

MAARIA OIKARINEN

Holokaustin hahmoja

Israelilainen kuvataide alkoi käsitellä juutalaisten joukkotuhoa eli holokaustia eksplisiittisesti vasta 1980-luvulla. Nykytaide kommentoi yhteiskuntaa, poliittista retoriikkaa ja holokaustin kaupallistamista. Artikkelinä käsittelee holokaustin kuvaamisen eettisiä ongelmia sekä postmodernin ja konservatiivisen lähestymistavan eroja.

■ Lapsen kasvoille on maalattu Hitlerin viikset. Peruukkipäiset naiset hymyilevät ja pelleilevät Hitler-tekoviiksissä pop-taustaa vasten. Karvainen mies pullistelee hauksiinsa kasvoillaan karrikoitu Hitler-maski. Harkisteja yhdistettynä leluihin, komeita natsisotilaita ja mainosmaisen kirkkaita värejä. SS-merkki ja Zyklon-B-lieriö ihoon tautoituna. Kyse on israelilaisesta nykytaiteesta, nuorten juutalaisten taiteilijoiden suostamasta uudesta genrestä, postmodernista holokausti-taiteesta, joka sai alkunsa Israelissa 1990-luvulla.¹ Genren tyypillisiä piirteitä ovat ironia, huumori, liioittelu, nuorisokulttuurin kuvakieli, naiivit ja lapsenomaiset elementit.

Natsi-teeman alle on viime vuosina koottu myös kaksi kansainvälistä yhteisnäyttelyä, *Mirroring Evil* New Yorkin Juutalaisessa museossa (2002) ja *Wonderyears* Berliinin Neue Gesellschaft für Bildende Kunst -museossa (2003).²

Äkkiseltään teokset tuntuvat suomalaisesta katsojasta käsittämättömiltä, ahdistavilta ja inhottavilta. Visuaalinen asu ei ole nykytaiteen kentässä mitenkään poikkeuksellinen, mutta natsitematiikan yhdistäminen popin ja kitschin näennäiseen pinnallisuuteen hätkähdyttää. Suomalaisesta taiteesta on vaikea löytää vertailukohtaa, ylipäättään holokausti on ollut kulttuurissamme marginaalinen asia.³

Hämmennys kutsuu etsimään tietoa, ja epämieluisa tunne antaa katsojalle mahdol-

lisuuden pohtia oman reaktionsa syitä. Koska kyse on kokonaisesta ilmiöstä eikä pienen ryhmän yksittäisestä kokeilusta, taustalla täytyy olla laajempia merkityksiä, jotka eivät ensikatsomalla avaudu. Teokset liittyvät kiinteästi Israelin historialliseen, poliittiseen ja kulttuuriseen kontekstiin. Joukossa on varmasti provokatiivisia ylilyönnejä, joiden taiteellinen sisältö jää vähäiseksi, mutta muutamat työt ovat jo saaneet keskeisen paikan taideteoreettisessa ja yhteiskuntakriittisessä keskustelussa. Hedelmällisin lähestymistapa toimii dialogisesti: konteksteihin perehtyminen auttaa taideteosten ymmärtämisessä, taideteosten ja niiden aiheuttamien reaktioiden tarkastelu paljastaa kulttuurin ominaispiirteitä ja kirjoittamattomia sääntöjä.

Teosten vastaanotto on ollut ristiriitainen, etenkin juutalaisvainoista selvinneet ovat kokeneet teokset järkyttävinä ja loukkaavina.⁴ Taiteilijoita on syytetty uhrien muiston häpäisemisestä, pahuuden ihannoinnista, historian vääristämistä, jopa holokaustin kieltämisestä. Natsikuvasto on aiheuttanut skandaaleita, museoiden budjetteja on uhattu lakkauttaa ja teoksia on vaadittu poistettaviksi näyttelyistä, toisinaan todella poistettukin.⁵ Saksalaiset lehdet kysyivät *Won-*

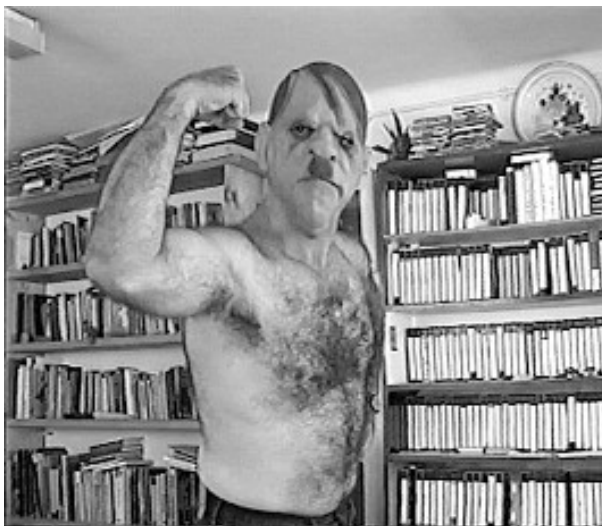
1. Dana Gilerman (2003) 'Declaring post-Zionism in Berlin', *Haaretz* 29.4.2003.

2. New Yorkin *Mirroring Evil* -näyttelyyn osallistui 13 taiteilijaa eri maista, heistä neljä juutalaista. Berliinin näyttelyssä *Wonderyears: Über die Rolle der Shoah und des Nationalsozialismus in der heutigen israelischen Gesellschaft/ New Reflections on the Shoah and Nazism in Israel* oli 23 israelinjuutalaista taiteilijaa.

3. Rax Rinnekangas esitti käsitellyistä valokuvista koottuun näyttelyyn *Auschwitz* galleria Uusitalolla 2000. Kuvat olivat surumielisen kauniita ja maalauksellisia. Suomen juutalaisyhteisö paheksui aiheen estetisointia.

4. "Olisit edes odottanut, että me olemme kuolleet", joukko eloonjääneitä sanoi taiteilija Dina Shenhaville, joka esitti Tel Avivin taidemuseossa glamour-kuvia SS-upseereista. Tali Tamir (2003) 'The Shadow of Evil: To the Third and Fourth Generation', teoksessa *Wonderyears. New Reflections on the Shoah and Nazism in Israel*, näyttelyluettelo, Berlin: Neue Gesellschaft für Bildende Kunst e.V., 77.

5. David Wachsteinin töitä poistettiin Tel Avivin taidemuseosta syyskuussa 2003 "hienotunteisuudesta eloonjääneitä kohtaan". Yitzak Laor, *Haaretz* 19.1.2004; New Yorkissa International Network of Children of Jewish Holocaust Survivors -järjestö vastusti *Mirroring Evil* -näyttelyä ennakkoon ja vaati, että jos näyttely avataan, ainakin kolme pahimpana pidettyä teos-



Boaz Arad: *Immense Inner Peace* (2001), stillkuva videosta.

deryears-näyttelyn yhteydessä: ”Saako näin tehdä?” ja ”Onko mitään provokatiivisempaa kuin tämä?”⁶ Toisaalta teoksia on Israelissa pidetty kaivattuna edistyksenä kansallisen trauman käsittelyssä. Konventionaalisten muistamisen tapojen rikkominen ja historian tarkastelu uudesta näkökulmasta on koettu tärkeänä keskustelunavauksena.⁷

Käsittelen tässä artikkelissa ensin holokaustin asemaa israelinjuutalaisessa siviiliuskonnossa. Siviiliuskonnolla (*Civil Religion*) tarkoitetaan symbolijärjestelmää, joka

ta on poistettava. Kompromissiratkaisuna museonjohto laati varoituskyltin: ”Jotkut eloonjääneet ovat loukkaantuneet seuraavista töistä” ja järjesti erillisen uloskäynnin niille, jotka halusivat ohittaa kyseiset teokset. Melissa Radler: ’Evil imagery?’, *Jerusalem Post* 4.5.2002.

6. Sabine Vogel: ’Trauma als Pop. Jünge Künstler aus Israel verarbeiten die Erinnerung an die Shoah’, *Berliner Zeitung* 26.4.2003; *Der Tagesspiegel* ’Lass mich ein Hitler sein’, 28.4.2002; molemmat jutut alkoivat kysymyksellä.

