatukseni oli, että teoksen kaksi paneelia – toinen vaakatasossa, toinen vinossa – "jäljittelivät" vinoa kulmaa ikään kuin jonkin epämääräisen arkki-tehtonisen muodon esittääkseen. Kaksinkertaistus ja vinon näkemisen jäljittely olivat kuitenkin pelkkä koukku, joka pakotti minut kohtaamaan refleksinomaisen yrityksen pelkistää näkemäni joksikin tunnistettavaksi. Tämän "mimesis-efektin" tarkoitus oli vetää minut sisään teokseen ja panna minut töihin. Vaikka paneeleiden muoto viitta-sikin tähän kulmaan, niissä oleva maalaus teki illuusiosta mutkikkaamman. Tietoisuus siitä, että vaikutelma perustui illuusioon, toimi siis maalauksen avaajana minulle. Vas-ta nyt saattoi formaatio alkaa.

Teos synnytti huimaavan tunteen kaiken kaksinkertaistumisesta niin, ettei pre-sentaatiota ja re-presentaatiota enää käynyt erottaminen toisistaan; yhtä huimaa-van tunteen mitättömyydestä arkkitehtonisen Big Brotherin rinnalla; tunteen sa-manaikaisesta kutsusta ja pääsyn estämisestä reflektoivaan pintaan, jonka heijastus ei kuitenkaan paljasta mitään; tunteen huikaisevasta korkeudesta, jonka maalaus esineenä kuitenkin kumoaa (teos ei ole suuri, eikä sitä oltu ripustettu kovin korkeal-le). Lopuksi teos synnytti tunteen jyrkästä vastakkainasettelusta: toisaalta kumman-kin paneelin vasemmalla puolella tumma sininen ja kerrostalon ikkunoiden kaltaiset toistuvat syvän- ja vaaleansiniset pinnat sekä niitä seuraava valkoinen (mahdollinen taivas?) – toisin sanoen sininen ja esittävyyden mahdollisuus – toisaalta taas vaale-anpunaiset raidat kummankin paneelin oikeassa reunassa; raidat joiden koloristinen epäsointu, ristiriitaisten sävyjen kakofonia ja kromaattinen meteli kumoavat esittä-vyyden illuusion.

Loud

Misplaced (in Yellow)

Misplaced (in Yellow)

Nykyisen taidepuheen karkeiden jaottelujen mukaisesti Nivan teos epäilemättä kävisi abstraktista. Mutta kuten taiteessa niin usein tapahtuu, sen voi luokitella abstraktion tapaisilla termeillä vain, jos annamme teoksen määritellä itse itsensä ja oman luokituksensa. Väitteeni tässä artikkelissa on, että Nivan käsissä abstraktiosta tulee jotain aivan muuta kuin figuratiivisuuden, kertomuksen ja illuusion kieltämiseen perustuvan logiikan mukainen abstraktio. Päinvastoin, se synnyttää nuo kaikki kolme ominaisuutta samalla kun se dekonstruoi, tarkastelee ja – mikäli niin voi sanoa – figuroi ne uudelleen.

Figuratiivisuus, kertomus ja illuusio eivät toisin sanoen ole Nivalle taiteellisia strategioita, vaan hänen aiheitaan, hänen teemojaan. Ja sellaisena ne joutuvat kyseenalaistamisen, dekonstruktion ja uudelleentarkastelun kohteeksi. Nivan teos on abstrakti juuri tässä mielessä. Ja vaikka välineellä onkin keskeinen asema Nivan töissä, aivan kuten abstraktin maalaustaiteen perinteessä yleensäkin, tuo väline ei ole – ainakaan yksinomaan – modernismin abstrakteja maalareita riivannut kaksiulotteinen pinta. Perinteisistä strategioista poiketen Nivan taiteessa ajan *kiila on ensisijainen työkalu, joka työntyy oman itsensä ja perinteisen taustansa väliin. Tai pikemminkin, myös aika joutuu Nivan maalausten vääjäämättömän uudelleenharkinnan kohteeksi, se uudistuu, uusiutuu ja esitetään uudella tavalla, representaation ulkopuolella; tai – käyttääkseni uskaliaasti jälleen yhtä ristiriitaista termiä – se tulee re-presentoiduksi, uudelleenesitetyksi.*

Loud*-maalauksen tilaan astumisen ja siitä poistumisen väliin jää määrittelemätön ja rajoittamaton hetki ajallisuutta, joka ei ole lineaarista eikä kehämäistä vaan heterogeenista. Aika on asetettu pitkälleen kuin ruumis, kuoleman jälkeen tehtävää ruumiinavausta varten, jossa orgaaniseksi ja kokonaiseksi luulemamme muuttuu yhteismitattomiksi jäänteiksi. Kun lisäksi ottaa huomioon, miten ongelmallinen ajatus lineaarisesta ajasta on kronologialle, joka hallitsee sekä perinteistä että populaaria käsitystä ajasta ja historiasta, näiden paljastettujen ajan jäänteiden asettaminen näytteille on välttämätöntä; kutsun sitä käsitteellä ´timely´. Siitä tämän artikkelin otsikko.*

Liike: vertikaalinen aika ja maalaus galleriaelokuvana

Kun ajattelemme aikaa kuvassa, ensimmäiseksi mieleen tulee liike, koska juuri se on liikkumattoman kuvan ja sen 20. vuosisadan kilpailijan, elokuvan, välinen tärkein ero. Liikkuvasta kuvasta on tullut vahva kuvataiteen alue viihteen ohella. Etenkin museoissa ja gallerioissa, jotka ovat liikkuvan ja liikkumattoman kuvan pääasiallisia kohtaamispaikkoja, elokuva saa usein installaation muodon. Ja kuinka ollakaan, teatteri- ja galleriaelokuvan välinen tärkein ero on niiden ajallisuudessa suhteessa tilaan.

Tuntuu ehkä kaukaa haetulta aloittaa Nivan maalausten tutkiminen pohtimalla elokuvaa. Se on kuitenkin mielestäni viitekehyksistä valaisevin, ymmärtääksemme miksi Nivan maalaukset toimivat niin tehokkaasti nykyestetiikan interventioina. Galleria-elokuvat eivät ole vain elokuvia, jotka on tehty esitettäviksi taideyleisölle tarkoitetuissa tiloissa. Niiden olennainen ero suhteessa suurelle yleisölle tehtyihin teatterielokuviin on se, että niissä käytetään elokuvan keinoja ja estetiikkaa elokuvan keskeisen ominaisuuden, ajallisuuden, syrjäyttämiseen*; galleriaelokuvat ikään kuin muuttavat ajallisuuden tilalliseksi ominaisuudeksi. Näin ainakin mediateoreetikko Lev Manovich ajatteli ehdottaessaan, että monikanavaiset elokuvalliset teokset toimivat "tilallisina montaaseina" (233). Kaksipaneelisen* Loudin *kuin myös muiden Nivan selvästi installaatioiksi tarkoitettujen teosten tarkasteleminen tästä näkökulmasta voi olla hedelmällistä.*

Manovichin tilallisen montaasin käsite on houkutteleva ajatus, koska se tuo mieleen välittömästi paitsi gallerian tilallisen järjestelyn, myös montaasiin itseensä sisältyvät erilaiset ulottuvuudet. Montaasi on jatkuvuuden hajottamista ja uuden jatkuvuuden kokoamista. Se voi olla huomaamatonta ja saumatonta niin, että se saa meidät luulemaan esitystä ehjäksi, tai tahallisen häiritsevää, jolloin se vetää meidät mukaan uuden, korostetusti keinotekoisen kokonaisuuden luomiseen.

Taidegalleriassa tila on se viitekehys tai ympäristö, jonka sisään tai ympärille installaatio tai galleriaelokuva "kasvattaa" omat erityiset efektinsä. Musiikkitermein ilmaistuna tila on "melua", joka moduloi sävyjä ja antaa niille syvyyttä. Ja montaasi tosiaan on tilallinen muoto: siinä asetetaan vieretysten fragmentteja, jotka muodostavat uuden kokonaisuuden, mutta joiden väliin jää väistämättä aukkoja. Lisäksi useita projisointeja sisältävissä installaatioissa videoleikkeiden tai heijastuspinnan osien välinen montaasi määrittyy suhteessa montaasiin. Niva käyttää tätä kaksoismontaasia taitavasti hyväkseen. Hyvä esimerkki on Loud-teoksen kaksi paneelia, niiden välinen saumakohta sekä arkkitehtonisen illuusion rikkova vaaleanpunainen nauha. Vieläkin painokkaampi esimerkki ovat hänen viimeaikaiset Misplaced*-sarjan teoksensa, jotka leikittelevät suoran linjan kyvyllä määrittää ja leikata pintoja.*

Nivan uudemmat teokset ovat usein triptyykkejä, joissa paneeleiden vinous saa viivojen perspektiiviset vääristymät näyttämään yhtaikaa samanlaisilta ja erilaisilta, ja aina vaikeasti määriteltäviltä. Juovat eivät ole teräviä, ne eivät luonnostele tai muodosta ääriviivoja. Tummansiniset juovat, joiden sumeat reunat on maalattu vaaleammalla sinisellä, ovat melkeinpä pintoja itsessään. Ja paneeleiden epämuotoisuuden ansiosta pinnat vaikuttavat melkeinpä tiloilta. Ulottuvuuksien luokkien hämärtäminen jättää teokset pysyvästi maalausesineen ja installaation välimaastoon. Tämä kasvava vaikeus hahmottaa, mikä oikeastaan on joutunut paikoiltaan ja minne, saa yhden

Misplaced (in White)

M in Us

mahdollisen ratkaisun installaatiossa M in Us. *Maalausten tilallistaminen saa siinä ikään kuin neljännen ulottuvuuden, kun galleriatilassa seinät eivät muodostakaan neliötä vaan eräänlaisen suorakulmaisen labyrintin. Aika näyttäisi siis altistuvan tilalle.*

Mutta vaikka Manovichin ajatus on ihmeellisen välittömällä tavalla hedelmällinen, se on kuitenkin arvioitava uudelleen, ja tässä avuksemme tulee Nivan teos. Ajatus siitä, että liikkuva kuva – missään muodossa tai lajityypissä – voisi päästä eroon perustavaa laatua olevasta ajallisuudestaan perustuu nimittäin yksinkertaistukseen, binaariseen oppositioon. Ja tässä asiassa Nivan teos näyttäisi vastaavan, että jokaiseen kuvaan, niin pysähtyneeseen kuin liikkuvaankin, sisältyy sama perustava ajallisuus, jota Niva kutsuu "formaatioksi": maalauksen muodostuminen tilassa teoksen ja katsojan yhteistyönä; muodon performatiivisuus. Siksi tuntuu tarpeettomalta yrittää eliminoida aikaa tilan vuoksi, koska pysähtyneetkin kuvat, kuten maalaukset, ovat "ajassa".

Mielestäni Nivan peräänkuuluttama ajallisuus on niin herkeämättömästi läsnä, että se kyseenalaistaa binaarisen ajattelun itsensä. Binaarisuushan on ajattelun ehkä yleisin muoto, tai pikemminkin "tapa". Yksi sen monista ongelmallisista piirteistä on taipumus rakentaa vastapareja elementeistä, joita ei voi verrata toisiinsa, saati asettaa vastakkain. Eikä tämä rakenne todellakaan koske aikaa ja tilaa. Ne eivät ole vastakkaisia, vaan erottamattomia: kaksi eri puolta tai peräti ulottuvuutta samasta "asiasta": olemassaolosta, elämästä. Kutsun sitä tässä aikatilaksi. Olettamus, että tällainen siirtymä ajasta tilaan on mahdollinen, tuntuu siis toiveajattelulta. Pikemminkin sen mahdottomuus osoittaa, että nämä kaksi ulottuvuutta ovat itse asiassa yksi ja sama. Muodollinen erotus kohdistuu näin ollen elämään.

Tarkastelen seuraavassa neljää teosta – tai, koska Niva työskentelee sarjallisesti, neljää teossarjaa. Vaikka jokainen sarja kommentoi pysähtyneen kuvan liikettä eri tavoin, niitä yhdistää se, etteivät ne voi hyväksyä Manovichin ajatusta binaarisuudesta sellaisenaan. Kokonaisuutena teoksista syntyy vaikutelma aikatilasta, jossa liike on
s. 75
väistämätöntä. Static (Petrol Blue) *vuodelta 2002 näyttäisi olevan suoraviivainen värikokeilu. Teoksen alaotsikkohan itsessään jo viittaa väriin, ja väri on juuri se tekijä, joka erottaa sarjan teokset toisistaan. Pysähtyneisyyteen viittaavasta nimestään huolimatta "static" tarkoittaa kuitenkin liikettä, ellei peräti järkytystä tai iskua, jonka aiheuttajana on sähkö. Kyseessä on itse asiassa ihmeen kaltainen liike, joka syntyy jostakin odottamatta (ja vaarallisesti). Esimerkiksi "sähkönsininen" värin nimenä kertoo, että väri on niin voimakas, että siitä saa iskun. Sama ei päde "petroolinsiniseen", joka perustuu värin ja tietyn aineen väliseen analogiaan, ja joka toisin kuin sähkönsininen tuo mieleen pikemminkin pimeyden ja syvyyden, heijastuvuuden ja läpinäkymättömyyden – petroolin veden vastakohtana. Väitän, että toisiinsa liitettynä*

"static" – joka on paradoksaalinen nimi elottomasta massasta syntyvälle liikkeelle ja shokille – ja "petroolinsininen" kommentoivat värin ja aineen hienovaraista ja silti arvoituksellista suhdetta.

Jos katsomme teosta tarkkaan, huomaamme kaksi seikkaa. Toinen on siveltimenjälki, Nivan tavaramerkki, joka on riittävän epätasainen pitääkseen pinnan liikkeessä, ja samalla riittävän ohut pitääkseen maalauspohjan aineellisuuden näköpiirissä. Toinen on hienovarainen ero paneeleiden muodossa. Oikeanpuoleisessa paneelissa siveltimenvedot ovat pystysuoria, vasemmanpuoleisessa vaakasuoria. Lisäksi vasemmanpuoleinen paneeli rajautuu oikeasta reunastaan tyhjyydestä kertovaan mustaan, kuin vanhanajan kuperaan televisioruutuun. Tämä selittää vaakasuorat siveltimenvedot. Mutta se myös asettaa nämä kaksi paneelia vastatusten. Siinä missä vasemmassa paneelissa muodot ja siveltimenvedot toimivat viittauksena yksinkertaiseen esittävyyteen – kuperuuden illuusioon – oikeanpuoleinen paneeli on itseriittoinen, pelkkä värikenttä. Näiden kahden samanvärisen, mutta aivan erilaisen paneelin välillä ajallisuus on minimaalinen väline, joka saattaa ne keskinäiseen "vuoropuheluun". Tässä vuoropuhelussa representaatio ja presentaatio tyrmistyttävät katsojan, jolle käy mahdottomaksi hahmottaa teosta kokonaisuutena vain yhtä katsomistapaa käyttäen. Tulemme näkemään, miten tämä yhteen ja samaan teokseen kuuluvien paneelien välinen ristiriita on Nivan keskeinen väline ajallisuuden pitämiseksi aktiivisena.