7. Tami Katz-Freiman (2003) ’Don’t Touch My Holocaust’, teoksessa Shelley Hornstein, Laura Levitt, Laurence J. Silberstein (toim.) *Impossible Images. Contemporary Art after the Holocaust*, New York University Press, 132; Ariella Azoulay (2003) ’The Return of the Repressed’, teoksessa Shelley Hornstein, Laura Levitt, Laurence J. Silberstein (toim.) 85–117, artikkelin lyhyempi versio teoksessa *Wonderyears*, 60–75.

Israelilaisista ja palestiinalaisista traumoista ks. Avi Rybnicki (2003) ’Trauma, the Return of the Repressed and Neverending War – Is There Any Way Out?’, teoksessa Thomas Edlinger, Maria Falkinger, Geneveva Rückert (toim.) *Remapping the Region. Culture and Politics in Israel/ Palestine*, Wien: O.K. Centrum für Gegenwartskunst Oberösterreich, 108–119.

palvelee kansallista yhtenäisyyttä ja legitimoii poliittista valtaa. Sen ilmentymiä ovat esim. kansalliset muistomerkit, juhlapäivät, seremoniat ja poliittinen retoriikka.⁸ Mono-liittiselle siviiliuskonnolle on ominaista historian mytologisoiminen voimakkaita kielikuvia sisältäviksi narratiiveiksi.⁹

Herooinen ja välineellistetty holokausti

Israelissa holokaustin kansallisessa muistamisessa on vuosikymmenten ajan painotettu enemmän sankaruutta kuin kärsimystä. Sana ”holokausti ja heroismi” kiteytyivät käsitepariksi.¹⁰ Sankaruuden korostaminen liittyy valtiollisen vahvuuden ideologiaan, jossa Israel nähdään diasporan negaationa ja kansalainen on uusi vahva juutalainen, jota ei enää koskaan viedä lampaan lailla teuraaksi. Keskitysleireiltä selvinneet maahanmuuttajat eivät saaneet juurikaan empatiaa osakseen. Heidän tarinansa ei sopinut vahvuuden ideologiaan.¹¹

Historia on esitetty tarinoina ”tuhosta kukoistukseen” ja ”holokaustista pelastukseen”. Jälkimmäinen uskonnollista kieltä käyttävä muotoilu antaa vainoissa kuolleille paikan marttyyreina ja selittää tapahtuneen kauheaksi välttämättömyydeksi.¹² Nar-

8. Ks. Charles S. Liebman & Eliezer Don-Yehia (1983) *Civil Religion in Israel. Traditional Judaism and Political Culture in the Jewish State*, University of California Press.

9. Ks. myös Hannu Juusola (2003) ’Israelin synty (1948) uudessa tutkimuksessa’, *Ennen ja Nyt. Historian tietosanomat* 1/03 <http://www.ennenjanyt.net/1-03/juusola.htm>

10. Mooli Brog (2003) ’Victims and Victors: Holocaust and Military Commemoration in Israel Collective Memory’, *Israel Studies, Volume 8, Number 3*, 65, 69; Tami Katz-Freiman (2003) 132.

11. Iris Milner (2003) ’A Testimony to ”The war After”’: Remembrance and its Discontent in Second Generation Literature’ *Israel Studies, Volume 8, Number 3*, 195; Tsafrif Cohen & Mirjam Wenzel (2003) ’On the Dangers of Monumentalization and the Attempt of an Intimate Encounter’, teoksessa *Wonderyears*, 11–12.

12. Tulkintojen jyrkkyys vaihtelee suuresti, mutta Israelin synty on usein liitetty messiaanisiin ajatuksiin lopun ajan ”synnytystuskista”. Esim. Tapani Harviainen (1998) ’Israel’, teoksessa Tapani Harviainen ja Karl-Johan Illman (toim.) *Juutalainen kulttuuri*, 259; Moshe Zimmermann (2003) ’The Collective Memory of the Victimhood. Comments on the Israeli Recep-

ratiivi ”Lähes tuhottu kansa puolusti itseään, voitti vihollisensa ja rakensi oman maan” on luettavissa esimerkiksi kansallisten muistopäivien järjestyksestä. Samalla viikolla vietetään holokaustin muistopäivää (*Yom HaShoah VeHaGevurah*, holokaustin ja urheuden päivä),¹³ Israelin sodissa kaatuneiden muistopäivää ja itsenäisyyspäivää.¹⁴ Holokaustin sankareita olivat Varsovan vastarintaa tehneet gettotaistelijat. Varsovan getton kapina nostettiin paljon keskeisemmäksi kuin sen osuus holokaustin koko historiassa antaisi aihetta.¹⁵ Kapinasta tuli myytti paljon vanhemman kansallisen sankarimyynnin rinnalle, puhuttiin Euroopan Masadasta.¹⁶ 1953 perustettu Yad Vashem -organisaatio kantaa nimeä *the Holocaust Martyrs' and Heroes' Remembrance Authority*. Israelin lakiin on kirjattu Yad Vashemin tehtävä kerätä, tutkia ja julkaista kaikki todistusaineisto koskien holokaustia ja sen sankarillisia ulottuvuuksia ja ”teroittaa holokaustin opetus kansamme mieleen”.¹⁷ Tami

tion of the Shoah and its Role in Current Policy’, teoksessa *Wondersyear.*, 34;

Holokaustin, maailmanpolitiikan ja Israelin perustamisen suhteista ks. Yehuda Bauer (2002) *Rethinking the Holocaust*. Yale University Press, 242–269.

13. Muistopäivä vahvistettiin Knessetissä 1951 nimellä Yom Hashoah U'Mered HaGetaot, holokaustin ja gettokapinoiden muistopäivä, myöhemmin nimi muutui holokaustin ja urheuden päiväksi, jota käytetään edelleen (ks. esim. <http://www.ou.org/chagim/sefira/index.htm>), vaikka tavallisempi nimi nykyään on pelkkä Yom Hashoah. <http://history1900s.about.com/cs/holocaust/a/yomhashoah.htm>

14. Tami Katz-Freiman (2003) 132.

15. Dalia Ofer (2000) ’The Strength of Remembrance: Commemorating the Holocaust During the First Decade in Israel’, *Jewish Social Studies* 6.2, Winter 2000, 34.

16. Charles S. Liebman & Eliezer Don-Yehia (1983) 102. Masadan taistelijat valitsivat joukkoitsemurhan roomalaisille antautumisen sijaan toisen temppelin tuhon jälkeen 74 jKr. (ks. esim. Dan Cohn-Sherbok (2003) *Judaism. History, Belief and Practice*, London: Routledge, 111–112).

17. http://www.yadvashem.org/search/index_search.html

Kysymykseen siitä, voiko holokaustista oppia mitään, on vastattu monin eri tavoin. Jotkut tulkitsevat, että holokausti on mystinen tapahtuma, jota ei voi selittää, saati ymmärtää. Tämän tulkinnan mukaan holokaustia ei voi eikä saa verrata mihinkään muuhun historialliseen tapahtumaan, käsittämättömyydessään se jää ikään kuin historian ulkopuolelle. Yehuda Bauer (2002) ajattelee, että holokausti kertoo jotain hyvin tärkeää ihmisyydestä ja koska kyseessä on inhimilli-



Roe Rosen (1995), teoksesta *Live and Die as Eva Braun*”.

Katz-Freiman esittää, että holokaustin muistot rituaalistettiin kansallisen yhtenäisyyden tarpeisiin eikä aitoon historialliseen ymmärtämiseen pyritty.¹⁸

Samaan aikaan kun Israelin yhteiskunta marginalisoi holokaustista selvinneiden henkilökohtaiset tarinat, se kuitenkin omaksui kollektiivisen uhriuden ja antisemitismin uhkan opinkappaleeksi, jolla tähän päivään asti on oikeutettu voimatoimia. Holokausti välineellistettiin poliittisiin tarkoituksiin.¹⁹ Tärkeintä oli varmistaa, ettei sama koskaan enää tapahtuisi ”meille”.²⁰ Idith Zertal kirjoittaa, että ”Auschwitzista”, joka käsitte-

nen tapahtuma, sitä täytyy verrata muihin inhimillisiin tapahtumiin.

18. Tami Katz-Freiman (2003) 132.

19. Moshe Zimmermann (2003) 30–41; myös ’Die kollektive Erinnerung der Opfer’, *Rheinischer Mercur* 17/2003,

20. Tsafrif Cohen & Mirjam Wenzel (2003) 12.

nä edustaa paitsi historiallista holokaustia, myös ja etenkin mystifioitua jatkuvaa uhkaa, tuli Israelin tehokkain ase suhteessa muuhun maailmaan. Auschwitz teki Israelin immuuniksi kritiikille ja sen avulla voitiin välttää rationaalinen keskustelu.²¹

Zertal osoittaa useita esimerkkejä poliittisesta holokausti-retoriikasta. Pääministeri David Ben Gurion kuuli Egyptin presidentin puhuvan ”Hitlerin suulla” 1960. Voittoisan kuuden päivän sodan jälkeen 1967 Israelin suosituin sanomalehti kirjoitti: ”Meidän iloksemme ja arabikansojen suruksi Israelin valtiota ei tuhottu eikä sen kansalaisia teurastettu eikä lähetetty kaasukammioihin ja uuneihin”. Poliittinen oikeisto alkoi kutsua sotaa edeltäviä rajoja ”Auschwitz-rajoiksi”. Vuonna 1982 pääministeri Menahem Begin perusteli Israelin hyökkäystä Libanoniin: ”Uskokaa minua, vaihtoehto on Treblinka ja me olemme päättäneet, että Treblinkaa ei enää tule”. Begin myös puhui Arafatista Beirutissa piileskelevänä Hitlerinä.²² Oslon rauhanneuvottelujen yhteydessä pääministeri Yitzhak Rabinin sanottiin työntävän kansaansa Auschwitz-rajoille, krematorioihinkin viitattiin.²³ Näitä esimerkkejä vasten alussa kuvaamani taideteokset eivät enää tunnukaan niin rankoilta, eräs tulkinta on, että poliittisen puheen kuvasto on niissä tehty visuaaliseksi.

Kuvataiteen holokausti

Holokausti oli Israelin kuvataiteessa pitkään näkymätön tema.²⁴ Katz-Freiman esittää mahdollisina syinä edellä käsitellyn virallisen muistamisen tavan ja toisaalta dokumenttikuvien hallitsevuuden.²⁵ Aiheen esiintulo näyttäisi liittyvän yhteiskunnallisen ilmapiirin muutokseen.²⁶ Mooli Brogin mukaan holokaustin muiston yksityistyminen ja sympatia uhreja kohtaan alkoi 1970-luvun lopulla. Tällöin vasta kouluopetuksessa alettiin puhua enemmän juutalaisten kärsimyksestä, kun aiemmin oli keskitytty vastarinnan ja gettotaisteluiden kuvaamiseen. Akateeminen tutkimus alkoi arvioida kriittisesti sodanaikaisen sionistijohdon toimintaa. Liki miljoonan entisen Neuvostoliiton siirtolaisten saapuminen myös moniarvoisti monoliittista yhteiskuntaa.²⁷

Katz-Freimanin mukaan kulttuurinen käänne tapahtui 1980-luvulla. Itäblokin romahtamisen jälkeen monet israelilaiset alkoivat tehdä matkoja juurilleen Itä-Eurooppaan. Eloonjääneet alkoivat kertoa tarinoitaan; oli herännyt halu kuunnella. Autobiografioita julkaistiin sarjoina. Tieteellistä tutkimusta aiheesta tehtiin aiempaa enemmän ja se nousi myös teatterin, elokuvan, television ja popmusiikin alueille.

Katz-Freiman mainitsee Haim Maorin (1951) ensimmäisenä holokaustiin eksplisiitisti viitattuena kuvataiteilijana. Vuonna 1983 Maor rakensi Tel Hain pommisuojaan

21. Ks. myös Norman G. Finkelstein (2001) *The Holocaust Industry*, London, New York: Verso, 41–55.

22. Ks. myös Mooli Brog (2003) 84.

23. Idith Zertal (2003) 'Auschwitz is here', teoksessa Teoksessa *Wonderyears*, 43–57.

Yehuda Bauer (2003, xii) mainitsee vastaavia holokaustia hyödyntäviä kielenkäyttötapoja poliitikasta, teologiasta ja arkipuheesta; ks. myös Ronen Eidelman (2003) 'The Significance of Swastika within the Context of Israeli and Palestinian Policy', teoksessa *Wonderyears*, 122–126.

Auschwitz-retoriikka israelilaisessa kielenkäytössä tuli hyvin esiin tammikuussa 2004, kun Israelin Ruotsin suurlähettiläs vahingoitti antisemitistisenä pitämäänsä taideteosta Tukholman historiallisessa museossa. Teoksessa oli käytetty palestiinalaisen itsemurhapomittajan kuvaa. Useat israelilaiset poliitikot, toimittajat ja tavalliset kansalaiset liittyivät teoksen natsismiin, Hitleriin ja holokaustiin. Maaria Oikarinen (2004) 'Terroritaidetta, taideterroria', *Taide 3/2004*; Göran Rosenberg kirjoitti samassa yhteydessä antisemitismin käsitteen latteuttamisesta ja kovertamisesta: ”Israelin nykyinen hallitus vahvistaa ja käyttää systemaattisesti antisemitismin kammoja omiin poliittisiin tarkoituksiinsa”, 'Ambassadören utnyttjar antisemitismens fobier' *Dagens Nyheter* 23.1.2004, 'Suurlähettiläs ja antisemitismi' *Helsingin Sanomat* 25.1.2004.

24. Tässä kuvataide ja aiheen näkyvyys määrittellään sen kautta, millaisia näyttelyitä taidemuseoissa ja tärkeimmissä gallerioissa on esitetty. Katz-Freiman (2003, 150–151) esittää, että Israelin taidekentässä vallitsee tiukka hierarkia: suuria taidemuseoita on kaksi, professionaalaisia taidetehtiä yksi ja taidekeskustelun rajat määrittäviä teoreetikkoja kourallinen.

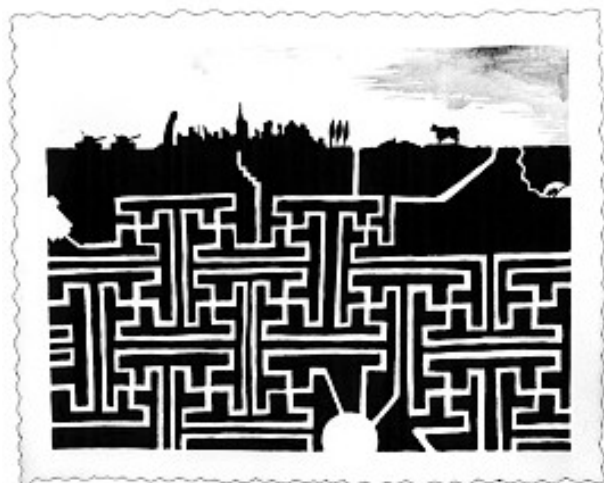
Eloonjääneiden tekemä taide on Katz-Freimanin (2003, 131) mukaan jäänyt kentän ulkopuolelle toisaalta torjunnan, toisaalta hienotunteisuuden vuoksi: ei ole pidetty sopivana kritisoida töitä, jotka suoraan kuvaavat henkilökohtaista tuskaa.

Katz-Freiman (2003, 151) viittaa myös toisenlaiseen näkemykseen kuvataiteen ja holokaustin suhteesta: tulkintaan, jonka mukaan holokaustin henki ja tunnelma on aina ollut läsnä Israelin taiteessa, vaikkei suorilla kuvallisilla viitteillä ole ollut.