Tämä ajallisuus siis kietoo katsojan mukaan teokseen. Se, mitä katsojalle tapahtuu – sen kliseen kyseenalaistuminen, että maalaukset on mahdollista nähdä homogeenisesti yhdellä silmäyksellä – on nimittäin Nivan pysähtyneiden kuvien ajallisuuden ytimessä. Tämä teoksen aikaansaama katsomistapojen moninkertaistuminen ja jännite on avain Nivan taiteeseen ja selittää, miksi hän niin mielellään käyttää työssään diptyykkiä ja muita tilallisesti artikuloituneita muotoja, kuin myös edellä mainittua sarjallisuutta. Juuri tämä jännite aikaansaa Nivan taiteessa olevan perustavan liikkeen, joka ei suostu hyväksymään tilan ja ajan välistä vastakkaisuutta. Static (Petrol Blue) *-maalauksen viereen on ripustettu paljon pienempi, yksipaneelinen* Fine Tuning *(2003). Siinä iskut syntyvät värien välillä eikä niiden sisällä, eikä sen ulotteisuus perustu illuusioon vaan paneelin todelliseen paksuuteen. Mutta sen arvioimiseen, miten tämä teos suhtautuu liikkuvaan kuvaan, soveltuu saman sarjan toinen – edellistä riisutumpi – maalaus,* Fine Tuning *(2003), vieläkin paremmin. Jälkimmäisen teoksen väriskaala on pelkistetty vihreään ja mustaan, ja pinnan kahteen osaan jakavan mustan vyöhykkeen päälle on maalattu asteittainen valkoinen nauha. Liike tapahtuu alemmassa puoliskossa. Mustalla maalatut vinoneliöt ja kolmiot synnyttävät tuntemuksen liikkeestä, jota tukee myös illusionistisen väriperspektiivin tarjoava asteittainen vihreä.*

s. 76–77

s. 81

Liike on tiukan horisontaalista ja nopeaa, kuin kilpa-autot kiitäisivät ohitse. Mutta näitä liikkuvia nauhoja on kaksi, ja jos tulkitsemme ne teiksi, ne vievät eri suuntiin, kuin valtatien kaistat. Tilannetta mutkistaa teissä olevan vihreän asteittaisuus, jonka ansiosta on mahdoton sanoa, syntyykö epävarmuus liikkeestä vaiko kolmiulotteisuudesta. Ratkeamattomuutta korostaa edelleen paneelin muoto. Molemmat Fine Tuning *-versiot ovat* Loudin *lailla muodoltaan kuin vinosta kulmasta nähtyjä pintoja. Jännite, joka syntyy liikkeestä ja kolmiulotteisuudesta – molemmathan ovat mahdottomia ominaisuuksia pysähtyneessä ja kaksiulotteisessa kuvassa – pakottaa eriytyneeseen katsomiseen ja kuluttamaan molempien katsomistapahtumien käsittelemiseen tarvittavan ajan. Ajan ja tilan suhdetta koskevan kysymyksen osalta on tietenkin keskeistä, että tämä ratkeamattomuus pysyy paikoillaan, koska juuri valintamahdollisuuden estyminen pitää ajan (liikkeen) ja tilan (ulottuvaisuuden) toisissaan kiinni.*

Muodoilla leikittely materiaalisen ja illusionistisen välillä on myös eräs Expose *(1996–2000) -sarjaa määrittävistä tekijöistä. Esimerkiksi diptyykeissä* Expose #13 *ja* #14 *paneeleilla on jälleen kolme ulottuvuutta; niiden ylä- ja alareunat kohoavat irti pinnasta, kumpikin eri määrän. Ja kuten teoksessa* Static (Petrol Blue), *diptyykkimuoto itsessään sysää siveltimenvedot ja värin liikkeeseen. Oikeanpuoleisessa, sinisessä paneelissa siveltimenjäljet ovat tuskin havaittavat, ja niistä syntyy kaaren alareunassa oleva vaaleampi sävy, joka jälleen saa sävyn aineellisen pohjan vaikuttamaan epävarmalta. Vasemmassa, hopeanhohtoisessa paneelissa siveltimenvedot ovat pystysuoria, mikä on ristiriidassa kaaren tuottaman horisontaalisen vaikutelman kanssa. Paneeleiden välissä nähdään siis sama törmäys, joka käynnistää vuoropuhelun välinekeskeisen materiaalisuuden ja illusorisen väriperspektiivin välillä.*

s. 58–59

Kaikki nämä erilaiset liikkeet yhdistyvät teoksessa Throughout *vuodelta 2007. Ne johtavat filosofiseen positioon, josta käsin Nivan teos, näin väitän, on luotu, ja josta käsin se pysyy liikkeessä. Teos on diptyykki, jonka vastakkaiset kompositiot on toteutettu sinisen eri sävyissä. Sinisen vastapainona oikeassa paneelissa on valkoinen, vasemmassa paneelissa vaaleanpunaisen harmaa. Paneeleiden muoto on sama kuin teoksessa Loud: vasen on notkahtanut alaspäin, oikeanpuoleinen taas pitää tiukasti kiinni normaalista suorakulmaisuudesta. Mitä tulee teoksen "sisältöön" – jos sana ylipäätään sopii tähän yhteyteen – myös siinä näkyy kontrasti: oikeassa paneelissa ylevän, subliimin mieleen tuova valkoinen pakopiste, joka vetää katsojaa kaukaiseen tyhjyyteen, vasemmassa kynnys, joka ikään kuin kehottaa meitä jäämään tälle puolelle, tutkimaan katsojan ja maalatun pinnan välistä kapeaa tilaa.*[2]

s. 84–85

Tämä jyrkkä ja olennainen ero asettuu kahta radikaalisti toisistaan poikkeavaa elämän- ja maailmankatsomusta vastaan, tai pikemminkin lavastaa törmäyksen niiden

[1] *Väriperspektiivi on barokin vaihtoehto lineaariselle perspektiiville, renessanssin ikiomalle keksinnölle. Siinä missä jälkimmäinen loittonee, edellinen työntyy esiin; ja missä jälkimmäinen perustuu viivaan, edellistä määrittää väri. Katso sivu 243 kirjassani Quoting Caravaggio: Contemporary Art, Preposterous History (1999).*

[2] *Kun totean, että Nivan teoksella on filosofinen positio, en tarkoita, että taiteilijalla itsellään olisi vastaava positio. Tarkoitan sitä samassa mielessä kuin termiä "teoreettinen objekti" käytetään. Kuten termin keksijä Hubert Damisch selittää Boisin kanssa tehdyssä haastattelussa, teoreettinen objekti "edellyttää teoretisointia, mutta myös antaa siihen välineet. Jos siis päättää hyväksyä sen teoreettisesti, se tuottaa vaikutuksia ympärilleen… [ja] pakottaa meidät kysymään, mitä teoria on. Se on esitetty teoreettisin termein; se tuottaa teoriaa; ja se edellyttää teorian reflektointia" (Bois et al. 1998, 8). Teosobjektien, katsojien ja kohtaamishetken välisessä dynamiikassa, niitä ympäröivän sosiaalisen kuhinan keskellä, syntyy vakuuttava kollektiivinen ajatteluprosessi.*

välille. Vasen paneeli kutsuu silmää siirtymään paneeleiden välisestä saumakohdasta kohti vasenta alakulmaa, joka – näin väitän – edustaa vetäytymistä psyyken sisäiseen tilaan. Oikeassa paneelissa liike suuntautuu ulospäin, kohti tuntematonta. Vierekkäin esitettynä tilojen ominaisuudet alkavat vaikuttaa toisiinsa. Ja kun otetaan huomioon, että tavallinen lukemisen ja siten myös katselemisen suunta lännessä on vasemmalta oikealle, teoksen liikkeestä alkaa hahmottua kiehtova tarina. Ylimaallisen tai jopa uskonnollisen kokemuksen lähde ei ole maalauksessa. Sekvenssi pikemminkin kertoo, miten ihmisen sisäisestä minästä nousee illuusio siitä, että ulkopuolella on olemassa jotain, joka vetää meidät ulos itsestämme.

Eron selittämiseksi ryöstöviljelen kristinuskosta peräisin olevaa fraasia, sanontaa, jota politiikan semanttisessa kentässä kutsuttaisiin propagandaksi ja mainonnassa sloganiksi: "Man proposes, God disposes" (Ihminen päättää, Jumala säätää). Tuntemattomasta kynästä lähteneen sanonnan tarkoitus on alistaa ihminen Jumalan tahtoon. Sanonnan muokkasi omiin tarkoituksiinsa loistavasti Bertolt Brecht näytelmässään Äiti Peloton ja hänen lapsensa *(1939), jossa se on muodossa "Der Mensch denkt: Gott Lenkt". Brechtin esimerkkiä seuraten ranskalainen psykoanalyytikko Jacques Lacan korvasi fantasiaa ja projektiota teoretisoidessaan pilkun kaksoispisteellä: "Ihminen päättää: Jumala säätää." Omalla versiollaan Lacan valaisi Freudin käsitettä* Verschiebung *tämän unien tulkintateoriassa. Uskonnollis-yhteiskunnallinen alistamisen väline muuttuu näin itsekritiikin välineeksi. Se osoittaa termiin "disposing", toisin sanoen sen päättämiseen, että Jumala on fiktio, ihmisen mielikuvituksen tuotetta. Ihminen kuvittelee, ajattelee, että Jumala säätää, järjestää ja ratkaisee.*[3]

Ihminen päättää: Jumala säätää, mutta mikä on tämän kuvitellun säätämisen kohde? Nivan teosten vastaus on: taide kohtaamisen kokemuksena. Throughout*-teoksen oikeanpuoleiseen paneeliin sisältyvää viettelevää viitettä kuvitellusta ylevyydestä kuitenkin murentaa vasemmalla alhaalla oleva kehotus tutkia omaa henkistä tilaamme. Kyse ei kuitenkaan ole katsojan vallan heikentämisestä, päinvastoin. Teos "sanoo" – jos saan antaa diptyykille näin propositionaalisen sisällön – että meillä jokaisella on valta ja kyky käsitellä ja kokea nämä maalaukset niin, että ylevän läsnäolon ansiosta saavutamme jännittävän kohtaamisen kokemuksen. Edellä tarkastelluissa kolmessa teoksessa käynnistynyt liike saavuttaa siten tässä monimerkityksellisimmän muotonsa. Se sisällyttää katsojan liikkeeseen myös affektien älyllis-emotionaalisen liikkeen. Juuri tämän liikkeen kautta Nivan teos kommentoi galleriainstallaation* dispositiivia *jo määritelmällisesti liikkeessä olevana: eräänlaisena "galleriaelokuvana".*[4]

Nivan maalausten vertaaminen elokuvaan auttaa ymmärtämään sitä monimerkityksellistä (kronologisen) ajan kyseenalaistamista, joka hänen teoksiinsa sisältyy.

[3] *Katso Freud 1953. Jälleen kerran on eräs kirjoittaja laatinutällistyttävän hyödyllisen kriittisen synteesin monista käsitteeseen liittyvistä teoreettisista ajatuksista (Silverman 1983, 87–125). Monien tuntemaa Lacan-sitaattia en ole onnistunut jäljittämään, vaikka olen osannut sen vuosikymmeniä.*

[4] *Catherine Fowler, jonka "vertikaalista aikaa" käsittelevästä esseestä vuodelta 2004 tämä lajityypin nimi on lainattu, tarkastelee galleriaelokuvaa toisenlaisessa kontekstissa, nimittäin (teatteri)elokuvan taustaa tai taustatarinaa vasten. Hän mainitsee ja siirtää sitten syrjään kysymyksen elokuvan ja taiteen (taide-elokuvan) välisestä ongelmallisesta suhteesta.*

Catherine Fowler lainaa "vertikaalisen ajan" käsitteen avantgarde-elokuvantekijältä Maya Dereniltä, joka ensimmäisenä käytti sitä omista elokuvistaan. Artikkelissaan Fowler kehittelee ajatusta jatkumosta kuvan sisäisen sisällön ja tyylin ("in-frame") ja toisaalta katsomistilanteen ("out-of-frame") välillä olettaen, että näistä jälkimmäinen vaikuttaa edelliseen. Throughout*-teoksen vasemman alanurkan sisäinen tila vastaisi siten kuvan sisäistä in-frame-tilaa, kun taas oikeanpuoleisen paneelin valkoinen alue vastaisi kuvan ulkopuolista, Brechtin ja Lacanin kaksoispisteen jälkeistä out-of-frame-tilaa.*

Derenin mukaan vertikaalinen aika on hetkeen vangittua aikaa, jonka ominaisuudet ja seurannaisvaikutukset alistetaan siten perusteellisen tutkimuksen kohteeksi. Deren korvaa lineaarisuuden logiikan, jonka hän samaistaa toiminnan logiikkaan, tunteiden tai ajatusten logiikalla. Throughout *on oivallinen esimerkki tästä. Sen logiikka on keskihakuista, sillä se vetää puoleensa "jopa yhteismitattomia kuvia, joihin sisältyy niille yhteinen, keskeinen ydin" (Deren, siteeraus Vogel 178). Derenin sitaatti on 1940-luvulta runollista aikaa käsittelevästä keskustelusta, jossa hän selvästikin yrittää kuvata jotain, joka vastaa niitä termejä, joilla runoutta perinteisesti kuvataan, retorisia luokkia, jotka aivan liian helposti typistetään metonymian ja metaforan kaltaisiksi binaarisiksi pareiksi.*

Tämä kielikuvien retorinen kaksinapaistaminen sulkee yhtälöstä kolmannen kielikuvan, nimittäin synekdokeen, joka tunnetaan myös latinankielisellä nimellään pars pro toto*. Synekdokee ei ole pelkistettävissä metonymiaan. Vaikka sekin pohjautuu välittömään läheisyyteen, se eroaa siitä muiden ominaisuuksiensa osalta. Metonymiaan sisältyy ajatus lineaarisuudesta, olipa se sitten kausaalista tai tilallista. Synekdokee sen sijaan sisältää ajatuksen tiivistämisestä ja sen seurauksesta, laajenemisen mahdollisuudesta. Synekdokeeta ei voi myöskään katsoa metaforaksi, johon Deren viittaa yhteisyydestä mainitessaan – "niille yhteinen, keskeinen ydin". Samalla tavoin seurausvaikutusten mainitseminen viittaa keskipakoisvoimaan "keskeisen ytimen" palauttaessa metaforan käsitteen monistisen yhtenäisyyden. Tämä yhtenäisyys on seurausta vierekkäin asettamisen keskihakuisuudesta, joka syntyy kahden yhteismitattoman elementin yhteentuomisesta metaforassa.* Throughout*-teoksen paneelit suhtautuvat toisiinsa keskihakuisesti tavalla, joka tekee teoskokonaisuudesta heterogeenisen – niin muodon, värin, materiaalisuuden kuin ajatuksenkin osalta.*

Termi "vertikaalinen" – joka itsessään on metafora – vääristyy myös, jos lähdemme sovittamaan Derenin ajatusta binaarisuuteen selventääksemme sitä vastakohtansa, "horisontaalisuuden" kautta, joka siis vastaisi toiminnan ajallista logiikkaa. Synekdokee on rakenne, joka tiivistää; käsillä olevassa tapauksessa se tiivistää aikaa,

esittäen kunakin hetkenä menneen ja tulevan nykyhetken rinnalla. Mutta ajan tiivistäminen ei tee aikaa olemattomaksi. Se tiivistää ajan, jotta se jäisi katsojan avattavaksi, kaikessa rauhassa. Taiteen kohtaaminen, Throughout sanoo, tapahtuu ajassa; ajassa joka tiivistää laadullisesti erilaiset hetket heterogeeniseksi kokemukseksi, johon menee aikaa – sisäistä, psyykkistä kuin myös fyysistä aikaa, sillä näitä ei voi enää erotella toisistaan. Lisäksi se on tilallistettua aikaa, kuten teoksen nimi jälleen esittää. Se viittaa sekä kestoon että tilalliseen laajenemiseen; yhtä lailla "koko matkaan" kuin "koko aikaankin".[5]

Kirjaimellisesti tulkiten se, jota Deren kutsuu "vertikaalisuudeksi", muuttuu kaiken lisäksi horisontaaliseksi galleriatilassa, jossa tavallisin formaatti on (horisontaalinen) pintojen – projektiopintojen tai maalausten – rinnakkainasettelu. Tämä muoto jättää kysymyksen siitä, miten Nivan taide soveltaa jotain, jota voidaan katsoa vertikaaliseksi ajaksi Derenin tarkoittamassa mielessä: epälineaarista aikaa, joka vetää puoleensa yhteismitattomia kuvia, jotka saavat syvyyttä ja tunnetta hetken ominaisuuksista.

Tästä kysymyksestä nousee esiin toinen, joka koskee ajan "vertikalisoimisen" yhteiskunnallista merkitystä. Tehdäkseni tämän näkyväksi, korvaan Derenin termin käsitteellä ajan tilallistaminen. Tätä tulee kuitenkin tarkentaa, jotta estettäisiin ajan ja tilan uudelleenbinarisoituminen. Siksi sovellan tapaukseen ranskalaisen filosofin Henri Bergsonin esittämää käsitystä ajasta, etenkin kestosta. Bergsonin aikakäsitys ei salli mahdollisuutta nähdä taideteos yhdellä silmäyksellä. Bergson ei uskonut hetkellisyyteen, minkä ansiosta "bergsonilaista kestoa ei määritä niinkään peräkkäisyys kuin samanaikaisuus" (Deleuze 60).[6]

Samanaikaisuudesta syntyy heterogeenisyys. Ajan heterogeenisyys välittyy katsomisen hetkessä ja se laajenee hetkeä edeltävään ja sitä seuraavaan aikaan. Tämä on hetki, jolloin representaation syleilyssä olevalle katsojalle tulee ensin mahdolliseksi havaita (kognitiivisesti) ja sitten tunnistaa (sosiaalisesti) jotain, joka luo yhteyden menneisyyteen, olematta silti menneisyyttä. Tämä menneeksi tunnistaminen puolestaan tekee katsoja-subjektin tietoiseksi katsomishetken nykyisyydestä. Se avaa ajan, joka tarvitaan kohtaamiseen, Nivan "formaatioon". Juuri tästä syystä vaistomainen tulkintani Loud-teoksen arkkitehtonisesta muodosta oli koukku: se oli keino pakottaa minut antamaan ajalle tilaisuus valua ylitse.[7]

Tästä syystä on mahdotonta palata esibergsonilaiseen metaforis-käsitteelliseen ajan tilallistamiseen ajan jakamisen mahdollistamiseksi ja sen tuomiseksi siten keskitetyn valvonnan piiriin. Sen sijaan käsitys aikatilasta, joka sitoo nämä kaksi ulottuvuutta erottamattomaksi kokonaisuudeksi, viittaa jälkibergsonilaiseen tilakäsitykseen, jossa tila ei ole metafora, vaan ajan ruumiillistuma; se ei ole vain helppo tapa tehdä aika

[5] Kaja Silverman on kritisoinut näiden ja muiden binaarioppositioiden yhteensulauttamista kirjassaan The Subject of Semiotics (1983, 87–125).