25. Katz-Freiman (2003) 132, 133.

26. Ks. myös Iris Milner (2003) 195.

27. Mooli Brog (2003) 84–89.



Roe Rosen (1995), teoksesta ”Live and Die as Eva Braun”.

installaation *Message from Auschwitz-Birkenau to Tel Hai*.²⁸ Maor, eloonjääneiden poika, käsitteli aihetta hyvin henkilökohtaisesti käyttäen mm. perhekuviaan ja isänsä tatuoitua vankinumeroa teostensa lähtökohtina.²⁹

Moshe Gershuni (1936) lähestyi holokaustia 1980-luvulla juutalaista identiteettiä käsittelevissä töissään, joissa hän rinnasti juutalaisia uskonnollisia tekstejä natsismin retoriikkaan ja hakaristikuvioihin.³⁰ Gershunin lähestymistapa oli älyllinen ja käsitteellinen. Kuvataiteilija ja kriitikko Roe Rosen vertaa hänen teoksiaan saksalaisen Anselm Kieferin (s. 1945) maalauksiin.³¹ Kiefer aloitti uransa 1960-luvun lopulla ilmapiirissä, jossa saksalainen älymystö käsitteli maan natsimenneisyyttä. Kiefer, jota on kutsuttu ”historiamaalariksi”³² on nähty menneisyyden kohtaamisen projektin airueena, joka nostaa pintaan natsikulttuurin tahraaman germaanisen kuvaston.³³

Kieferin työt ovat keskeisiä holokaustin esittämisestä puhuttaessa. *Sulamith* ja *Margarete* -teokset ovat saaneet nimensä Paul Celanin (1920–70) runosta *Todesfuge*. Joihinkin töihin Kiefer on myös kirjoittanut Celanin säeparin *dein goldenes Haar Margarete/dein aschenes Haar Sulamith*. Yhteys holokaustiin luodaan maalauksissa nimien, metaforan ja metonymian kautta. Muuan *Sulamith* vuodelta 1983 kuvaa tyhjää tilaa, jossa palaa seitsemän liekkiä, kuin juutalaisessa kynttilänjalassa, *menorassa*. Vähäisin kuvallisin viittein ja maalauksen

nimen avulla Kiefer tekee tummanpuhuvas- ta tilasta juutalaisten uhrien muistomerkin, joka muistuttaa Wilhelm Kreisin mausoleumia saksalaisille sotasankareille.³⁴ Kiefer on myös käyttänyt aitoja hiuksia joidenkin käsitteellisten töidensä materiaalina, näissäkin on nähty yhteys keskitysleireille.³⁵

Kuten Celanin runon, Kieferin teosten on nähty noudattavan hiljaisuuden ja kuvaamatta kuvaamisen estetiikkaa, jonka hengen filosofi Theodor Adorno vuonna 1949 muotoili: ”Nach Auschwitz ein Gedicht zu schreiben ist barbarisch”. Adornon itsessään runonomaista lausetta on tulkittu monin tavoin, pessimistisimmän näkemyksen mukaan se heijastaa taiteen ja inhimillisyyden kuolemaa ja lukitsee holokaustin kaikkea ilmaisua pakenevaksi ja ilmaisuyritykset epäeettisiksi. Lausumaan viitataan jatkuvasti edelleen holokaustin esittämistä käsittelevissä teksteissä ja keskusteluissa.³⁶ Katz-Freiman väittää Adorno-sitaatin toimineen imperatiivisena pretekstinä, jolla aiheen käsittelemättömyys Israelin visuaalisissa taiteissa perusteltiin.³⁷ Adorno itse päätyi myöhemmin siihen, että hiljaakaan ei voi olla, on kirjoitettava, että kärsimys saisi äänen taiteen kautta ja pohti teksteissään eettisen

28. Tel Hain sionistisesta sankarimyytistä ks. Charles S. Liebman & Eliezer Don-Yehia (1983) 44–47.

29. Tami Katz-Freiman (2003) 137–139.

30. Roe Rosen (1998) ”The Visibility and Invisibility of Trauma. Traces of the Holocaust in the Work of Moshe Gershuni in Israeli Art”, *Jerusalem Review*, Tel Aviv, 98–118; Tami Katz-Freiman (2003) 141–143.

31. Roe Rosen (1998) 105, 107–108.

32. Hugh Honour & John Fleming (1992) *Maailman taiteen historia*. Helsinki: Otava, 722.

33. Nan Rosenthal (1998) *Anselm Kiefer. Works on Paper in the Metropolitan Museum of Art*. New York: Metropolitan Museum of Art, 8.

34. Liza Saltzmann (1999) 73–76 ”To Figure, or Not to Figure. The Iconoclastic Proscription and Its Theoretical Legacy”, teoksessa Catherine M. Soussloff (toim.) *Jewish Identity in Modern Art History*. University of California Press, Berkeley, 67–84.

35. Armin Zweite (1989) *Anselm Kiefer. The High Priestess*, London: Thames and Hudson, XII Book 97.

36. Esim. James E. Young viittaa Adornoon mainitessaan ajatuksen esteettisen mielihyvän vääranlaisesta vapauttavuudesta, James E. Young (2000) *At Memory's Edge. Afterimages of the Holocaust in Contemporary Art and Architecture*. Yale University Press, 6.

Ks. myös esim. Lisa Saltzmann (1999); Cohen & Wenzel (2003) 10.

37. Tami Katz-Freiman (2003) 132.

ilmaisun rajoja.³⁸ Roe Rosen varioi alku-peräistä lausumaa: ”It is impossible to create contemporary Israeli art about the Holocaust”.³⁹ Jos holokaustin kokenut sukupolvi saattoikin tehdä taidetta holokaustista, myöhemmille sukupolville se ei ole mahdollista. Rosen ei tulkitse Gershunin töitä taiteeksi holokaustista, vaan varovasti ehdottaa niissä näkyvän heijastuksia, jälkiä tai aavistuksia holokaustista.

Rosen, joka siis itsekin on kuvataiteilija, aloitti Gershunia käsittelevän esseensä esittämällä oletuksen, että kunnianhimoinen taide peilaa kontekstinsa historiaa, kulttuuria ja julkisia ja yksityisiä identiteettejä. Israelinjuutalainen identiteetti taas kantaa ytimessään holokaustin traumaa. Tätä ajatella vasten holokaustin näkymättömyys israelilaisessa taiteessa vaikuttaa hämmästyttävältä, hän kirjoitti.⁴⁰ Kirjoittaessaan esseetään Rosen samaan aikaan valmisteli laajaa näyttelyä, josta tuli käännekohta Israelin taidehistoriassa.⁴¹ Projekti oli ilmeisen tietoinen reaktio ja yritys tehdä näkymätöntä näkyväksi. Holokaustia lähestytään yllättävästä näkökulmasta: teoksessa ei ole juutalaista subjektia, katse käännetään pois uhrista. Keskitysleireihin ei viitata. Monin tavoin kuitenkin viitataan historialliseen aikaan, jossa holokausti tapahtui. Varsinainen subjekti on teoksen katsoja, joka viedään Berliinin bunkkerista alkavalle matkalle. Näyttelyn nimi oli *Live and Die as Eva Braun* ja se oli esillä Jerusalemissa (The Israel Museum) 1997–98. Rosen kuvaa ajatusprosessiaan näin:

”Vuosia ajattelin, ettei näitä asioita voi käsitellä taiteen kautta. Holokausti-teokset tapaavat olla hyvin vulgäärejä, tragediaa on käytetty välineenä poliittisiin, kaupallisiin ja muihin tarkoituksiin. Minusta tuntuu, että etiikka ja estetiikka liittyvät yhteen. Mutta miten nostaa moraaliset kysymykset taiteen tapetille? Ajattelin, että on löydettävä näkökulma, jossa vastaukset eivät ole ennalta annettuja, tällöin taiteilijan täytyy kyseenalaistaa itsensäkin. Toisin sanoen uhrin asemaan asettuminen on paitsi omahyväistä ja kysymyksen ytimen ohittavaa, myös moraalisesti väärin: uhrin puoles-

tapuhuja ei ole itse uhri, siksi aseman omiminen on hyväksikäyttöä. Eva tuntui täydelliseltä, koska hän on hyvin lähellä ”pahaa”, mutta samaan aikaan hän on kuin avoin kanava: hän ei ollut ikinä edes natsipuoleen jäsen. Hän vaikutti oivalta agentilta viemään hämärän rajamaille, samastumisprosessiin, jossa piti korostua se fakta, että teos EI käsittele todellista historiallista tapahtumaa vaan pikemmin sen jälkikaikuja tämän hetken yhteiskunnassa, kulttuurissa ja tietoisuudessa. Minulle oli myös tärkeää, että projekti implisiittisesti liittyi omaan lapsuuteeni ja seksuaalisuuteen (halu, kauneus ja viettelys ovat minulle tärkeitä аспектеja taiteessa, halusin liittää nämä toisiinsa uhkarohkealla ja ongelmallisella tavalla). Halusin myös huumorin olevan työssä mukana (suhtaudun huumoriin aika vakavasti ...).”⁴²

Elä ja kuole Eva Braunina

Roe Rosenin (1963) *Live and die as Eva Braun* on tekstistä ja maalauksista koostuva installaatio. Teos esittelee itsensä alaot-sikolla: *Hitler's Mistress, in the Berlin Bunker and Beyond*. Tätä seuraa määritelmä *An Illustrated Proposal for a Virtual-Reality Scenario* ja ohje *Not to Be Realized*.

Otsikon erisnimet luovat mielikuvan historiallisista henkilöistä, historiallisesta ajasta ja paikasta. Imperatiivinen ehdotus lähestyy katsojaa/lukijaa/kokijaa nyt-hetken välittömässä ajassa. Ehdotus vaatii aktiivisen reaktion, hyväksymisen, torjumisen tai vastaehtotuksen. Imperatiivin kokonaisvaltainen merkityssisältö, elää ja kuolla, tunkeutuu katsojan aikaan röyhkeällä, kaiken vaativalla tavalla. Virtuaalitodellisuus taas viittaa fantasiaan, spatiaaliseen ja temporaaliseen konstruktion, jossa reaaliajan lainalaisuudet eivät päde. ”Ei toteutettavaksi” on varoitus, joka tekee kutsun ambivalentiksi, häilyttää kutsujan luotettavuutta. Se on ristiriidassa ”elä ja kuole” -imperatiivin kanssa, se kieltää tottelemasta annettua keho-tusta. Ehkei kyseessä olekaan kutsujan fantasiamaailman ääni, vaan toinen, reaali-maailman ääni, joka rajaa maailmanhistorian, henkilöhistoriat ja virtuaalihistorian erillisiksi alueiksi ja näin tehdessään myös ky-



Roe Rosen (1995), teoksesta *"Live and Die as Eva Braun"*.

seenalaistaa todellisuuden määriteltävyyden.

Teos koostuu kuudestakymmenestä mustavalkoisesta maalauksesta ja proosatekstistä, jossa on kymmenen numeroitua näytöstä. Teksti puhuttelee lukijaa sinä-muodossa antaen tälle identiteetin 'Eva Braun'. Näyttelytilassa teos muodostaa reitin, jossa suurikokoinen mustalle valkoisella painettu teksti ja kuvat on ryhmitelty kymmeneksi asemaksi. Installaatio esitettiin ensimmäisen kerran Jerusalemissa 1997, myöhemmin se on ollut mukana mainitsemisani holokausti-yhteisnäyttelyissä New Yorkissa ja Berliinissä. Teoksesta on julkaistu myös kirja,⁴³ joka käsittää englannin- ja hepreankielisen tekstin rinnakkain ja 40 teoskuvaa. Oma analyysini perustuu kirjaan, taiteilijalta saamiini teoskuviin (36 kappaletta, osa sellaisia, joita ei ole kirjassa) ja valokuviin näyttelyistä.

Kirjan ensimmäisessä kuvassa kaksi apinaa pitelee soikeaa peiliä.⁴⁴ Apinoiden ilmeet ovat apeat, mutta siittimet sojottavat pystyssä. Pöydällä on miehen ja naisen läs-

näöloon viittaavia esineitä: partasuti, hammasharja, kynsilakka ja kaksi kosmetiikkapulloa.

Teksti alkaa puhuttelulla:

"Dear Customer: As soon as you put on the state-of-the-art headgear, body suit, and electronic sensors, you find yourself in the bunker's living room."

Vaikka teoksen nimessä verbin modus on imperatiivi, itse teksti on kirjoitettu pääosin indikatiivissa. Asiakasta ei käsketä eikä pyydetä pukeutumaan virtuaalivarusteisiin, tämä valmistautuminen on kirjoitettu itseltään selväksi, kuin ennalta sovituksi: asiakas tietää, että näin tulee toimia. 'Asiakas' on hepreassa maskuliininen substantiivi ja persoonapronomini sen mukaisesti maskuliininen 'sinä'. (Heprean kielessä sukupuoli merkitään toisen persoonan pronomineissa: sinä mask. *ata* – fem. *at*).

Kertoja ilmoittaa, että on myöhäinen huhkittuu vuonna 1945. Hän kuvaa maanalaisen asunnon olevan mukava ja ylellinen, joskin hieman karu. Seinät vaimentavat pommituksen ääniä, mutta keho tuntee värähtelyn. "Rakastettusi on tulossa. Menet kylpyhuoneeseen siistiytymään. Katsot peiliin ja näet kuvasi ensimmäisen kerran."

38. Liza Saltzman (1999) 'To Figure, or Not to Figure. The Iconoclastic Proscription and Its Theoretical Legacy', teoksessa Catherine M. Soussloff (toim.) *Jewish Identity in Modern Art History*, University of California Press, Berkeley, 67–84.

Adornon teorianmuodostuksesta ks. Ilona Reiners (2001) *Taiteen muisti. Tutkielma Adornosta ja Shoabista*. Helsinki: Tutkijaliitto.

39. Roe Rosen (1998) 100.

40. Roe Rosen (1998) 98; Moshe Zuckermann [1996] on kirjoittanut: "Adornon sanoista nousee paradoksi: kuinka voisi olla kulttuurinen representaatio jostakin, jonka syntyyyn kulttuuri itse on myötävaikuttanut tai jonka estämisessä se ainakin epäonnistui? Puhumattakaan siitä että tällaiseen representaatioon liittyisi mielihyvää?" Tami Katz-Freiman (2003) 132.

41. Ariella Azoulay (2003) 85.

42. Roe Rosen, sähköpostihaastattelu 8.2.2004.

43. Roe Rosen (1997) *Live and Die as Eva Braun, an Illustrated Proposal for a Virtual Reality Scenario, Not to Be Realized*, Bilingual edition in Hebrew and English. Jerusalem: The Israel Museum.

44. Ks. myös Roe Rosenin esittely tel avivilaisessa Galleria Rosenfeldissä <http://www.rg.co.il/>, jossa sama apinoiden pitelemä peili johdattelee koko taiteilijan tuotantoon.

Peili näyttää sinän uuden ulkomuodon: ”you are blond/ ata blondinit”. Heprean subjektipronomini on maskuliini, mutta attribuutissa on feminiinin päätte. Miespuolinen asiakas on muuttumassa nuoreksi vaa-leaihoiseksi ja -tukkaiseksi naiseksi. Seuraavassa lauseessa sinä-subjekti on feminiininen, mutta vielä nimetön.

Hitlerin läsnäolo hiipii tekstiin katseen ja hajuaistin kautta ja eksplikoituna viittauksena maskuliiniseen hän-subjektiin. Feminiinisen sinä-subjektin odottamaa rakastettua kuvataan naisen ruumiiseen liittyvien mieltymysten kautta:

”He doesn’t care for make-up.
No perfumes.”

Intiimiys tuntuu häiritsevältä, vastenmieliseltäkin. Nainen siirtyy olohuoneeseen mustaan nahkanojatuoliin. Katse kulkee sylissä olevassa lehdessä, jossa on kuvia komeista haavoittuneista sotilaista ja onnellisista maalaistytöistä, välillä käväisee rau-taovessa.

”Why, you read German! In fact you read it even if you don’t understand a word, after all, it’s your mother tongue – since you are Eva Braun”.

Taas lukijan identiteettiä ravistetaan: nimi Eva Braun annetaan tässä ensimmäisen ker-ran, mutta hepreankielinen ’sinä’ on jälleen maskuliininen. Identiteetin itsestäänselvyys vuorottelee hätkähdyttämisen ja muistutta-misen kanssa läpi koko tekstin. Rakastetun saapuessa sinä näkee ensimmäisenä tämän viikset. Kertoja kuvaa havainnon aiheutta-man tunteen kaksijakoisuutta: ”koska sinä et ole vain Eva”, hän selittää, ”näky on pe-lottava, lähes hirviömäinen”. Mutta mies tulee sisään hymyillen, ojentaa kätensä sy-leilyyn. Nyt kertoja käskee: ”Muista – sinä olet Eva”.

Teksti kuvaa läheisyyttä kaikkien aistien kautta hyvin ruumiillisesti. Lämpö ja nau-tinto sekoittuu kivun ja tukahtumisen tun-teen kanssa. Keho herkistyy äärimmilleen, kosketus muuttuu hammassäryn kaltaiseksi. Taitava kuvaus toimii kuin viettely, fyy-

sisyys saa lukijan vähitellen antautumaan Evaksi. Teksti on ylenpalttisen visuaalista. Ensin näytetään tarkkoja kuvia: sohva, ovi, univormu, hymy; sitten mennään lähemmäs ja lähemmäs kuvattua kohdetta, ja havain-not paisuvat surrealistisiksi: Hitlerin kaula-suonet muuttuvat käärmeiksi, ihokarvoista kasvaa puita, näppylöistä sieniä.