[6] Gilles Deleuzen Bergsonism on bergsonilaisen ajattelun aktualisointi meidän aikaamme (1988). Bergsonin kirjoituksiin voi tutustua pikaisesti kirjassa Key Writings (2002). Tämän artikkelin kannalta ehkä relevantein kirja on Bergson 1991.

[7] Bergsonin kestoa koskevien pohdintojen päivitys löytyy Deleuzen elokuvaa käsittelevistä kirjoista, joilla on ollut ratkaiseva vaikutus elokuvatutkimukseen (1986, 1989).

jälleen jaettavaksi ja hetket erillisiksi. Toisaalta "ajan tilallistaminen" tarjoaa välineen tehdä bergsonilainen kesto – jakamaton aika, jossa muutos on jatkuvaa – konkreettiseksi, käsinkosketeltavaksi todellisuudeksi, jonka sisällä aika voi luopua sokeasta kronologiikastaan. Näin siis katsoja, joka kohtaa Throughout-teoksen, voi hyvinkin aloittaa perinteen ehdottamalla tavalla alhaalta vasemmalta. Mutta kun on nähnyt, mihin se johtaa (kirjaimellisesti, oikealla olevan valkoisen alueen vetovoiman ansiosta), katsojalle jää vapaus palata vasemmalle ja käyttää mielikuvituksen laajenemisesta syntynyttä ylevän tunnetta vasemmassa alanurkassa piileksivän itsen kokemuksen tulkitsemiseen.

Kun tämä kronologinen mekanismi on tehty tyhjäksi, tai pikemminkin pysäytetty, tilallistettu aika voi täyttää, rikastuttaa ja oikeuttaa hetket, siitäkin huolimatta, että niitä pidetään perinteisesti tyhjinä siirtyminä. Jos tarkastelemme tätä bergsonilaisen linssin läpi, joka vahvistaa keston ajasta ulospäin leviäväksi, galleriainstallaation tapa tilallistaa sekä elokuva että (installaatio)maalaus ei asetu aikaa vastaan, vaan tihentää sitä. Tämä tihentäminen, näin väitän, avaa tien teorialle tilallistetun ajan poliittisesta voimasta.

Nivan versioon Derenin poeettisesta ajasta sisältyvä poliittinen voima tuntuu sijaitsevan siinä tavassa, jolla hetkestä tulee tiheä, rikas ja arvokas itsessään, ei siirtymänä, jonka läpi kiiruhdetaan, vaan paikkana, jossa voi asua. Ilmaistessaan näkemyksensä käyttämällä kahden voimaannuttamista koskevan vastakkaisen näkemyksen välistä intervallia, Throughout-teoksen tekijä ankkuroi teoksensa muodon ja sisällön erottamattomaan yhteyteen, kieltäen kummankin erillisen olemassaolon. Käytän tässä yhteydessä tarkoituksella termiä "asua", sillä se viittaa taloihin ja rajattuihin tiloihin lohduttavana eikä niinkään rajoittavana paikkana. Galleriatila, jota Niva niin usein asuttaa ja koostaa, on paikka, jossa oleillaan.

Diptyykin synnyttämä montaasivaikutelma korostaa tätä ajan leviämistä tilassa. Paneelien välisestä saumakohdasta tulee siirtymisen tila; raja, neuvottelun paikka. Tämän poliittinen merkitys on kahtalainen. Se antaa arvon siirtymän väitetylle tyhjyydelle, sen kirjaimelliselle arvottomuudelle, ja siten myös ihmisille, jotka ovat tilapäisesti juuttuneet tällaisiin siirtymiin, kuten vaikkapa katsojalle, joka ei oikein tiedä, mitä ajatella päättämisen ja säätämisen välisestä erosta. Antamalla arvon näille hetkille se myös tarjoaa oppimiskokemuksen tällaisten hetkien keston kuuntelemisesta ja tuntemisesta, ja itse asiassa luo vaihtoehdon fragmentaation ja yhtenäisyyden binaarioppositiolle. Paras termi, jonka tähän hätään keksin kuvaamaan tuota vaihtoehtoa – tihentynyttä ja tihentyvää aika-tilaa, jossa taide "tapahtuu" – on ilmentyminen.

Galleriataideteokset esitetään yleensä tiloissa, joihin katsojat tulevat ja joista he poistuvat vapaasti. Tämä uhkaa kertomuksen klassista aristotelista rakennetta, jossa

Playback

on alku, keskikohta ja loppu. Katsojat voivat liikkua vapaasti, ja nähdä ja puhua toistensa kanssa. Galleriassa tila on liikkumisen välttämätön elementti, ja se tuo mukanaan myös ajan liikkuvuuden. Galleriainstallaatioiden katsomistilanteeseen sisältyvä ajan tilallistaminen on yksi niitä institutionaalisia, teknisiä ja käytännöllisiä reunaehtoja, jotka perustavalla tavalla muuttavat niiden kohteeksi joutuvien teosten "elokuvallisia tottumuksia". Yksi tällaisista tottumuksista, joista Nivan diptyykkien katsojaa kehotetaan luopumaan, on teatterielokuvan ajallisuus. Elokuvateatterissa katsoja voi antautua elokuvan vääjäämättä eteenpäin kulkevalle ajallisuudelle. Galleriassa sen sijaan katsoja itse hallitsee ajan kulumista. Jos toisinaan on järkyttävä nähdä, miten nopeasti ihmiset itse asiassa taidetta katsovat, se johtuu siitä, että siirtymää ennaltamäärätystä ajasta ajan vapaaseen käyttöön ei ole tehty riittävän selväksi. Nivan taide tekee meidät tietoiseksi tästä siirtymästä diptyykkipaneeleiden välisen heterogeenisyyden ansiosta. Juuri tästä syystä hänen siveltimenvetonsa voivat vuorotella vertikaalisen ja horisontaalisen välillä, kun taas hänen ajallisuutensa on tiukan "vertikaalista" Derenin käyttämässä merkityksessä.

Maisemallisuus: sokeus indeksinä

Niille, jotka eivät vieläkään ole vakuuttuneita, että Throughout esittää meille siinä näkemiäni eksistentiaalisia kysymyksiä, esittelen erään toisen, vuodelta 2007 peräisin olevan teoksen, joka tuntuu olevan kuin yhteenveto Throughoutin *hienovaraisista johtopäätöksistä. Yksipaneelinen Past vaikuttaa itse asiassa niin läheiseltä* Throughoutin *kanssa, että se voisi olla lisäys siihen – potentiaalinen kolmas paneeli, jonka myötä teos täydentyisi pyhäksi triptyykiksi. Näin ei kuitenkaan ole. Teosta katsoessa tuntuu niin sisäisesti kuin ulkoisestikin siltä kuin näkisi mielen kynnyksen alta ja ohitse tuolle puolen. Past käyttää samaa väriskaalaa kuin* Throughout*, mutta laajentaa näkymättömyyteen viittaavan valkoisen värin molempiin suuntiin, eteen- ja taaksepäin. Tämä ei kuitenkaan tarkoita, että Past edustaisi "loppupistettä" sille ajattelulle, jonka olen lukenut Throughout-teokseen ja johon sisältyy nähdäkseni mitä syvällisin liike. Teos yksinään ei voi viedä päätökseen ajatusta, joka kietoo katsojan ajallisuuteensa.*

s. 90–91

Pikaisesti vilkaisten Past *vaikuttaa paljon selvemmin figuratiiviselta kuin* Throughout*. Siitä tulee mieleen urheilustadionin katsomo tai rivi asuintaloja, joiden yhdenmukaisista ikkunoista muodostuu loppumaton nauha; polku tai tie; ja äärimmäisenä vasemmalla oleva pimeä alue, jonne osa valkoisesta on valahtanut, näyttää siltä kuin joku olisi luonut lunta huolimattomasti. Kuvalle voi antaa syvällisen – vai pitäisikö sanoa abstraktin – merkityksen edes joltisellakin varmuudella vain suhteessa samaan aikaan tehtyyn diptyykkiin. Teoksessa tuntuu* Loudin *arkkitehtonisuus yhdis-*

tyvän Throughoutin *oikeanpuoleisen paneelin etualan tyhjyyteen.* Throughoutin *vasemmanpuoleisen paneelin sisäisestä, mahdollisesti psyykkisestä tilasta ei* Past*-maalauksessa ole jälkeäkään.*

Jos otamme tarkasteluun mukaan taiteilijan asuinpaikan, "Suomen" – jota en kuitenkaan halua tehdä suoraviivaisesti – teokseen sisältyvä viittaus lumeen *toimii merkkinä alkuperästä. Näin tulkiten maalauksesta tulisi maisema. Maisema: tuo perinteinen figuratiivisen maalaustaiteen lajityyppi, joka perustuu tilan ykseyteen. Tällainen tulkinta olisi väärin, ei vain siksi, että taiteilijan kiinnittäminen tiettyyn alkuperään on typistävä ja usein kolonialistinen ele, vaan myös siksi, että se korostaisi liikaa teoksen figuratiivisuutta ja siirtäisi huomion pois sen toisesta puolesta, jota myöhemmin luonnehdin "abstraktioksi". Maisemaviittaus on kuitenkin mielestäni riittävän selkeä, jotta sen voi ottaa haasteena. Maisemamaalauksen kronologisessa tarkastelussa tämä olisi "maisema-ilman": ilman perinteistä pilvitaivasta, ilman tunnistettavia maantieteellisiä muodostumia, ja ilman maiseman asukkaiden tai vierailijoiden pikkuruisia hahmoja.*[8]

Keskeinen rooli teoksessa on polulla, tiellä joka alkaa kuvan alalaidassa leveänä, ikään kuin kutsuen katsojaa astumaan sisään, ja kaventuu kohti kuvan vasenta keskikohtaa ja melko matalalla olevaa pakopistettä, mikä viittaa tasaiseen maisemaan. Siellä se muuttuu viistoksi pakopisteeksi. Aivan kuten Throughout*-teoksen oikeanpuoleisessa paneelissa, tämäkin polku johtaa jonnekin pois, mutta siitä poiketen tässä ei ole mitään arvoituksellista tai ylevää; kyseessä on vain seuraava tilallinen kappale maapalloa.*

Ajan ja tilan välisen suhteen kannalta keskeistä tässä maalauksessa on se, miten se näyttää kuuluvan kahteen erilliseen sarjaan Nivan taiteessa. Toinen kyseenalaistaa pysähtyneen kuvan aikakäsityksen, toinen puolestaan tutkii kuvaamisen kysymyksiä. Siinä missä ensimmäisessä sarjassa voi nähdä filosofista tai jopa abstraktia ajattelua eksistentiaalisista kysymyksistä, jälkimmäinen tutkii ulkoisen esineen, tässä tapauksessa maiseman, ja maalaamisen välistä suhdetta. Tässä yhteydessä "maiseman" käsite tai lajityyppi itsessään auttaa meitä pitämään Nivan tuotannon moniulotteisuuden näköpiirissämme. Maisema itsessään nimittäin sijaitsee monitulkintaisesti maalin ja oletetun kuvauksen kohteen välisessä dikotomiassa, jota Niva purkaa. Termi "maisema" viittaa sekä ulkoiseen esineeseen että sen kuvaukseen. Maisema on figuratiivisen maalaustaiteen lajityyppi, mutta se on myös ihmistä varten jäsenneltyä "luonnon" materiaalista todellisuutta. Moniselitteisyys on äärimmäisen merkityksellistä, ja Nivan suhde lajityyppiin kielii sen itsestäänselvyyden kyseenalaistamisesta.

Terminä "maisema" viittaa inhimillistettyyn luontosuhteeseen, oli suhteessa kyse sitten hallitsemisesta, luonnonhallinnan kautta tapahtuvasta itsen pönkittämisestä, tai sen vastakohdasta, halusta nousta itsen tuolle puolen luonnon kasvojen edessä, kuten kokemuksessa, jota Kantista lähtien on kutsuttu nimellä "subliimi", ylevä. Molemmat asenteet pohjautuvat ihmisen ruumiillista rajoittuneisuutta kohtaan tunnettuun syvään tyytymättömyyteen. Yritykset erottaa maiseman ilmiasut toisistaan – ulkopuoleksi ja sen representaatioksi – kietoutuvat itsessään näihin käsityksiin, joko jompaankumpaan äsken mainittuun asenteeseen tai niiden samanaikaisen olemassaolon paradoksiin.[9]

Maisema ei perustu luonnon ja kulttuurin väliselle erolle, vaan se todistaa kyseisen erottelun mahdottomuudesta. Terminä se viittaa katseen kautta tapahtuvaan ympäristön järjestämiseen riippumatta siitä, johtaako järjestäminen luonnon maisemointiin vai sen esittämiseen maalauksessa. Ja sen sijaan, että maiseman käsite antaisi meille tilaisuuden representaation väistämiseen, se kietoo meidät representationaalisten strategioiden ja siitä seuraavien tapahtumien verkkoon. Tämä representationaalisen viattomuuden mahdottomuus näyttäytyy kahdessa maisemaan perinteisesti liitetyssä topoksessa. Toinen on myytti Eedenin puutarhasta viattomuuden esikulttuurisena tilana, toinen ajatus ylevästä jälkikulttuurisena kokemuksena.

Nivan maalaus viittaa molempiin, tutkii niitä ja lopulta hylkää ne. Juuri siksi Past *sisältää penkkien tai talojen tiiviit rivistöt oikealla puolella; näin se viittaa moninaisuuksiin, jotka Eedenissä tukahdutettaisiin ja jotka poissulkisivat ylevän. Koska hylkääminen tapahtuu silmiemme edessä, voimme nähdä, miten jokainen ajatusmalli osaltaan rakentaa sitä, johon termi "teoreettinen objekti" viittaa: että taide "ajattelee". Ei siinä mielessä, että se kuvittaisi jo olemassaolevia ajatuksia tai taiteilijan yksilöllisiä ajatuksia, vaan että "formaation" tarkoittamassa kohtaamisessa taide todellakin ajattelee itse. Ja koska tämä ajatteleminen edellyttää yleisön osallistumista, ajatuksen alustava täydentäminen jää katsojan tehtäväksi, jossa häntä avustaa taiteilija-kuraattorin työ.*

Eeden ja ylevä kiinnittävät kumpikin omalla vastakkaisella tavallaan huomion lähes epätoivoiseen yritykseen kuvitella ja teoretisoida ihmiskunta ja luonto toisistaan erillisinä – jota erillisyyttä maiseman käsite sekä edellyttää että tukahduttaa. "Eeden" edustaa ihmiskunnan idealisoitua tilaa ennen "lankeemusta", ennen tietoisuutta rajoituksista, ennen lankeamista todellisuuteen. Uskonnossa sen nimi on "synti"; sääntöjen rikkomisen synti. Yhteiskunnassa sen nimi on aikuisuus: tieto siitä, että kuoleman tuoma, hyväksytty äärellisyys on kompensoitavissa lisääntymisen kautta. "Ennen muinoin" tai ehkä äärettömyyden fantasioissa me elimme onnellisina puutarhassa, jossa oli kaikki tarvitsemamme ja joka oli turvallisesti aidattu. Mutta tämän maalauksen nimi on Past*, toisin sanoen: "jälkeenpäin".*

[8] *Maisemamaalauksen perinteestä, katso Melion 1991.*

[9] *Loistava tutkielma maisemasta on Halkes 2006. Maiseman ja (imperialistisen) vallan välistä suhdetta on analysoinut Mitchell, toim. 1994. Maisemasta ja kuolemasta, katso Marin 1988. Maiseman suhteesta historiaan, katso Schama 1995.*

"Eeden" on aidattu tila, josta meidät ihmiset karkoitettiin. Näinä aikoina, kun tunnemme kasvavaa huolta rajoista – akateemisista rajoista tieteenalojen ja poliittisista rajoista kansakuntien välillä – sekä (mikä on hälyttävämpää) huolta näiden rajojen säilymisestä sisä- ja ulkopuolen, "meidän" ja "toisten" rakentumisen perustana, voisi olla sovelias hetki pohtia paratiisin myyttiin sisältyvää lapsellista fantasiaa.[10] *Ikään kuin tätä korostaakseen Nivan maisema* Past*-maalauksessa on anti-paratiisillinen. Toisin kuin Eeden, tämä maisema – näkeepä siinä urheilustadionin, meluaidan tai rivitalon – on ihmisen tekemä ja siitä puuttuu luonnonmaisemalle tyypillinen vaihtelevuus. Tie ei ole reitti tuonpuoleiseen, vaan yksinkertaisesti polku, jota kulkea, jota pitkin päästä paikasta toiseen, koko maiseman lävitse ("throughout"). Ylevän kriittinen tarkastelu on yhtä tärkeää niin yhteiskunnallisesti kuin taiteellisestikin. Siksi nostin sen esiin* Throughout*-teoksen kautta, ihmisen tekemänä propositiona. Ylevä on keimailua Eeden tapaisten aidattujen tilojen poissaolon kanssa. Luonnon lähes musertava mahti muuttaa tuon suhteen.*

Ylevän kokemus syntyy, kun ihminen kohtaa luonnon mahdin – kun hän on vaarassa musertua – ja selviytyy siitä voittajana järkensä ansiosta. Jos ajatellaan Kantin versiota, ylevän kohtaamisessa kutkuttavin osa on juuri siinä, että järki voittaa. Kuten Gayatri Spivak on huomauttanut terävässä analyysissaan eräästä kappaleesta Kantin Arvostelukyvyn kritiikissä*, Kantin väite edellyttää selvää rajanvetoa rationaalisen ihmisen ja – Kantin näkemyksen mukaan – ihmisen rajatapausta edustavien välille. Se edellyttää myös hetkeä, jossa ihminen häilyy kuilun partaalla. Mutta kuten olemme nähneet, Niva tihentää potentiaaliset hetket heterogeenisiksi ajan tiloiksi tai jaksoiksi.*[11]

Eedenin ja ylevän välinen salaliitto murtuu niiden välisen näennäisen vastakkaisasettelun ansiosta. Vapaata tahtoa pohtiessaan Kant viittaa eräässä ylimalkaisessa sivuhuomautuksessa termeihin Neuholländer *ja* Feuerländer *esimerkkinä ihmisen rajatiloista – "raa'asta ihmisestä". Spivak tarttuu esimerkkiin ja kohtelee sitä ikään kuin se kuuluisi osana Kantin "puhtaaseen" järkeilyyn. Näin hän tuo sekä esimerkkiin että Kantin tekstiin tiettyä kirjaimellisuutta, joka lähentää toisiinsa edellä mainittua poeettisen ja narratiivisen mallia. Abstraktilla tasolla – joskin tuonnempana tarkistan abstraktin käsitettä Nivan mukaisesti – tähän eleeseen sisältyvä filosofinen kysymys koskee marginaalisen suhdetta kokonaisuuteen.*[12]

Esteettinen kysymys koskee yksityiskohdan asemaa. Se on myös kysymys, jonka barokki esittää taiteen historiassa renessanssille, ja sen viitekehyksenä on "menneisyydellisyys", jota olen kutsunut nimellä "pre-posterous" (se joka asettaa jälkeen tulleen ajallisesti edeltäväksi). Se mitä hetki on ajalle – Nivan taiteen kaikkine mutkistavine ja tihentävine vaikutuksineen – sitä yksityiskohta on tilalle. On huomattava, että yksityiskohdalla on ongelmallinen suhde niin ylevään kuin Eedeniin, joskin eri tavalla. Ylevän tapauksessa rationaalinen ihminen ponnistelee eroon asemastaan luonnon "yksityiskohtana", kun mitätön ihminen ottaa äärettömän luonnon ohjat käsiinsä, ja järki kääntää näiden kahden välisen horjuvan valta-asetelman päälaelleen. Jälkimmäisessä tapauksessa ihmistä on järjenvastaisesti kielletty syömästä yhtä ainoaa yksityiskohtaa – mitä väliä on yhdellä hedelmällä, yhdellä puulla niin monien joukossa? – mutta syödyksi tultuaan tuo yksityiskohta osoittautuu musertavaksi, sen vaikutus ulottuu paljon kauemmas kuin vain yhden ihmisen elämään.[13]

Suhde Kantin estetiikkaan – jolla monista arvosteluyrityksistä huolimatta on edelleen hallitseva asema länsimaisessa kulttuurissa – on siis keskeisessä roolissa pohdittaessa ylevää, ja siten myös pohdittaessa maisemaa. Kyseessä on kriittinen suhtautuminen, joka myöntää ja hyväksyy osallisuuden; siinä on kyse myös kriittisestä läheisyydestä, jonka harjoittaminen mahdollistaa "puhtaan" järkeilyn ulottumattomissa olevan eettisen suhteen.

Nykyestetiikan kommentaareilla on taipumus keskittyä ylevään. Usein pyrkimyksenä on pelastaa ylevän äärimmäisen individualistinen käsite estetiikalle, joka ei perustu puolueettomuuteen; tarkoitus on, että ylevä voisi toimia sosiaalisessa maailmassa. Komplisoimalla ajan käsitteen Nivan taide mielestäni vastustaa nykyisiä harhakäsityksiä, joiden mukaan kokemus on objektin ominaisuus. Tämän seurauksena Nivan taiteessa ylevä kuuluu tiukasti performatiivisuuden järjestykseen. Tämä on filosofinen syy Throughout*-teoksessa tapahtuvaan rinnastukseen, jossa vastakkain ovat katsojan pysäyttävä sisäisen tila ja mahdollinen ulkoinen tila, jota katsoja kenties kaipaavasti katsoo – unohtamatta silti kaksoispistettä lauseiden "ihminen päättää" ja "Jumala säätää" välissä.* Past*-teoksessa moninaisuuden esilletuominen kommentoi osaltaan erillisen ihmisen kokemukseen sisältyvää individualismia.*[14]

Throughout *sitoo ylevään kohdistuvat pohdinnat tähän performatiivisuuteen. Mutta suhtautumalla katsojaan vakavasti ruumiillisena subjektina, typistämättä tätä aivoiksi tai silmäksi, teos viime kädessä hylkää ylevän kokemuksen, ja tämä hylkääminen on korostetusti esillä* Pastissa*. Diptyykki ei tahdo valloittaa luontoa järjen avulla vaan vaalii epävarmuutta, häilyen toisaalta katsojan ja maalauksen erillisten ruumiiden, toisaalta niiden houkuttavan yhdistämisen välillä. Luonto ei ole uhka, vaan haaste; se ei ole musertava, vaan kiinnostava. Toisin kuin Eeden, Nivan teos toimii rajaamista vastaan, mutta lohduttavaa kyllä se pitää yllä lapsellisia kuvitelmia leikistä. Ehkä* Past *siis kertookin toisenlaisesta maisemasta: maisemasta jonka rajat on tunnustettu, mutta tehty ylitettäväksi; jonka rajat voidaan kumota ilman uhkaa; jonka rajat ovat tiloja, eivät tilan kieltämistä – tai kuten Inge E. Boer on asian ilmaissut, neuvottelun ja*

[10] *Eedenistä, katso Merchant 1995 ja Bal 1987, luku 5. Luontoa kohtaan tunnettu ambivalenssi epäilemättä synnyttää halun suojeltuun, suljettuun Eedeniin, katso Figlio 1996. Ajatusta rajoista, jotka eivät erota, vaan toimivat neuvottelun ja kiistan tiloina, jotka voivat välittää ja joiden kautta voidaan tavoittaa uusi ymmärrys, on kehittänyt Inge E. Boer (2006).*

[11] *Katso luku 1, Spivak 1999. Subliimista, katso De Bolla 1989.*

[12] *Termi Neuholländer, uushollantilaiset, viittaa Australian aboriginaaliväestöön, kun taas Feuerländer, tulimaalaiset, viittaa nykyisen Argentiinan eteläosien alkuperäisiin asukkaisiin.*

[13] *Marginaalisuudesta, katso Derrida 1982. Perusteos yksityiskohdan käsitteestä on Schor 1987. Detaljista nimenomaan esteettisenä ilmiönä, katso Arasse 1992. Arasse valitettavasti ei ota huomioon Schorin relevanttia teosta.*

[14] *Feministinen yritys pelastaa ylevä romanttiselta katoamiselta löytyy teoksessa Battersby 1998.*

kiistan paikkoja (52). Tästä siis mustalle työntyvät "lumen" tai valkoisen värin läikät, jotka tarjoavat lisää hahmoja – polveilevaa kuljeskelua – ja värejä – turkoosi näkyy vain äärimmäisenä teoksen vasemmassa reunassa. Jos Past *on maisema, se on maisema, joka kyseenalaistaa itsensä, oman lajityyppinsä ja kaksoismerkityksensä.*

s. 96

Pastin *näkökulmasta katsoen sen aikalaisteos* Invisible *(2007) tarjoaa radikalisoidun version perinteiseen pakopisteeseen liittyvän ylevän vetovoimasta. Tämäkin teos on diptyykki, ja sekin pettää meitä vinolla kulmallaan, joskin kulma osoittaa eri suuntaan kuin* Loudissa*. Tässä maalauksessa oikeanpuoleinen paneeli kapenee tilallisena liikkeenä, joka on vastakkainen sen pinnalla olevan maalauksen kanssa, jolloin pinnan ja materiaalisen muodon välinen jännite saa meidät tietoiseksi kuvauksen pettävyydestä. Muodollinen vastakkainasettelu tekee paneelista lukukelvottoman tai, kuten teoksen nimi antaa ymmärtää, näkymättömän. Kuva, joka voisi esittää pimeään avautuvaa ikkunaa, vääristyy sen pohjana olevan materiaalisen paneelin kulman ansiosta. Mutta miten maalattu taideteos voi olla nimensä mukaisesti näkymätön? Siinähän se on, kaikkien nähtävillä.*

Vasemmanpuoleinen paneeli on oikeaan verrattuna helpommin luettavissa (esittävyyden kannalta). Kuva tuo voimakkaasti mieleen puoliavoimen autotallin oven. Sininen – joka Nivan teoksissa esiintyy niin usein, että sitä voitaisiin pitää lähes hänen tavaramerkkinään – saa kontrastikseen mustan, joka realistisen luennan mukaisesti selittyy avatun oven takana olevan tilan pimeydeksi. Turkoosi sävy poikkeaa syvemmästä sinisestä, joka korvaa viivat, joita Niva tässä välttää. Tämä tumma sininen on realistiseen tulkintaan houkuttava elementti ja se rajaa sisätilan ulkopuoliselta katsojalta, samalla kun se piirtää ovea auki pitävän mekanismin.

Tämä lukutapa ei kuitenkaan tunnu mielekkäältä edes omassa realistisessa viitekehyksessään. Ulkona oleva kirkas valkoinen ei sovi yhteen oikeassa paneelissa olevan ulkoisen pimeyden kanssa. Ja miten voimme siis nähdä paneeleiden välisen sauman oikealla puolella olevan valkoisen vyöhykkeen? Vyöhykkeen reuna on häivytetty, ja se korostuu oikealla olevaa kapeampaa turkoosia aluetta vasten, joka puolestaan korostuu hyvin kapeaa tummemman sinistä raitaa vasten. Vaikuttaa aivan siltä kuin tässäkin siveltimenvetojen suunta olisi se tekijä, joka ilmaisee miltä teoksessa mahdollisesti kuvattu maailma "näyttää". Juuri tuo maailma on näkymätön, ei maalaus. Jos tämä on maisemamaalaus, monitulkintaisuudesta jää "luonnon" osuudeksi häviävän vähän. Kuvauksen kohteena – sen huolenaiheena – on sen sijaan "maalaustaiteen esittävyys yleisesti", kuten taiteilija asian ilmaisi aiemmin mainitussa luennossaan. Ja jos maalaustaiteen esittävyys tarjoaa katsottavaksemme epämuotoisen mustan neliön, on selvä – ellei teoksen nimi jo meitä siitä vakuuttanut – että meillä on visuaalisia pulmia odotettavissa.

s. 104–109

Jos meillä on siis edessämme maiseman kaltainen maalaus, joka ei tarjoa mitään nähtävää, voimme lähteä kehittämään ajatusta kahteen Nivan tarjoamaan suuntaan. Toinen on ajatus sokeudesta, jolle hän on omistanut kokonaisen sarjan nimeltään onnistuneesti Blind Spots *(2003–04). Sokean pisteen perusmerkitys on selvä: se on nurkka, josta ei voi nähdä mitään katselukulman ja kehyksen ansiosta; se on piste, joka rikkoo maailman luonnollistetun näkyvyyden. Liikenteessä autonajajia varoitetaan sivupeilien sokeasta pisteestä. "Sokea piste" viittaa myös osittaiseen kyvyttömyyteen ymmärtää: se on jotain, jota emme pysty "näkemään", koska emme hyväksy siihen johtavaa logiikkaa.*

Ei ole sattumaa, että monet sarjan maalauksista tuovat mieleen auton tuulilasin tai peilit, kuten esimerkiksi diptyykki vuosilta 2003–04, jossa punaisen ja vihreän kehystämä sokaisevan valkoinen valo siirtää Throughoutin *"tuonpuoleisen" takaisin katsojan tilaan, samalla kun auto kiitää pois. Tai ajatellaan vaikkapa samoina vuosina tehtyä diptyykkiä, jossa oikeanpuoleinen paneeli esittää autoa mitä realistisimmin, lukuun ottamatta horisontaalista sinistä, oranssia ja valkoista aluetta. Vasen paneeli on täysin abstrakti, lukuun ottamatta vaakasuorien siveltimenvetojen vihjaamaa mustan, sinisen ja okranvärisen raidan nopeutta.*

s. 109

Eräs toinen Blind Spots *-sarjan teos vuodelta 2003 viittaa vaihtoehtoiseen ajattelun suuntaan. Kyseessä on yksipaneelinen teos, jossa kuvapinnan oikea puolisko tuo mieleen kiitävän auton, jonka nopeus on ilmaistu pelkästään ohuin, horisontaalisin vedoin. Vasemmalla kuitenkin valtavan kokoinen vaaleanpunainen käsi pitelee suorakulmaista esinettä, jossa on keskellä musta ympyrä ja sen yläpuolella musta neliö (pelkkä etsinkö, vai kenties kaiku Malevichilta?). Auton ja esineen yllä aukeava kauniisti sävytetty sininen kenttä jättää ehjäksi ajatuksen maisemasta. Selvästikin kyseessä on käsi, joka pitelee kameraa. Siinä, missä auton sivupeilien sokean pisteen tiedetään aiheuttaneen monien kuoleman, tässä kuolemista syytetään hämmentävästi kameraa. Jos kamera edustaa naivia realismia, maisemasuhde on tässä teoksessa nopeasti menettämässä paratiisillista viattomuuttaan.*[15]

Teos työntää meitä kohti maiseman idean uudistamista. Luonnon ekstaattisen idealisoinnin ja kolonialistisen impulssin tukahduttamisen sijasta maisemasuhde, johon tämä teos ja muutkin viittaavat, on lähempänä sitä, jonka hollantilainen taiteilija Armando on määritellyt negaation kautta. Hän kuvailee töittensä ja maiseman välistä suhdetta termillä "landscapic", maisemallinen. Termi viittaa siihen, miten taiteilijan teoksissa pinnat on pelkistetty lähes minimalistiseen yksinkertaisuuteen asti ja niistä puuttuu sekä teoksen osia loogisesti yhdistävä syntaksi että etualan ja taustan välinen hierarkia. Kolminkertainen negaatio tietenkin ja sinällään nostaa esiin ajatuksen abstraktiosta.[16]

[15] *Kuva-aiheina auto ja ennen kaikkea tuulilasi viittavat (valtatien) panoraamaan, joka on niin tärkeä autonajajan hyvinvoinnille. Ajatus kamerasta kuoleman välineenä tuo minulle mieleen Marlene Dumas'n maalauksen Snow White and the Broken Arm (1988). Katso Ernst van Alphenin kommentaari (2005, 140–60).*

[16] *Tässä kirjoituksessa tukeudun teokseen van Alphen 2000.*

Käytän itse kuitenkin termiä "landscapish", maisemankaltainen, tehdäkseni oikeutta sille, että näitä teoksia ei voi määritellä pelkästään negaation kautta, ei myöskään niiden suhdetta maisemaan. Maisemankaltaisuuteen sisältyy ajatus vertailusta ja viittauksellisuudesta. Väitän, että Niva pyrkii aktiivisesti maiseman uudelleenmäärittelyyn pitäen perinteisen kontrapunktin sekä näköpiirissä että käsivarren mitan päässä. Hänen sarjansa Borrowed Landscape *on erinomainen esimerkki tästä merkitysten kerroksellisuudesta. Sen sijaan, että Niva sekoittaisi haltuunoton ja idealisoinnin, kuten perinteisessä maisemamaalauksessa tapahtuu, hän kirjaimellisesti rikkoo ulkoisen objektin ja maalatun kuvauksen välisen yhteyden. "Luonnon" materiaalisuus muuttuu viittauksellisiksi, ja maalauksen materiaalisuus ainoaksi vastuulliseksi. Selvin esimerkki tästä on mielestäni diptyykki* Double Take *vuodelta 2005. Jo teoksen nimi viittaa kuvaussuhteen väärentävyyteen ja jäljittelevyyteen. Siinä on rinnastettu kaksi maisemafragmenttia, joista oikeanpuoleinen on perspektiivilyhennys vasemmasta. Hallitseva ero fragmenttien lähes peilikuvamaisen vastaavuuden välillä on jälleen kerran kulma, joka rikkoo, fragmentoi teoksen samalla tavalla kuin tietokoneen tiedostot fragmentoituvat.*

s. 36–37, 40–41

s. 158

Samaan aikaan – ja juuri tässä piilee Nivan maisemankaltaisten maalausten ja itse maiseman välinen suhde syvällisimmillään – katsomiskulmien välisessä erossa on oma sokea pisteensä, joka on luonteeltaan väliaikainen. Vasemman paneelin oikeassa yläkulmassa oleva pilvi on oikeanpuoleisessa paneelissa hävinnyt. Pilven läsnäolo ja sen poissaolo kertovat meille tämän: nopeus, jolla pilvet liikkuvat – pilvethän ovat länsi- ja pohjoiseurooppalaisen maisemamaalauksen tunnusmerkkejä – on luonnon ajallisuutta, jolle me olemme sokeita. Kadonnut pilvi on tämän vauhdin indeksi – samalla tavalla kuin siveltimenveto on maalauksen indeksi. Ei siis yksilöllisen maalarin, kuten abstraktissa ekspressionismissa, vaan maalauksen kuvallisen luonteen itsensä indeksi.