Viidennen näytöksen nimi on *Uni*. Nyt ollaan entistä monimutkaisemmassa fiktii-visessä rakenteessa. ”Eva nukkuu ja sinä uneksit hänen untaan”. Lukijan uni kohtaa Evan unen ja jonkinlaisen arkkityypin unitilan, tunteen siitä, että on nähnyt sa-man unen aiemminkin. Seuraa kaksi kuva-usta seksikohtauksesta, toista kertoja kut-suu aidoksi Eva-muistoksi ja se sisältää hä-peän elementin, toinen, vapautuneempi, tapahtuu unessa. Narration monisyinen rakenne, fiktiivinen uni fiktiivisen tekstin sisällä ja näitä vielä leikkaava vaihtoehtoisten fiktioiden ristiriita, antaa lukijalle tilan eläytyä etäisyyden turvin.

Kuudes näytös, *Kyyneleet*, käsittelee kuo-levaisuutta. Siinä kuvataan itsemurhaan val-mistautumista. Eva, joka on elänyt rakas-tajansa luomassa immortaalisuuden kuplas-sa, itkee surusta, pettymyksestä ja pelosta. Taas lukijan identiteetti ei-Evana nousee esiin. Samalla teksti korostaa omaa komp-leksisuuttaan, rakentamansa todellisuuden mahdottomuutta:

”The side of you that is not Eva is even less prepared to die. How can death be simulated? And what of you is supposed to die in the name of such pretense? Would life really be the same once Eva in you died? What would life after death, life after life after death be like?”

Rakastaja ampuu Evan. Tarina jatkuu silti, sinä-Eva jatkaa havainnointiaan. Identiteetti jakautuu ja kyseenalaistuu, kertoja kuvaa sinän tietoisuuden muuttuneen irvikuvak-si, mekaaniseksi mielen karikatyyriksi. Eva, joka on kuollut, ei tiedä, mitä bunkkerissa laukauksen jälkeen tapahtuu. Lukija-Evalla on historiallista tietoa, johon kertoja nyt suoraan viittaa.

”Did he shoot himself? History says he did – but history suffocates in places like this, whereas betrayal and suspicion seem adept.”

Historia on voimaton joidenkin kysymysten äärellä, kuoleman taakse se ei ulotu. Historia kertoo Evan kuolleen syanidiin eikä ampumalla,⁴⁵ mutta kertoja on vienyt lukijan henkilökohtaiselle alueelle, jossa historiallinen faktatieto ei auta. Jos Eva onkin kuollut, ja vaikka Hitler on kuollut, lukija joutuu vastatusten oman kuolevaisuutensa kanssa. Eva lentää ilman ruumista, mutta tunne ei ole miellyttävä, vaan ahdistava, pelottava ja kivulias. ”Haluat enkeleiden lohduttavan sinua, puhuvan sinulle, esittelevän itsensä – loppujen lopuksi sinä olet vain lapsi, aivan yksin, ei äitiä, ei ystävää, ei rakastajaa.” Tämä kahdeksas kohta on tekstin luoman samastumiskokemuksen huippukohta, jonka jälkeen kertoja alkaa kuljettaa lukijaa toisaalle.

Tekstiin tulee yllättävä käänne: emootiosta ja ruumiittomuudesta tupsahdetaan konkreettisten objektien maailmaan: Milanon rautatieasemalle ja vahamuseoon. Tyyliilaji muuttuu mustaksi huumoriksi. Äsken viitattiin historiankirjoituksen rajoihin, nyt ironisoidaan taiteen ja viihteen esitystapoja. Museon näyteikkunat muistuttavat sek-



Roe Rosen (1995), teoksesta ”Live and Die as Eva Braun”.

sikaupan ikkunoita, ”jotkin superlatiiveista on kuin luotu pilkkaamaan sinua”. Sisältä museo on pölyinen ja likainen. ”Käsityöläisten on täytynyt olla kyynisiä!” Katse kiinnittyy Amerikan presidenttien nukkerymään. Jimmy Carter on ”laiha kuin uhri, ja hänen kalpea hymynsä näyttää tuberkuloosiselta huolimatta paksusta huulipunakerroksesta”. Ronald Reagan muistuttaa kuolevaa Rock Hudsonia. Staliniin tunnistaa punaisesta tähdestä. Nuhjuisen Neil Armstrongin vieressä on suuri joukko paaveja ja piispoja. ”Ja sitten kohtaat kuvaelman, jonka vuoksi sinut on tänne tuotu. Se esittää sinua ja Adolfa tekemässä itsemurhaa.” Nuket on tehty huolimattomasti, näköisyysongelma on ratkaistu siten, että molempien kasvot ovat peitossa, vain Hitlerin viikset ja nenänpää näkyvät. Näkymää koristaa akryylinen hakaristilippu ja muovipuhelimen vilkkuva, punainen valo. Eva närkästyty ensin kuvauksen kehnoudesta ja mauttomuudesta, sitten kuvatun kohteen valinnasta: miksi majesteettisen miehen elämästä kuvataan juuri tämä nöyryyttävä hetki?

Kymmenennellä näytöksellä on sama nimi kuin ensimmäisellä: *Odotus*. Eva joutuu viimeiseen päämääräänsä, helvettiin. Helvetti näyttää kuuluisalta maalaukselta. Syntiset ovat kaksiulotteisia hahmoja. Nyt taide on riittämätön: kuva on toisen kuvan kuva, jonka takana taas saattaa olla jotain muuta. Eva jää helvettiin odottamaan tuomiotaan, lukija palautetaan pois Evan tarinasta. Alussa Hitler tuli ovesta tarinaan, nytkin aukeaa ovi, ja sisään astuu korealainen hieroja Hirrohisho, jonka käsittelyyn lukijan käsketään antautua:

”Lie back, close your eyes, enjoy his wonderful fingers on your back, empty your mind, feel the pleasant sensations, relax. Hell is fake, Hirrohisho is real. No harm was meant. You are you. Please come again.”

45. David J. Hogan, David Aretha (toim.) (1999) *The Holocaust Chronicle. A History in Words and Pictures*, Illinois: Publications International, 610, 611.



Roe Rosen (1995), teoksesta *Live and Die as Eva Braun*.

Lukija on taas asiakas, joka epämieluisan matkan jälkeen saa rentoutuskäsittelyn – että tulisi toistekin asioimaan.

Vaikka maalaukset esitetään rinnan tekstin kanssa, ne eivät kuvita kirjoitettua, vaan muodostavat pikemminkin oman fantasiansa, joka, toisin kuin teksti, ei noudata kronologista järjestystä vaan pikemminkin assosiaatioiden virtaa. Kuvallisella ja tekstuaalisella tarinalla on yhtymäkohtia, mutta ne eivät kaikki ole ilmeisiä. Tekotodellisuuden idea näkyy joissakin maalauksissa alalaitaan kuvattuina pause-, stop-, play-, forward- ja rewind-nappuloina, käsinä, joihin on kiinnitetty anturit sekä tietokoneen kursorinuoletta kuvan päällä. Rosen lainaa tyylejä keskiaikaisista uskonnollisista kuvista, romantiikan ajan maisemamaalauksesta, kalligrafiasista, lasten kuvakirjoista, sarjakuvasta, vanhahtavista mainoksista, tietokonepeleistä ja saksalaisesta ekspressionismista. Kuvissa esiintyy tunnistettavia satuhahmoja kuten Punahilkka ja Jöröjukka, mutta nämä on sijoitettu epäsovinnaisiin yhteyksiin. Labyrintit, musteläiskämäiset kuviot ja piilokuvat viittaavat alitajuntaan ja arvoitukseen. Lähes kaikissa kuvissa vallitsee häiritsevä ”nämä eivät kuulu yhteen” -tunnelma. Iltsatuun hiipii uhka: nallet paistavat torttuja, jotka muuttuvat hakaristeiksi. Äkkiseltään harmonisessa kuvassa paljastuu ”virhe”, kun maisemasiluuetissa kirkontornin vieressä sojottaa jättimäinen penis.

Erotiikalla on suuri, liki pakkomielleteenomainen osuus kuvamaailmassa. Eläimillä

ja leluilla on erektio, Hannu ja Kerttu harrastavat seksiä, susi nuuhkii Punahilkkan paljasta takapuolta. Sukupuolielinten kuvia on käytetty myös ornamenttien tai tapettikuvioiden tapaan.