Tämä kuvaamisen indeksikaalisuus on vieläkin ohjelmallisempaa arvoituksellisessa teoksessa Off – State *vuodelta 2007. Tässä maalauksessa abstraktion paradoksi on puettu itseään kuvaavaksi abstraktiksi maalaukseksi. Kuvassa oleva ilmeisesti abstrakti, mutta silti paksu lumisessa maisemassa seisova diptyykki on esitetty niin, että se osoittaa – aivan kuten indeksin mallina esitetty nuoli – kohti kaartuvan tien päässä olevaa pakopistettä. Tie rajautuu äärimmäisenä oikealla järven mieleen tuovaan kaarevaan mustaan alueeseen. Toisaalta kuvassa esitetty diptyykki voisi yhtä hyvin olla lähikuva täyttä vauhtia pakopisteen suuntaan ajavasta linja-autosta. Nivan teoksethan ovat harvoin ilman liikettä, vaikka liike olisi sitten vain viittauksen muodossa. Tämä teos, jossa yhdistyvät abstraktio ja figuratiivisuus, toinen toisensa sisällä, pakottaa meidät ottamaan kantaa abstraktiota koskevaan keskusteluun.* Off – State *on nimittäin kirjaimellistettu versio kysymyksestä: miksi Nivan työt ovat abstrakteja ja maisemankaltaisia samaan aikaan?*

s. 144–145

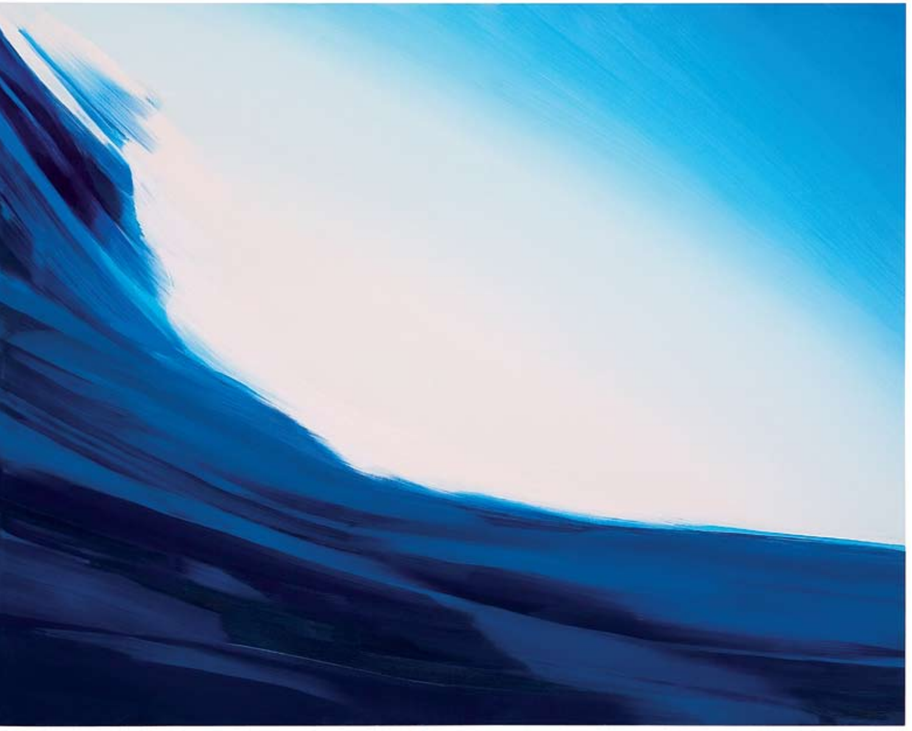
s. 148–153

Abstraktio: aika ja maailma

Katsoessani esimerkiksi Twist – Blue, Twist – Yellow, Twist – Green *(2005) -installaatiovalokuvaa minusta näyttää siltä, että maalaukset on aseteltu triptyykin muotoon. Päätän katsoa niitä vasemmalta oikealle, niin kuin lännessä on tapana. Vasemmanpuoleisessa paneelissa tumman sinistä aluetta seuraa valkoinen ja sitten taivaansininen. Kuva voisi esittää valtavaa meren aaltoa. Keskimmäisessä paneelissa öisen aavikon keltaisuus ja tasaisuus on kuvattu vasten tummaa harmaata, joka avautuu äärimmäisen matalalla olevan horisontin takana. Oikeanpuoleisessa paneelissa vihreä laajenee kohti paneelin oikeaa ja yläreunaa, ikään kuin vastaten eräänlaisella symmetrialla ensimmäisen teoksen siniseen. Vihreä alue voisi olla vaikkapa vuori. Meri, aavikko, vuori: kolme maapallon peruselementtiä; kolme maisemankaltaista maalausta. Triptyykkimuotoinen asettelu sijoittaa aavikon keskelle, mikä tuntuu lähes ironiselta.*

Lähemmin tarkasteltaessa maisemista jää jäljelle tuskin mitään, pelkkä ohimenevä -kaltaisuusmuotoon sisältyvä viittaus. Teoksessa Twist – Blue *tuntuu olevan kysymys pikemminkin värin ja siveltimenvetojen, reunojen ja alojen tutkimisesta. Vasemmalta oikealle suuntautuva liike ja reunan häivytys kumoavat ajatuksen aalloista. Ja siinä missä* Twist – Green *-teoksessa horisontaaliset siveltimenvedot sotivat samalla tavoin metsäisen vuoren vertikaalisuutta vastaan, värikentän reuna on erilainen kuin sinisessä maalauksessa.* Twist – Greenissä *ääriviivan pakoileminen johtaa harhailuun vihreän tilan ja maalauksen yläosan harmaan tilan, sekä toisaalta maalauksen alaosassa olevan hitaan, okran korostaman kaartumisen välimaastossa. Näiden kahden maalauksen välissä* Twist – Yellow *on yksinkertaisesti joukko horisontaalisia siveltimenvetoja, jotka vuorottelevat erilaisissa suhteissa hiekan keltaisen ja taivaan harmaan välillä. Keskimmäinen paneeli olisi kolmesta maalauksesta "abstraktein" ellei siinä olisi kaartuvaa tummanharmaata harmaan sisällä, joka "täyttää" tyhjät alueet pilvenkaltaisella muodolla.*

Näissä kolmessa teoksessa on selvästikin esitetty abstraktio eräänä keinona muistuttaa maisemankaltaisuuden muodoista. Ne kieltäytyvät asettumasta selkeiksi muodoiksi ja kieltäytyvät samalla hylkäämästä muotoa. Ja kuten kohta perustelen, keskeinen sana tässä on "ja". Teosten yhdistäminen installaatioksi vain korostaa tätä kaksoisasennetta. Muodollinen symmetria, jossa kaksi kolmiomaisuuteen viittaavaa teosta on ryhmitelty keskellä olevan horisontaalisen teoksen ympärille,



Twist Blue

Twist Yellow

Twist Green

suo abstrakteimmalle maalaukselle keskeisen aseman, kuin pyhäkön. Keskellä olevan maalauksen tasaisuutta kehystää kaksi ylöspäin suuntautuvaa liikettä, vasemmalle suuntautuva vasemmalla, oikealle suuntautuva oikealla.

*Näin installoituna maalaukset myös korostavat värin asemaa: sininen, keltainen ja vihreä on esitetty valkoista, tumman harmaata ja vaalean harmaata vasten. Maalauksessa väri on kuvan kantaja, sen materiaalisuus. Installaation harmonia tuo siihen ironista juhlallisuutta, triptyykkimuoto puolestaan pseudouskonnollisen viittauksen. Aine ja materiaalisuus ovat tärkeitä. Ei ole sattuma, että englannin kielessä konkreettinen substantiivi (*matter*, aine), abstraktio (materiaalisuus) ja tärkeyttä tai olennaisuutta ilmaiseva verbi (*to matter*) ovat läheistä sukua toisilleen. Aineen, materian tärkeys perustuu sen luontaiseen yhteyteen todellisuuden kanssa; maailman lohduttavaan todellisuuteen. Aine on tärkeää, koska se auttaa ja vaatii meitä käsittelemään maailmaa sen omilla ehdoilla. Ei Jumala, joka säätää; ei filosofia, joka erottaa sielun ruumiista; ei toivo tuonpuoleisesta voi kumota sitä yksinkertaista tosiseikkaa, että aine on tässä ja nyt, ja siksi se on aina ensisijaista. Tällaisen oivalluksen valossa abstraktin taiteen historia näyttää pitkältä harharetkeltä pitkin vääriä polkuja.*

Viime vuosisadan alussa yleistyneiden käsitysten mukaan abstraktissa taideteoksessa ei ole mitään esittävää, ei mitään representationaalista merkitystä, ei mitään kertomusta; ei mitään illusionismia. Siksi sillä ei ole mitään tunnistettavaa tarkoitetta. Tämä logiikka on negatiivista: teos on abstrakti, kun siitä puuttuu tunnistettava muoto. Tämä negatiivisuus on kuitenkin kirjaimellisesti abs-trahointia, objektin puhdistamista sen muodosta, ikään kuin rangaistuksena sen saastuttavasta kanssakäymisestä ulkomaailman kanssa. Tämä logiikka puhdistaa taiteen sen siteistä maailmaan. Lopputuloksena voi olla pako transsendenssiin, jopa uskonnolliseen kokemukseen, tai se voi johtaa hypnoottiseen lumoutumiseen ylevöitetystä puhtaudesta. Juuri tämä ajatus on Malevichin ja Mondrianin kaltaisten taiteilijoiden pyrkimysten taustalla. Twist*-sarjan kolme maalausta puolestaan vetävät ensin puoleensa tunnistettavalla muodolla, vain paljastuakseen lähemmin tai pidempään tarkasteltuna mahdottomiksi lukea. Väriensä mukaan nimettyjen teosten perimmäinen materiaalisuus implikoi niiden tunnistettavan muodon. Ja koska implikaation kirjaimellinen merkitys on kietoutuminen, kyseessä voi olla myös yksi mahdollinen merkitys sarjan nimessä olevasta twist-sanasta.*

Lähestyttäessä teoksia havainto kiertyy ja laskostuu muodon ja muodottomuuden välille, kolmiulotteisen illuusion ja kaksiulotteisuuden välille, maiseman ja katsomisen ajallisuuksien välille. Siten ne vetävät katsojaa puoleensa, kohti haurasta, heterotemporaalista olemassaoloa ja sen ohikiitävää määritelmää, pikemminkin kuin transsen-

denttista iäisyyttä. Jos ne näyttävät pakenevan esittävyyttä, se ei johdu siitä, että ne hylkäisivät maailman, päinvastoin. Ne kutsuvat katsojaa lähestymään ensisijaisen tunnistamisen kautta, jonka ne seuraavassa, toisessa hetkessä jo riistävät. Tämä toiseus *ei kuitenkaan ole alisteista maalauksen abstraktiolle. Se on kohtaamisen, kontaktin hetki, jossa katsojalle tarjoutuu tilaisuus liittää omat ennakkokäsityksensä kokemukseen, joka itsessään on käänne, twist. Näin voitaisiin siis päätellä, että abstraktio ei tarkoita muodon kieltämistä, vaan sen mutkikasta laskostumista abstraktioksi; ei muodon puhdistamista, vaan sen sisällyttämistä: "ja" pikemminkin kuin "ei/eikä".*

Kuten sekä John Rajchman että häntä kommentoiden Ernst van Alphen ovat todenneet, abstraktiosta on muita käsityksiä, joita ei tule sisällyttää siihen, jota Niva teoksissaan näyttää kommentoivan. Eräs näistä on ekspressionistinen käsitys, jota on esiintynyt lähinnä sodanjälkeisessä amerikkalaisessa taiteessa, ja jonka puolestapuhujia ovat olleet Clement Greenberg ja myöhemmin Michael Fried – molemmat kriitikkoja, jotka ottivat ja joille annettiin makutuomarin asema – viimeiset todelliset taiteentuntijat. Myös abstraktissa ekspressionismissa puhtaus on ensisijainen mielenkiinnon kohde, mutta kyseessä ei ole niinkään puhtaus esittävyydestä *kuin itse* välineen *puhtaus. Kuvanveistolla on omat pakkomielteensä tämän suhteen; abstraktin kuvanveiston täytyy hinnalla millä hyvänsä olla vapaa narratiivisuudesta, ja siten oletetusti myös ajasta.*[17]