Eva Braunin nimi esiintyy työssä, johon on lapsenomaisesti piirretty kaksi poninhäntäpäistä tyttöä. Ylälaidassa lukee: ”You are Eva Braun”, alhaalla ”Every Tuesday & Thur-” (sana katkeaa kuvapinnan reunaan). Kokonaisuus vaikuttaa lastennäytelmän mainokselta. Taustalla on epäsäännöllinen kuviointi, jossa tarkemmin katsottuna erotuu neniä, suita, viiksiä, hyriä, hakaristejä ja munanjohtimia. Muissakin kuvissa on mainoksiin ja ilmoituksiin viittaavia oudohkoja tekstejä, esim. ”British Groove, French Corsets, Nazi Love, Perfect Hygiene, American Express \$39.99”.

Rosen on käyttänyt myös omia lapsuudenkuviaan maalausten lähtökohtina. Ainoa selvä viite Hitleriin on pienen pojan kasvokuvassa: taiteilija on maalannut lapsenkasvoilleen Hitlerin viikset. Pojan pään yllä on kahdet sakset, jotka saattaisivat viitata keskitysleirin hiustenleikkuuseen, mutta leuan alta näyttäisi alkavan pilkullinen parturin viitta. Joka tapauksessa kuva yhdistää ristiriitaisia elementtejä: terien uhka ja pilkkukuosin kepeys, äärimmäisen pahan symboli viattomilla kasvoilla.

Hakaristi ja toinen natsisymboli, kotka, esiintyvät lukuisissa kuvissa hahmoaan vaihtaen ja toisista kuvista ja muodoista yllättäen ilmestyen. Kotka leijailee taivaalla,

istuu oksalla ja lastenhuoneen naulakon päällä. Se muuttaa muotoaan ja väriään kolmannen valtakunnan symbolista konstruktiviseen ääriviivahahmoon ja sarjakuvalintuun. Väri vaihtelee mustasta valkoiseen. Yhdessä kuvassa nähdään kolmivaiheinen metamorfoosi: jähmeä symbolikotka levittää siipensä ja rengas, jonka päällä lintu istuu, avautuu käärmeeksi, sitten lintu muuttuu kyyhkyksi ja käärme oikenee hammasharjaksi.

Ainoa paikka, jossa teksti ja kuva kenties kohtaavat, on vahamuseo. Astronautti, piispat ja aseiden viereen lyyhistynyt mies ja lattialla makaava nainen on kuvattu yhteen maalaukseen. Näkymät on sijoitettu pyöreisiin kehyksiin kuin ikkuna-aukkoihin. Tekstissä vahanuket kuvaavat historiallisia henkilöitä ja tapahtumia, ja Milanossa todella on vahamuseo. Kuvissa mikään ei kuitenkaan osoita, että kuvat esittäisivät Evan näkemiä vahanukkeja tai oikean Milanon museon vahanukkeja, tai edes vahanukkeja ylipäätään.

Se, että teksti ja kuvat ovat keskenään niin erilaisia, tekee kokonaisuudesta entistä mielenkiintoisemman. Installaatio on varsin taidokas ja monipuolinen teos, josta on mahdotonta osoittaa yhtä selkeää sanomaa tai esittää oikeaa, tyhjentyvää tulkintaa. Ajatuksia se herättää ainakin rakkaudesta, kuolemasta, uskonnosta, seksuaalisuudesta, kauneudesta, hyvästä ja pahasta, historias- ta, kaupallisuudesta, manipulaatiosta sekä etenkin ihmismielestä ja sen konstruoiman todellisuuden kerroksellisuudesta ja ristiriitaisuudesta.

”Aito” holokausti

Roe Rosen oli tavallaan rakentanut vahamuseokohtaukseen ennakoivan, käänteisen kuvan oman teoksensa vastaanotosta. Evan närkästys muistuttaa katsojan närkästystä. Kohtauksesta voi laajemmin ottaen lukea kommentin ”holokausti-taiteen” kanonisoi- tuihin sääntöihin. Eva hakee oikeutta, hän tuntee joutuneensa pilkan ja häväistyksen kohteeksi. Holokausti-aiheisen taiteen tavoitteeksi on usein määritelty uhrien kun- nian ja ihmisarvon palauttaminen, moraalinen velvollisuus vainajia kohtaan.⁴⁶

Teosten on pitänyt olla kunnioittavia historiallisia monumentteja, ja näkökulman uhrien kärsimyksen samastuva ja sitä har- taasti muisteleva. Toisaalta taideteoksilta, etenkin kirjallisuudelta, on vaadittu autenttisuutta, dokumentaarisuutta ja todistusvoi- maa. Juutalaisille uhreille on haettu oikeut- ta, saksalaisten syyllisyyttä ja epäinhimilli- syyttä on näytetty yksityiskohtaisesti.⁴⁷ Ky- symys siitä, kenellä on oikeus puhua holo- kaustista, on myös usein noussut esiin.⁴⁸ Tiukimman tulkinnan mukaan oikeus on vain eloonjääneillä, muilla taas on velvol- lisuus kuunnella.⁴⁹ Eloojääneiden suku- polven on ollut vaikea ymmärtää, että toi- sella ja kolmannella sukupolvella on erilai- nen, mutta silti voimakas tarve käsitellä ai-

46. Daniel R. Schwarz (1999) *Imagining the Holocaust*, St. Martin's Griffin, New York, 3; Keskiyleirikirjalli- suudesta ks. esim. Herman Sachnowitzin (1979) [1976] romaani *Se koskee myös sinua* (muistiin merkinnyt ja kertonut Arnold Jacoby), Espoo: Weilin+Göös, jonka prologissa kertomisen syyksi eksplikoidaan velvolli- suus: ”Kuitenkin minun on kerrottava minkä muistan parhaiten. Olen sen velkaa kaikille vainajilleni”.

Vrt. Primo Levi, joka puhuu ”pyrkimyksestä saada lakaista vapauttavasti oma sisäinen minäni” ja määrit- telee: ”Tätä ei ole kirjoitettu uusien syytteiden esittä- miseksi; se voi korkeintaan tarjota lähdeaineistoa ih- misen mielen rauhallista tutkimusta varten.” Primo Levi (1982) [1947] *Tällainenkö on ihminen* Jyväskylä: Gum- merus, 5–6.

47. Tsafirif Cohen & Mirjam Wenzel (2003) 10.

48. New Yorkin Juutalaisessa museossa järjestettiin *Mirroring Evil* -näyttelyn yhteydessä paneelikeskuste- lu aiheesta ”Kuka saa puhua holokaustista?” Etenkin ei-juutalaisten nuorten taiteilijoiden töitä oli pidetty loukkaavina. Kuraattori Norman Kleeblatt painotti leh- distölle, että näyttelyn taiteilijat eivät käsittele itse ho- lokaustia, vaan käyttävät sen kuvastoa oman aikansa analysoimiseen ja että heidän tarkoituksensa ei ole tri- vialisoida tai loukata. Melissa Radler: 'Evil imagery?', *Jerusalem Post* 4.5.2002.

49. Art Spiegelman yhdistää kuuntelun ja kertomisen kiinnostavalla tavalla sarjakuvassaan *Maus. A Survivor's Tale*. Spiegelman on haastatellut Auschwitzista selvin- nyttä isäänsä kymmeniä tunteja teosta varten. Kirjas- sa liikutaan haastattelutilanteista isän tarinaan ja po- jan nykypäivän elämään ja yhteisiin arkitilanteisiin. Juutalaiset on piirretty hiiriksi, saksalaiset kissoiksi ja puolalaiset sioiksi, mutta tästä huolimatta teos on omaelämäkerrallinen. Kun *Maus* oli New York Time- sin bestseller-listalla luokiteltu fiktioksi, Spiegelman vaati, että teos sijoitetaan otsikon 'nonfiction' alle. (<http://www.northern.edu/hastingsw/maus.htm>) .

Art Spiegelman (2003) [*Maus*, Volume 1, 1986] [*Maus* Volume 2, 1991] *The Complete Maus*. London: Penguin Books.