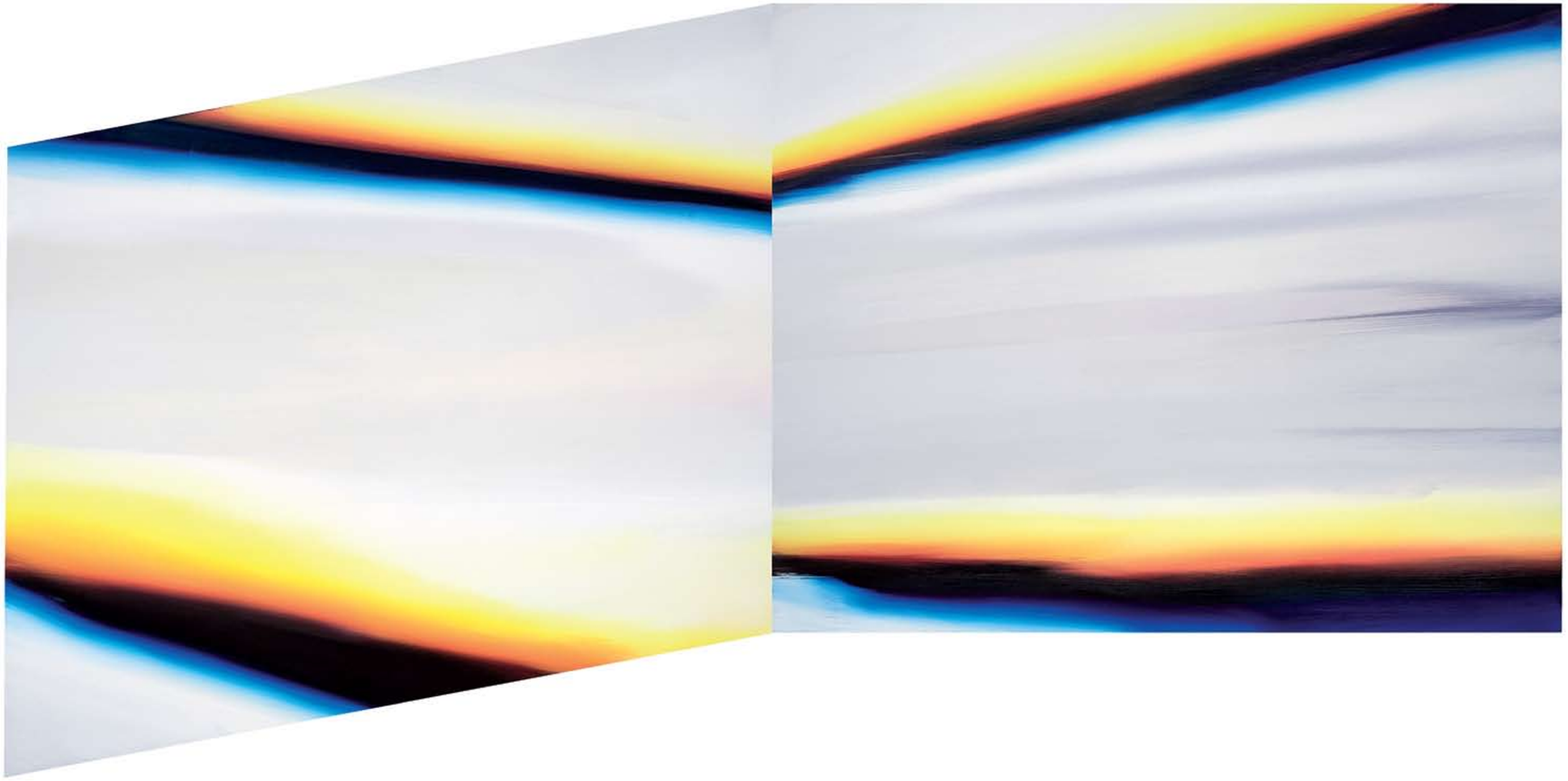
Maalaus on korostetun kaksiulotteinen: siinä ei ole syvyyttä, vain pinta, joka on saatava toimimaan. Keskeinen väline on siveltimenveto. Ja siveltimenvedot ovat tärkeitä elementtejä Nivan tuotannossa. Juuri siveltimenveto on se tekijä, joka kumoaa maiseman viettelevyyden hänen maisemankaltaisissa maalauksissaan. Varhaisissa teoksissa Blue – Made *ja* Red – Made*, jotka olivat ripustettuna vierekkäin Berliinissä vuonna 1992, siveltimenveto ja sen vastapari, esittävä valokuva – jonka kohde ei ole maisema sattumalta – on rinnastettu keskenään; tämän keskustelun kolmantena osapuolena on veistos. Maisemat on värin ja toistamisen avulla "tehty" muuttumaan abstrakteiksi; veistosesineet on aseteltu mittakepeiksi, ikään kuin niille olisi uskottu tehtäväksi maalausten arviointi. Mikään näistä elementeistä ei salli välinekeskeisen kaksiulotteisuuden jäädä ylhäiseen yksinäisyyteensä.*

s. 24

Eräässä Light Pictures *-sarjan valokuvassa vuodelta 1995 abstraktion väitetty eristyneisyys saa jälleen yhden vasta-argumentin, joka vaikuttaa takautuvasti vuoden 1992 installaatioon. Valokuvassa nähdään nojatuoli asetettuna vinoon kulmaan suhteessa valkokankaaseen, jolle heijastettu maisema – tunnistettavia sanoja, vuori ja järvi – on muutettu väriä muokkaamalla "maisemankaltaiseksi". Loput kuvasta jää mustavalkoiseksi, niin että värin aggressiivisuus maisemaa kohtaan korostuu. Tyhjä*

s. 42, 45

[17] *Katso Rajchman 1995, ja Van Alphen 2004. Friedin (pahennustakin herättänyt) kuuluisa artikkeli "Art and Objecthood" vuodelta 1967 on julkaistu uudelleen teoksessa Fried 1998. Kraussin kritiikki Greenbergistä ja Friedistä on lukemisen arvoinen (1993).*



Diffus (Mirrored)

Double Take

Still Stand

nojatuoli sekä sulkee katsojan ulkopuolelle että ottaa hänet osaksi teosta. Tämä monitulkintaisuus voidaan nähdä suhteessa kolmanteen käsitykseen abstraktiosta kuten sitä on kuvannut brittiläinen taidehistorioitsija Briony Fer (1997).[18]

Kyseinen käsitys esiintyy ensisijaisesti George Bataillen kriittisissä esseissä esimerkiksi Mirósta ja Picassosta, ja sen keskiössä on tiedostamaton. Käsityksen mukaan trauma, menetys ja kastraatio johtavat selkeän muodon kieltämiseen tai jopa kyvyttömyyteen tehdä sellaista. Muoto ei ole niinkään poissa kuin hyökkäyksen kohteena. Tässäkin on abstraktio määritelty ensisijassa negaation kautta, joskin tällä kertaa se on psyykkistä ja historiallista eikä metafyysistä. Ja toisin kuin välinekeskeisessä abstraktiossa, missä se on puhdasta, abstraktio on tässä epäpuhdasta, sekavaa, ja sitä määrittävät kokemukset, jotka itsessään ovat negatiivisia. Tämän abstraktion lähtökohta ja kohde on subjekti; ja sen vaikutusalue on psyykkinen. Tämän tyyppistä abstraktiota vastaan Nivan taiteessa asettuu jo yksin hänen väriensä hallitseva kirkkaus. Ja jos Throughoutin *vasen alalaita todellakin viittaa tiedostamattomaan, kyseessä ei ole pimeys eikä hyökkäys muotoa kohtaan.*

Nivan abstraktio on lähempänä neljättä käsitystä abstraktiosta sellaisena kuin Deleuze on esittänyt sen Félix Guattarin kanssa julkaisemissaan kirjoituksissa (1987). Abstraktioon yleisesti liittyvää negatiivisuutta vastaan kapinoiden Deleuze ja Guattari hylkäävät – kuten niin usein muutenkin – sekä negatiivisen logiikan että siihen sisältyvän ajatuksen binaarisesta oppositiosta. Heille abstraktio ei asetu esittävyyttä vastaan, vaan ajallisen logiikan akselia seuraten se pikemminkin edeltää *esittävyyttä. Se ei siirry sisäänpäin, kohti välineen tiivistymää, vaan ulospäin; se tutkii ja tuottaa uusia mahdollisuuksia. Ja sen sijaan, että se perustuisi hylkäämiseen ja negaatioon, se edistää "ja"-termiin sisältyvää kasautumista. Tämä abstraktio edeltää lineaarisuuden sääntelevää vaikutusta, se pysäyttää järjestyksen ja jää kaaokseen; monimutkaisuuden ja katastrofin kaaokseen, joka ei tarkoita traagista tapahtumaa vaan ennustamattoman sattuman äärettömiä mahdollisuuksia.*[19]

Deleuzen (ja Guattarin) mukaan abstraktion sydämessä asuvat innostus ja avoimuus. Ennen figuraatiota – joka heille on vain yksi edeltävän abstraktion mahdollisista seurauksista – kaikki on vielä mahdollista. Abstrakti taide tutkii tätä potentiaalisuutta sen sijaan, että tukahduttaisi sen alkuunsa, niin kuin negatiiviset käsitykset abstraktiosta antavat ymmärtää. Abstrakti taide synnyttää, sekoittaa ja järjestelee äärettömien mahdollisuuksien elementtejä "ja..." -konjunktion mukaisesti. Tämä puolestaan edellyttää sokeutta – sokeutta tavanomaisille, jo tehdyille valinnoille. Juuri tästä on kyse esimerkiksi Blind Spots *-sarjassa kuin myös kaikissa esittävyyteen kohdistuvissa viittauksissa, jotka sitten laskostuvat rikkaammaksi abstraktioksi.*

s. 104–109

[18] *Ferin tutkimus on paljossa velkaa Rosalind E. Kraussin ja Yve-Alain Boisin kuratoimalle näyttelylle L'Informe Pompidou-keskuksessa Pariisissa. Katso Bois ja Krauss 1997 (Alkuperäispainos: 1996. L'informe:* Mode d'emploi. *Pariisi: Éditions Centre Georges Pompidou). Kastraation sukupuolisidonaisuus on sekä liioiteltua että epäilyttävää, kuten Silverman tekee selväksi (1996).*

[19] *Tämä on hyvin yksinkertaistettu esitys heidän ajatuksistaan. Heidän mielestään myös Beckett ja Kafka ovat abstrakteja kirjailijoita. Tässä kuitenkin rajoitun tarkastelemaan heidän näkemyksensä seurauksia kuvataiteelle. Katso myös Thom 1975.*

Filosofeille sarjallisuus on eräs tällaisen abstraktion piirre. Sarjallisuus rinnastaa ja tutkii mahdollisuuksia sen sijaan, että karsisi ne pois. Jokainen sarjan osa erottuu omana singulariteettinaan, jota sarja pikemminkin korostaa kuin kyseenalaistaa. Tämä erottaa sarjan (loogisesta) luokasta: sarjat ovat "rihmastollisia", eivät "puumaisia", kuten Rajchman kirjoittaa (19). Toinen piirre on ajallisuus, joka on syynä siihen, miksi elokuva on niin keskeinen väline filosofien ajattelussa. Poikkeaminen ja väistäminen ovat ajallisen heterogeenisyyden kolmas, tilallinen versio. Se auttaa huomattavasti edellä mainittuihin kolmeen maalaukseen sisältyvän "twist"-elementin tulkinnassa. Tällaisessa abstraktiossa suora ei ole lyhin tie kahden pisteen välillä, vaan jotain, jolla on erilaisia suuntia. Sellaiset viivat eivät piirrä ääriviivoja eivätkä rajaa muotoja, vaan laajentavat muotoja ja hämärtävät ääriviivoja. Tästä siis ovat peräisin häivytykset, terävien viivojen välttäminen Nivan teoksissa, tässä syy siihen, miksi hän antaa sarjalle nimeksi Diffus, *ja syy hänen muissa sarjoissa harjoittamaansa leikkiin kuvaamisen houkutuksen kanssa.*

s. 164

Esimerkiksi kahdessa varhaisteoksessa Sitting on Blue *ja* Blue Room *(molemmat 1993) Niva käyttää kyllä viivoja, joskin niitä on vaikea erottaa kentistä, jotka niiden pitäisi rajata. Nämä sinisten värikenttien yhdistelmät sen sijaan havainnollistavat tunnistamisen toimintaa. Ei tarvita mittasuhteita, joiden mukaan huoneen tulee olla suuri ja tuolin pieni, huone pikemminkin syntyy mittakaavan pienentämisestä. Leikillinen havaintokokeilu muokkaa katsojan mukanaan tuomaa tunnistamista, johon myös kuvaus perustuu, sen sijaan, että hyväksyisi sen etukäteen. Samalla tavoin diptyykissä* True Blue *samalta vuodelta on käytetty teräviä viivoja ikään kuin muotojen kuvaamiseen vain katsojan huiputtamiseksi näkemään nurkkia väärissä paikoissa. "Todellinen" (galleriantilan) nurkka kilpailee kaksiulotteiselle paneelille maalatun nurkan kanssa.*

s. 166–167

Tällaisen abstraktion avoimuus välitiloille, joita hallitsee "ja"-konjunktioon liittyvä taipumus kasaamiseen, johtaa katsomistapaan, joka on kaukana Greenbergin "puhtaasta optisuudesta" ja on pikemminkin "haptista". Siinä merkitystä kantamattomat elementit varmistavat tilassa tapahtuvan siroutumisen kaikkine erilaisine kulmineen ja niiden mukanaan tuomine sokeine pisteineen. Loputtomasti laajeneva ja haarautuva haptinen katsomisen tapa hylkää sisä- ja ulkopuolen, pinnan ja syvyyden kaltaiset erottelut. Nivan tapa käyttää klassisesta suorakulmaisesta muodosta poikkeavia paneeleita, hänen itsepintaisen merkitsemättömät siveltimenvetonsa kuin myös se, miten hän korostaa kahden vastakkaisen voimaannuttamiskäsityksen välistä leikkausta tai intervallia kertovat paitsi hänen syvällisestä perehtyneisyydestään tällaiseen jatkuvasti uuttaluovaan abstraktioon, myös siitä, että hän materialisoi sen. Näin Throughoutin *tekijä ankkuroi teoksensa formaation kohtaamiseen – ja sen mahdollisesti sisältämiin jännitteisiin – yhteistyökumppaninsa, katsojan, kanssa.*

Niva nujertaa kaksi klassisen abstraktion avaintekijää, jotka rajoittavat sen edellä esitetyn negatiivisen logiikan piiriin. Narratiivisuuden hylkäämisestä seuraa ajan kieltäminen. Esittävyyden hylkäämisestä seuraa maailman hylkääminen. Niva myöntää näiden kahden elementin tärkeyden, ja siten "kaartaa" – käyttääkseni Deleuzelle tyypillistä ilmausta – työnsä kohti tätä deleuzelaista abstraktiota. Mitä aikaan tulee, hän käyttää abstraktion kolmea ajallista aspektia samanaikaisesti. Ensiksi on ajan heterogeenisyys, josta olen toisaalla käyttänyt termiä hetero-temporaalisuus. Toiseksi, hän myöntää ajan kasaavuuden lisäämällä "ja"-konjunktion yhdistämiä asioita. Ja kolmanneksi hän käyttää käännettävää kronologiaa, jossa se, mikä näyttää tulevan ensin – muotojen tunnistaminen – jää taakse, niin että abstraktion avoimuus ja sen "ensimmäisyys" tulevat hallitsevaksi.

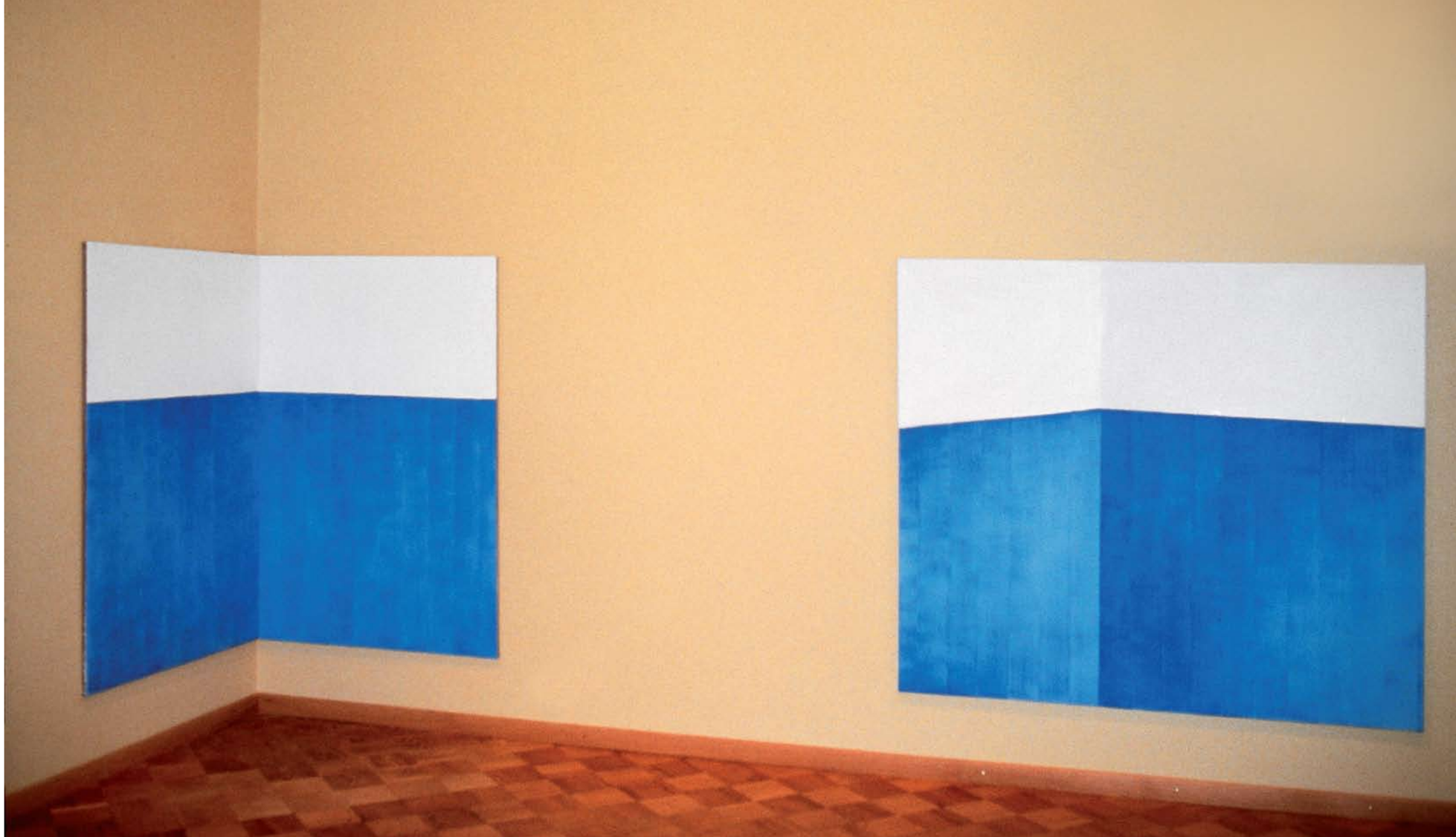
Entä sitten maailma? Se on tila, jossa kohtaaminen tapahtuu: aikatila, jossa aika viipyy ajankohtaisella tavalla. Diptyykeissä on jäljellä jälki viillosta, montaasin leikkauksesta – jatkuvuuden hajoaminen ja uuden jatkuvuuden rakentaminen. M in Us *-teoksessa galleriatilan jatkuminen ikään kuin "nurkan taakse" kertoo montaasista installaatiossa itsessään. Loudissa puolestaan, josta kirjoitukseni lähti liikkeelle, kaksi yhdensuuntaista kapeaa vaaleanpunaista raitaa – jotka suureen ääneen kuuluttavat "keinotekoinen! keinotekoinen!" – vihjaavat myös siihen, että suuri arkkitehtoninen kuva ei olekaan mitään muuta kuin kaksi filminauhan ruutua.*[20]

s. 174–186

Maailma siis on läsnä, myös siinä keinotekoisessa katseessa, jonka taide auttaa meitä siihen kohdistamaan. Vino näkymä kerrostaloon on vasemmanpuoleisen paneelin muodon ansiosta myös vino näkymä taiteeseen itseensä. Itsereflektio ja abstraktio; abstraktio uusien mahdollisuuksien, uuden katseen, kaupungin kollektiivista asuinpaikkaa koskevan uuden käsityksen avaajana. Tämä "ja", jota Deleuze kutsuu änkytykseksi (Deleuze ja Guattari 1987), jonka visuaalisia vastinkappaleita vaaleanpunaisen raidat ovat, sisällyttää itseensä yleisen innostuksen, joka epärakenteena sopii hyvin ajatukseen toisistaan erottamattomasta ajasta ja tilasta, maailman aikatilallisesta tilanteesta. Mitä tahansa muuta tapahtuukin – ja paljon voi tapahtua kohtaamisessa tämän äänekkään, kakofonisen maalauksen kanssa – ajallisuus, joka sisältyy "ja"-konjunktioon ja keskeyttää kaikki joko-tai-ajattelun typistämis- ja yksinkertaistamisyritykset. Tuo ajallisuus säilyy.

[20] *Heterotemporaalisuudesta katso artikkelini "Double Movement" vuoden 2008 katalogiin* 2MOVE: Video, Art, Migration.

Sitting on Blue, Blue Room



True Blue

Lähteet

Alphen, *Ernst van*. 2000. Armando: Shaping Memory. *Rotterdam: NAi Publishers.*

———. 2009. *"Immersed in Abstraction." Teoksessa Marian Breedveldl, 110–113. Deventer: Thieme Art.*

———. 2005. *"Facing Defacement." Teoksessa* Art in Mind, *140–60. Chicago: University of Chicago Press.*

Arasse, *Daniel*. 1992. Le Détail: Pour une histoire rapprochée de la peinture. *Pariisi: Flammarion.*

Bal, *Mieke*. 1987. Lethal Love: Feminist Literary Readings of Biblical Love Stories. *Bloomington: Indiana University Press.*

———. 1999. Quoting Caravaggio: Conteporary Art, Preposterous History. *Chicago: University of Chicago Press.*

———. 2008. *"Double Movement." 2MOVE:* Video, Art, Migration, *toim. Mieke Bal ja* Miguel *Á. Hernández-Navarro, 13–82. Murcia, Espanja: Cendeac.*

Battersby, *Christine*. 1998. The Phenomenal Woman: Feminist Metaphysics and the Patterns of Identity. *Cambridge: Polity Press.*

Bergson, *Henri*. 1991[1896]. Matter and Memory. *Käännös N.M. Paul ja W.S. Palmer. New York: Zone Books.*

———. 2002. Key Writings. *Toim. Keith Ansell Pearson ja John Mullarkey. Lontoo: Continuum.*

Boer, *Inge E.* 2006. Uncertain Territories: Boundaries in Cultural Analysis. *Toim. Mieke Bal, Bregje van Eekelen ja Patricia Spyer. Amsterdam: Rodopi.*

Bois, *Yve-Alain, ja Rosalind E. Krauss*. 1997. *Formless: A User's Guide. New York: Zone Books.*

Bois, *Yve-Alain, et al*. 1998. *"A Conversation with Hubert Damisch."* October 1985 *(Summer): 3–17.*

De Bolla, *Peter*. 1989. The Discourse of the Sublime: Readings in History, Aesthetics, and the Subject. *Oxford: Blackwell.*

Deleuze, *Gilles*. 1986. Cinema 1: The Movement-Image. *Käännös Hugh Tomlinson ja Barbara Habberjam. Minneapolis: University of Minnesota Press.*

———. 1988. Bergsonism. *Käännös Hugh Tomlinson ja Barbara Habberjam. New York: Zone Books.*

———. 1989. Cinema 2: The Time-Image. *Käännös Hugh Tomlinson ja Robert Galeta. Lontoo: Athlone Press.*

Deleuze, *Gilles, ja Félix Guattari*. 1987. A Thousand Plateaus: Capitalism and Schizophrenia. *Käännös Brian Massumi. Minneapolis: University of Minnesota Press.*

Derrida, *Jacques*. 1982. Margins of Philosophy. *Käännös Alan Bass. Chicago: University of Chicago Press.*

Fer, *Briony*. 1997. *"Poussière/Peinture: Bataille on Painting." Teoksessa* On Abstract Art, *77–92. New Haven: Yale University Press.*

Figlio, *Karl*. 1996. *"Knowing, Loving and Hating Nature: A Psychoanalytic View." Teoksessa* FutureNatural: Nature, Science, Culture, *ed. George Robertson et al, 72–85. Lontoo: Routledge.*

Fowler, *Catherine*. 2004. *"Room for Experiment: Gallery Films and Vertical Time from Maya Deren to Eija-Liisa Ahtila."* Screen 45.4 *(Winter): 324–43.*

Freud, *Sigmund*. 1953 *[1900]*. The Interpretation of Dreams. *Toim. James Strachey. Lontoo: The Hogarth Press.*

Fried, *Michael*. 1998. *"Art and Objecthood." Teoksessa* Art and Objecthood: Essays and Reviews, *148–73. Chicago: University of Chicago Press.*

Halkes, *Petra*. 2006. Aspiring to the Landscape: On Painting and the Subject of Nature. *Toronto: University of Toronto Press.*

Krauss, *Rosalind E.* 1993. The Optical Unconscious. *Cambridge, MA: MIT Press.*

Manovich, *Lev*. 2001. *The Language of New Media. Cambridge, MA: MIT Press.*

Marin, *Louis*. 1988. *"Towards a Theory of Reading in the Visual Arts: Poussin's* The Arcadian Shepherds." *Teoksessa* Calligram: Essays in the New Art History from France, *63–90. Toim. Norman Bryson. Cambridge: Cambridge University Press.*

Melion, *Walter S.* 1991. Shaping the Netherlandish Canon: Karel van Mander's Schilder-Boeck. *Chicago: University of Chicago Press.*

Merchant, *Carolyn*. 1995. *"Reinventing Eden: Western Culture as a Recovery Narrative." Teoksessa* Uncommon Ground: Toward Reinventing Nature, *toim. William Cronon, 132–70. New York: W.W. Norton and Co.*

Mitchell, *W.J.T., toim*. 1994. Landscape and Power. *Chicago: University of Chicago Press.*

Rajchman, *John*. 1995. *"Another View of Abstraction."* Journal of Philosophy and the Visual Arts 5: *16–24.*

Schama, *Simon*. 1995. Landscape and Memory. *Lontoo: HarperCollins.*

Schor, *Naomi*. 1987. Reading in Detail: Aesthetics and the Feminine. *New York: Methuen.*

Silverman, *Kaja*. 1983. *"Similarity and Contiguity." Teoksessa* The Subject of Semiotics, *87–125. New York: Oxford University Press.*

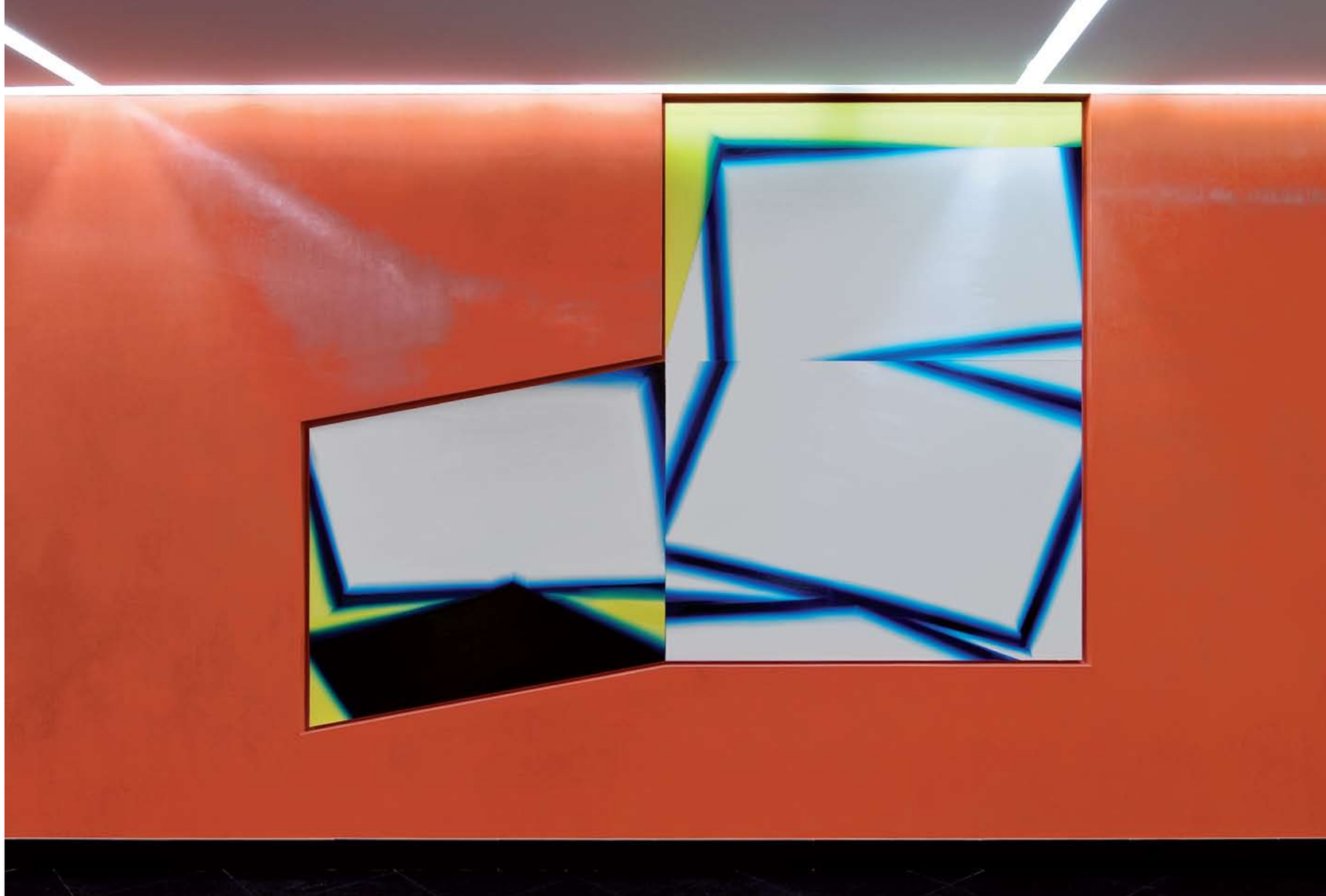
———. 1996. The Threshold of the Visible World. *New York: Routledge.*

Spivak, *Gayatri Chakravorty*. 1999. A Critique of Postcolonial Reason: Toward a History of the Vanishing Present. *Cambridge: Harvard University Press.*

Thom, *René*. 1975. Structural Stability and Morphogenesis: An Outline of a General Theory of Models. *Käännös David H. Fowler. Reading, MA: Addison-Wesley.*

Vogel, *Amos*. 1971. *"Poetry and the Film: A Symposium with Maya Deren, Arthur Miller, Dylan Thomas, Parker Tyler. Chairman, William Maas. Organized by Amos Vogel." Teoksessa* Film Culture: An Anthology. *Toim. P. Adams Sitney 171–86. Lontoo: Secker and Warburg.*

M IN US, VASAKRONAN, STOCKHOLM



Born 1966 in Pello, Finland.
Lives and works in Helsinki, Finland.

Studies

1984–89 *Academy of Fine Arts, Helsinki, Finland*

Solo Exhibitions

2009 *Lars Bohman Gallery, Stockholm, Sweden*
2008 *Gallery Kalhama & Piippo Contemporary, Helsinki, Finland*
2005 *Gallery Sculptor, Helsinki, Finland*
2004 *Gallery Heino, Helsinki, Finland*
2002 *Gallery Kari Kenetti, Helsinki, Finland*
2001 *The Aine Art Museum, Tornio, Finland*
2000 *Viive gallery, Rovaniemi, Finland*
Ama gallery, Turku, Finland
1999 *Gallery Kari Kenetti, Helsinki, Finland*
1997 *Galerie Artek, Helsinki, Finland*
1995 *Lars Bohman Gallery, Stockholm, Sweden*
1994 *Galerie Artek, Helsinki, Finland*
Galerie Quartair, The Hague, The Netherlands
1992 *Galerie Gebauer u. Günther, Berlin, Germany*
1991 *Galerie Artek, Helsinki, Finland*
1990 *Kluuvi Gallery, Helsinki, Finland*

Group Exhibitions

2009 *ArtHelsinki 09 / Gallery Kalhama & Piippo Contemporary, Helsinki, Finland*
Flash! – Light and Movement, Sara Hildén Art Museum, Tampere, Finland
I Love Malmö, Kumu Art Museum, Tallinn, Estonia
Swanljung Meets Malmö, Malmö Art Museum, Malmö, Sweden
The Site of Painting, Pori Art Museum, Pori, Finland
Carnegie Art Award, Centre International d´Art Contemporain, Carros, France
2008 *Kuvan jälkeen, Image and after, Museum of Contemporary Art Kiasma, Helsinki, Finland*
Carnegie Art Award, Henie Onstad Art Centre, Høvikodden / Oslo, Norway; Den Frie Centre of Contemporary Art, Copenhagen, Denmark; Listasafn Kópavogs, Kópavogur, Reykjavík, Iceland; The Royal Swedish Academy of Fine Arts, Stockholm, Sweden; Royal College of Art, London, UK

2007 *Carnegie Art Award, Museum of Contemporary Art Kiasma, Helsinki, Finland*
Taiteilijatiloja, Jugend-sali, Helsinki, Finland
Maalaus ja valokuva ja maalaus, Korjaamo Culture Factory, Helsinki, Finland
I love Malmö, Turku Art Museum, Turku; Kuntsi Museum of Modern Art, Vaasa, Finland
Kuntsin ikonit 1, Kuntsi Museum of Modern Art, Vaasa, Finland
2006 *Suspended E-motion, Galerija Vartai, Vilnius, Lithuania*
2005 *Vastamaalattu – Painture Fraiche!, Kerava Art Museum, Kerava, Finland*
Työnimi: Heijastuksia, Korjaamo Culture Factory, Helsinki, Finland
Stockholm Art Fair / Galleria Heino, Stockholm, Sweden
X Mänttä Art Festival, Mänttä, Finland
Purnu 2005, Orivesi, Finland
2004 *Vastamaalattu – Peinture Fraiche!, Le Triage, Nanterre, France*
Talviunia – Hibernations, Rovaniemi Art Museum, Rovaniemi, Finland
2003 *Maisema nyt, Mikkeli Art Museum, Mikkeli, Finland*
2002 *Over the Horizon, Malmö Art Museum, Malmö, Sweden*
2001 *Soome Nûûdiskunst – Kekarainen – Niva – Vuokola, Eesti Kunstimuuseumi, Tallinn, Estonia*
Interface – Kosketuspintoja, Suomen taiteen III triennaali, Göteborg Museum of Art, Göteborg & Kunsthalle Helsinki, Finland
Hockey Flowers, Kunsthalle Helsinki, Finland
2000 *Europe Different Perspectives in Painting, Museo Michetti, Francavilla al Mare, Italy*
Pohjoismainen postmodernismi, Museum of Contemporary Art Kiasma, Helsinki, Finland
100 VR-makasiini, Helsinki, Finland
Berlin Art Fair / Gallery Kari Kenetti, Berlin, Germany
1999 *Carnegie Art Award, Kunsthalle Helsinki, Finland; Listasafn Islands, Reykjavik, Iceland*
Finnish Line: Starting Point, Musées de Strassbourg, Strassbourg, France
Pohjoinen maisema, Salo Art Museum, Salo, Finland
Kekarainen – Niva – Vuokola, The Finnish Museum of Photography, Helsinki, Finland
Frankfurt Art Fair / Gallery Kari Kenetti, Frankfurt, Germany
1998 *Carnegie Art Award, The Royal Swedish Academy of Fine Arts, Stockholm, Sweden;*
Sophienholm,Copenhagen, Denmark;
The Stenersen Museum, Oslo, Norway
Stockholm Art Fair / Gallery Kari Kenetti, Stockholm, Sweden

1997 *Galleri Wynick / Tuck, Toronto, Canada*
Art goes kapakka, Restaurant Taidehalli, Helsinki, Finland
TAiDETTA, Konstens hus, Luleå, Sweden
Kari Cavén – Henrietta Lehtonen – Jussi Niva, Gallery Kari Kenetti, Helsinki, Finland

1996 *TAiDETTA, Karlskrona Konsthall, Karlskrona, Sweden; Västerås Konstmuseum, Västerås, Sweden; Norrköpings Art Museum, Norrköping, Sweden; Skövde*
Konsthall, Skövde, Sweden; Värmlands Museum, Karlstad, Sweden
Konst i hemmiljö The Nordic Institute for Contemporary Art, Helsinki, Finland
Comp I Box, Galerie Anhava, Helsinki, Finland
Enter, Kunsthalle, Helsinki, Finland

1995 *ARS –95, Kiasma Museum of Contemporary Art, Helsinki, Finland*
Air Water Earth, Takaoka Art Museum, Takaoka; Fukuyama Museum of Art, Fukuyama, Japan; Turku Art Museum, Turku, Finland
Galerie Löhrl, Mönchengladbach, Germany

1994 *Ennakkoluuloja – Fördomar, Östergötland County Museum, Linköping, Sweden; Oulu Museum of Art, Oulu, Finland; Örebro County Museum, Örebro, Sweden; Landskrona konsthall, Landskrona, Sweden; Museum for Contemporary art, Warsaw, Poland; Museum for Contemporary art, Vilnius, Lithuania*
Nordisk Önskemuseum, Göteborg Museum of Art, Göteborg, Sweden
8 rum till måleri, Galleri F 15 Alby, Moss, Norway
Grreen, Tourch Gallery, Amsterdam, Holland
Nina Roos – Jussi Niva, Sara Hildén Art Museum, Tampere, Finland
Air Water Earth, The Azabu Museum for Arts and Crafts, Tokyo, Japan

1993 *Fünf Bilder, Galerie Gebauer u. Günther, Berlin, Germany*
XLV La Biennale di Venezia, Nordic Pavilion, Venice, Italy
Entrée, The Lönnström Art Museum, Rauma, Finland
Valintoja, Sara Hildén Art Museum, Tampere, Finland
Transit, The National Museum of Finland, Helsinki, Finland
Ennakkoluuloja – Fördomar, Liljevalchs Konsthall, Stockholm, Sweden; The Nordic Institute for Contemporary Art, Helsinki, Finland

1992 *Välimatkoja – Avstånd, The Museum of Contemporary Art, Helsinki, Finland*
Documenta IX, Kassel, Germany
Rakkautta raunioilla, Tampere Museum of Contemporary Art, Tampere, Finland
Finlandi Dá –92, Stockholm, Sweden
Tidsanda, Malmö Art Museum, Malmö, Sweden
Frankfurt Art Fair / Galerie Gebauer u. Günther, Germany

1991 *Näkemiin, Pori Art Museum, Pori, Finland*
Tillstand Switches, Stedhalle, Zürich, Switzerland
Face to Face – Ars Baltica Prolog, Kunsthalle zu Kiel / Stadgalerie im Sophienhof, Kiel, Germany; Kunsthalle Latvija, Museum of Foreign Art, Riga, Latvia; Künstlerhaus Bethanien / Kunst-Werke, Berlin, Germany
Aurora 4, The Nordic Institute for Contemporary Art, Helsinki, Finland; Kulturhuset, Stockholm, Sweden

1990 *Finnish Visions, Kunstnernes Hus, Oslo, Norway*

1989 *Finnish Painters´union 60th aniversary exhibition, The Nordic Institute for Contemporary Art, Helsinki, Finland; Pori Art Museum, Pori, Finland*

Public Art Works

2010 *M in Us, Vasakronan, Stockholm, Sweden*

1999 *Expose #43–46, Finnish Embassy, Berlin, Germany*

1998 *Expose, Vuosaari metro station, Helsinki, Finland*

Works in Public Collections

Museum of Contemporary Art Kiasma, Helsinki, Finland
Helsinki City Art Museum, Helsinki, Finland
Pori Art Museum, Pori, Finland
Malmö Art Museum, Malmö, Sweden
Jenny and Antti Wihuri Foundation, Rovaniemi, Finland
The Aine Art Museum, Tornio, Finland
Turku Art Museum, Turku, Finland
Sara Hildén Art Museum, Tampere, Finland
Oulu Museum of Art, Oulu, Finland
Hämeenlinna Art Museum, Hämeenlinna, Finland
The City of Espoo, Finland
The City of Tampere, Finland
The National Public Art Council, Sweden
Swanljung Collection, Finland
Saastamoinen Foundation, Finland
The Finnish State Art Collection

Awards

2009 *Fine Arts Association of Finland, William Thuring Prize*

1998 *Carnegie Art Awards, Scholarship to a young artist*

1996 *Young Art Finland Prize*

BIBLIOGRAPHY (SELECTED)

Iitiä, *Inkamaija. 2008. "Kuvan jälkeen", Kuvan jälkeen. Image and after, Nykytaiteen museon julkaisua 109/2008, p. 42–43.*

———. *2008. Käsitteellisestä ruumiilliseen, sitaatiosta paikkaan – maalaustaide ja nykytaiteen historia, Helsinki, p. 264–272.*

Roos, *Rita. 2006. Critique, Veenman Publishers/Gijs Stork, Rotterdam.*

Kalhama, *Pilvi. 2005. "Vuorovaikutusta väritilassa – Jussi Nivan Fine Tuning -sarjan dialogisia tulkintoja", Kanssakäymisiä, Osallistuvan taiteen tutkimuksen askelia 32, Helsinki.*

———. *2002. "Suomalainen nykymaalaus ja katsomisen haaste", Pinx maalaustaiteen mestareita: Maalauksen rajat ja rajattomuus. WSOY, Helsinki, p. 263–287.*

Kantokorpi, *Otso. 2003. "Kuvan katoava taajuus", Kosketuspintoja, Helsinki.*

Haapala, *Leevi. 2003. "Valomaalarit ja sähköinen valo", Pinx maalaustaide Suomessa: Siveltimen vetoja, Weiling+Göös, Espoo, p. 280–287.*

Valjakka, *Timo. 2000. Jussi Niva, Expose, Helsinki.*

van der Heeg, *Eerik. 1999. "Kekarainen – Niva – Vuokola", The Finnish Museum of Photography, Helsinki.*

Castren, *Hannu. "Painting Beyond the Eye and Frame", Form Function Finland, 1/95*

Valjakka, *Timo. 1993. "XLV La Biennale di Venezia, Melin Niva Stokke"*

Thordeman, *Thord. "Venezia!", Paletten 3/93*

Sandqvist, *Gertrud. "Jussi Niva", Siksi, 2/92*

PICTURE REFERENCES

p.8–17 Expose, *1998, computer controlled airbrush, acrylic on polycarbonate, 7 pieces á 180 x 600 cm, 4 pieces á 180 x 160 cm, Vuosaari metro station, Helsinki, 1998, photo: Jussi Tiainen, p.11–14 Jussi Niva*

p.24 Blue Made, *1992, oil on wood, oil on canvas, colour photograph, 229 x 7 x 7 cm, 260 x 169 cm, 101 x 110 cm (triptych)*
Red Made, *1992, oil on wood, oil on canvas, colour photograph, 229 x 7 x 7 cm, 260 x 169 cm, 101 x 110 cm (triptych)*
Installation view, *Galerie Gebauer u. Gunther, Berlin, 1992, photo: Gunther Lepkowski*

p.26 Measurements of Space (Fields), *1991, b-w photograph, 122 x 123 cm*
Measurements of Space (Fields), *1991, b-w photograph, 122 x 123 cm*

p.27 Measurements of Space (Stage), *1991, b-w photograph, 122 x 123 cm*

p.36–37 Borrowed Landscape, *1993, oil on canvas, aluminium, 285 x 600 x 115 cm Installation view, XLV La Biennale di Venezia, Nordic Pavillion, Venice, 1993*

p.38–39 Snow Clad I–VII, *1993, colour photograph, a´50 x 51 cm, photo: Jussi Tiainen*

p.40–41 From the series Borrowed Landscape, *1991, oil and acrylic on canvas, 100 x 172 cm, 60 x 91 cm, 30 x 164 cm, photo: Jussi Tiainen*

p.42 From the series Light Pictures, *1995, colour photograph, 51 x 54 cm, photo: Jussi Tiainen*

p.45 From the series Light Pictures, *1995, colour photograph, 51 x 54 cm, photo: Jussi Tiainen*

p.52 I Spy with My Eyes Something Being as Indigo, *1994, acrylic on canvas, 7 pieces, 123 x 121 x 27 cm (total), colour photograph, 61 x 116 cm, photo: Jussi Tiainen*

p.53 I Spy with My Eyes Something Being in Earth-Coloured, *1994, acrylic on canvas, 7 pieces, 125 x 118 x 27 cm (total), colour photograph, 61 x 116 cm, photo: Jussi Tiainen*

p.58–59 Expose #13, *1996, aluminium on plywood, 146 x 150 x 24 cm*
Expose #14, *1996, oil on plywood, 146 x 150 x 24 cm (diptych), photo: Jussi Tiainen*

p.60 Expose # 71, *2000, oil on plywood, 115 x 122 x 14 cm, photo: Jussi Tiainen*

p.61 Expose #57, *1999, oil on plywood, 92 x 120 x 98 cm, photo: Jussi Tiainen*

p.63 Expose #66, *1999, oil on plywood, 56 x 85 x 75 cm, photo: Jussi Tiainen*

p.69 Loud, *2007, oil on board, 149 x 145 cm, 122 x 170 cm (diptych), photo: Jussi Tiainen*

p.70 Installation view, Diffus, *Gallery Kalhama & Piippo Contemporary, Helsinki, 2008, photo: Gallery Kalhama & Piippo Contemporary*

p.75 Static (Petrol Blue), *2002, oil and lacquer on aluminium, 125 x 275 cm, photo: Jussi Tiainen*

p.76–77 Static (Petrol Blue), *2002, oil and lacquer on aluminium, 125 x 275 cm*
From the series Fine Tuning, *2003, oil on plywood, 63 x 115 cm, photo: Jussi Tiainen*

p.78–79 From the series Fine Tuning, *2001, oil on plywood, 81 x 103 cm*
Static (Purple), *2001, oil and lacquer on aluminium, 125 x 275 cm photo: Jussi Tiainen*

p.81 From the Series Fine Tuning, *2003, oil on plywood, 91 x 122 cm, photo: Jussi Tiainen*

p.84–85 Throughout, *2007, oil on board, 146 x 145 cm, 120 x 150 cm (diptych), photo: Jussi Tiainen*

p.90–91 Past, *2007, oil on board, 122 x 170 cm, photo: Jussi Tiainen*

p.92–93 Twist Yellow, *2005, oil on board, 122 x 130 cm*
Past, *2007, oil on board, 122 x 170 cm*
Installation view, *Lars Bohman Gallery, Stockholm, 2009 photo: Marcus Hansen*

p.96 Invisible, *2007, oil on board, 122 x 135 cm, 122 x 135 cm (diptych), photo: Marcus Hansen*

p.98–99 Installation view, Diffus, *Gallery Kalhama & Piippo Contemporary, Helsinki, 2008, photo: Gallery Kalhama & Piippo Contemporary*

p.100–101 Double Take – Yellow, *2006–07, oil and epoxy resin on board, 122 x 160 cm, 122 x 170 cm, (diptych), photo: Jussi Tiainen*

p.104–105 From the series Blind Spots, *2003–2004, oil on board, 122 x 160 cm, 69 x 122 cm, (diptych), photo: Jussi Tiainen*

p.106–107 From the series Blind Spots, *2003–2004, oil on board, 110 x 122 cm, 110 x 122 cm (diptych), photo: Jussi Tiainen*

p.109 From the series Blind Spots, *2003, oil on board, 81 x 113 cm, photo: Jussi Tiainen*

p.120–121 Installation view, *Lars Bohman Gallery, Stockholm, 2009, photo: Marcus Hansen*

p.122 Misplased (in Yellow), *2009, oil on board, 240 x 340 cm (total), photo: Jussi Tiainen*

p.125 Misplaced (in White), *2009, oil on board, 240 x 340 cm (total), photo: Jussi Tiainen*

p.126 M In Us (detail), *2010, oil on board, 94 x 152 cm, 94 x 157 cm, photo: Marcus Hansen*

p.134–135 Playback, Installation View, *Gallery Sculptor, Helsinki, 2005, photo: Jussi Tiainen*

p.136–137 Playback, *2004, oil on board, 122 x 146 cm, 122 x 170 cm (diptych), photo:Jussi Tiainen*

p.144–145 Off – State, *2007, oil on board, 122 x 170 cm, photo: Jussi Tiainen*

p.148–149 Installation view, Twist, *Gallery Sculptor, Helsinki, 2005, photo: Jussi Tiainen*

p.150 Twist Blue, *2005, oil on board, 122 x 153 cm, photo:Jussi Tiainen*

p.152 Twist Yellow, *2005, oil on board, 122 x 130 cm, photo: Jussi Tiainen*

p.153 Twist Green, *2005, oil on board, 122 x 160 cm, photo: Jussi Tiainen*

p.156–157 Diffus (Mirrored), *2007, oil on board, 147 x 145 cm, 122 x 170 cm (diptych), photo: Jussi Tiainen*

p.158–159 Douple Take, *2005, oil on board, 122 x 180 cm, 122 x 125 cm (diptych),*
Still Stand, *2005, oil on board, 70 x 105 cm, 115 x 122 cm (diptych),*
Installation view, Twist, *Gallery Sculptor, Helsinki, 2005, photo: Jussi Tiainen*

p.164 Sitting on Blue, *1993, oil on canvas, 160 x 110 cm*
Blue Room, *1993, oil on canvas, 60 x 90cm, photo: Jussi Tiainen*

p.166–167 True Blue, *1993, oil on canvas, 150 x 80 x 80 cm, 150 x 160 cm (diptych), photo: Jussi Niva*

p.174–186 M In Us, *2010, oil on board, 94 x 152 cm, 94 x 157 cm, 245 x 170 cm, 253 x 316 cm (total), light tube construction on ceiling, coloured stucco lustro walls, Vasakronan, Stockholm, 2010, photo: Marcus Hansen*

© **Jussi Niva, Helsinki 2010**

www.jussiniva.com

essays / artikkelit Mieke Bal, Academy Professor, Royal Netherlands Academy of Arts and Sciences
Inkamaija Iitiä, FT, nykytaiteen tutkija / PhD, researcher of contemporary art

photographs / valokuvat Jussi Tiainen, Marcus Hansen

graphic design / graafinen ulkoasu Helena Sandman, Jussi Niva

translations / käännökset Tomi Snellman

paper / paperi Galerie Art Matt 170 g/m2

printer / paino Kariston Kirjapaino Oy, 2010

acknowledgements / kiitokset Arts Council of Finland
FRAME, Finnish Fund for Art Exchange
Kordelin Foundation
Gallery Kalhama & Piippo Contemporary
Lars Bohman Gallery

cover/kansi Misplaced (in Yellow), photo: Marcus Hansen

publisher / kustantaja Parvs Publishing
www.parvspublishing.com

PARVS PUBLISHING

ISBN 978-952-5654-28-8