Boaz Arad: *Marcel Marcel* (2000), still-kuva videosta.

hetta.⁵⁰ Autenttisuutta korostavaan näkemykseen liittyy usein lajityypin tiukka raja: fiktiivinen lähestymistapa ei tule kyseeseen eikä taiteellisten keinojen käyttö ole suotavaa.⁵¹

Pyrkimys koko totuuden paljastamiseen voidaan kuitenkin nähdä ristiriitaisena ihmisarvon palauttamisen kanssa, kun yksityiskohtaisesti kuvataan uhrien häpäisemistä. Jotkut taiteilijat ovatkin valinneet muistamisen tavakseen holokaustia edeltävän ajan kuvaamisen.⁵² Israelilainen Amit Epstein (1977) lähestyy kadonnutta Eurooppaa isoäitinsä vaatekaapin kautta ja kuvaa yhteisiä hetkiä valokuvoin ja tekstein.⁵³

Yad Vashemilla on myös kokoelma holokausti-aiheista taidetta.⁵⁴ Kokoelma noudattaa konservatiivista, autenttisuuteen pyrkivää linjaa. Internet-sivuilla esitellään kahdeksan taiteilijaa, näiden lyhyet biografiat

ja muutama teos, jotka on analysoitu selittävään tapaan selkeän sanoman kantajiksi. Taiteilijoiden ja teosten valinta palvelee organisaation lakisääteisiä tavoitteita: informatiivista, juridista ja didaktista päämäärää ja pyrkimystä kansalliseen yhteyteen. Taiteilijoiden tarkoituksena on määrittää muun muassa tuhoutuneiden muiston kunnioittava ylläpitäminen, myös uskonnollinen pyhittäminen ja keskitysleirien todellisuuden näyttäminen. Kokoelman taiteilijoista viisi on natsivainot kokeneita eloonjääneitä, kaksi kuoli keskitysleirillä. Teokset on tyylin, tematiikan ja tulkitsevien tekstien perusteella mahdollista jakaa kahteen ryhmään: dokumentteihin ja monumentteihin.

Zoran Musicin (1909) 70-luvun työt perustuvat hänen Dachau keskitysleirillä tekemiinsä piirustuksiin, joista vain pieni osa säilyi. Taiteilija palasi holokausti-temaan

työskennelyään parikymmentä vuotta muiden aiheiden parissa. Yehuda Bacon (1929) ja Pavel Fantl (1903–44) piirsivät Theresienstadtissa, joka toimi läpikulkuleirinä Auschwitziin.⁵⁵ Kaikkien kolmen taiteilijan töissä keskitysleirin kärsimystä kuvataan uhrin kasvojen kautta. Taiteilijat itse nostetaan työnsä vuoksi sankareiksi. Taiteen arvo on sen todistusvoimassa ja todistajana taiteilija on urhea sankari, joka vaaraa uhmaten toteuttaa kutsumustaan ja velvollisuuttaan kertoa totuus.

Felix Nussbaumin (1904–44) maalaus *Pakolainen* (1939) tulkitaan dokumentaarisiksi sitomalla se taiteilijan elämäkertaan. Tyyllisesti maalauksessa on surrealistisia ja symbolisia aineksia: kuvapinnan painokaimmaksi elementiksi on asetettu karttappallo, joka heittää varjonsa pitkälle pöydälle. Pöydän ja koko huonetilan perspektiivi on vääristynyt. Taka-alalla on tuoliin kyyristynyt mies, jonka selitetään olevan taiteilijan omakuva. Kuvassa on samankaltaista uhkaa kuin italialaisen surrealistin Giorgio de Chiricon (1888–1978) maalauksissa, mutta mikään ei yksioikoisesti viittaa holokaustiin.

Monumentteihin lukeutuvat neljän taiteilijan työt. Aharon Gluska (s. 1951) on kokoelman ainoa toisen sukupolven edustaja, ja juuri hänen kohdallaan korostetaan erityisesti kunnioitusta ja uhrien ihmisarvon palauttamista, tekniset valinnat perustellaan näiden päämäärien kautta. Isaac Celnikerin (1923) ja Samuel Bakin (1933) uskonnollisissa töissä holokausti nähdään osana jumalallista speaktaakkelia. Bakin diptyyksi *Thou shall not kill* yhdistää patriarkkojen ajan ja lähihistorian, Celnikerin työssä *Ghetto With an Angel* valitun kansan historia ulotetaan ensimmäiseen ihmiseen asti. Elsa Pollakin keraamisten kenkien kasan, *All That Remained*, selitetään luovan ”voimallisen dialogin kollektiivin anonymiteetin ja yksilön ainutkertaisuuden välille, holokaustin varjossa”.

Kokoelmassa ei juuri ole tilaa fiktiolle, fantasialle, etäännyttämiselle, moniäänisyydelle, ristiriitaisuudelle tai ironialle (tosin Fantlin sarjakuvamaisessa ilmaisussa on satiirisia piirteitä), jotka kuitenkin kuuluvat taiteen olemukseen ja inhimillisyyden mo-

ninaiseen kokonaisuuteen. Nykytaiteelle tyypillinen ristiriitaisuus ja vaikeus on suljettu pois. Sivulla ilmoitetaan, että kokoelmaa on tarkoitus laajentaa nykytaiteen suuntaan, mutta suunnitelmasta ei anneta enempää tietoa.

Hitler minussa

Wonderyears-näyttelyluettelon teksteissä korostuu uhrin näkökulmasta luopuminen ja uhri-syyllinen -dikotomian rikkominen.⁵⁶ Tätä kautta käsitellään kriittisesti Israelin nykytilannetta. Palestiinalaisalueiden miehitystä ei voi perustella antisemitismin ja Auschwitzin uhkalla. Arafat ei ole Hitler, Ronen Eidelmann kirjoittaa.⁵⁷ Avi Rybnicki on esittänyt, että holokaustin trauman käsittelyssä Israelin täytyy kohdata myös natsi subjektina, jolla on oma historiansa, oma henkilökohtainen narratiivinsa.⁵⁸

50. Iris Milner (2003) erittelee, kuinka eloonjääneiden lapset käsittelevät vanhempiensa trauman ja hiljaisuuden aiheuttamaa tyhjyyden ja orpouden tunnetta, ”ontologista poissaoloa”, Israelin nykykirjallisuudessa.

51. Autenttisuuteen liittyvä kiinnostava tapaus on Binjamin Wilkomirskin omaelämäkerrallisenä kirjoittama ja klassikoksi noussut keskitysleiriromaani, *Fragments*, joka paljastui fiktioksi. Kirjailijaa syytettiin valehtelijaksi, mutta jotkut omaksuivat kannan, jonka mukaan kirja sittenkin on autenttinen, koska sen kuvaama tuska on autenttista. Norman G. Finkelstein (2001) 57–62.

52. Esim. Isaac Bashevis Singer (1904–91), joka itse pääsi pakenemaan vainoja Amerikkaan, omistaa lapsuusmuistoihinsa pohjautuvan *Isäni seurakuntaa* (2002) [1966] keskitysleireillä kuolleille. Hän ei kuitenkaan tee tätä esipuheessa vaan erään tarinan lopussa ”– hänen kaltaisiaan juutalaisia joutui Treblinkaan. Olkoot nämä muistelmat jonkinlainen monumentti hänelle ja hänen kaltaisilleen, jotka elivät pyhimyksinä ja kuolivat marttyyreina.” 180.

53. *Wonderyears* (2003)

54. http://www.yadvashem.org/exhibitions/index_exhibitions.html

55. Theresienstadtin poikkeuksellisista kulttuurioloista ks. Elena Makarova, Lena Keshman, Leo Haas, Göran Rosenberg (toim.) (1995) *Theresienstadt: kultur och barbari*. Carlsson Bokförlag, Stockholm. Taiteilijat pakotettiin tekemään natsipropagandaa, mutta materiaallinen saatavuus mahdollisti myös salassa tapahtuvan oman työskentelyn.

56. Stéphane Bauer, Tsafir Cohen, Hila Peleg-Lavi, Adi Nachman, Avi Pitchon, Mirjam Wenzel, Antje Weitzel (2003) ’Vorwort’, teoksessa *Wonderyears*, 7, 8.

57. Ronen Eidelmann (2003) 123–126.

58. Avi Rybnicki (2003) 108.

Siinä missä Roe Rosen otti käyttöönsä Eva Braunin fiktiivisen hahmon, videotaitelija Boaz Arad (1956) lähestyy historiallista Hitleriä. Hän käyttää töissään alkuperäisiä nauhoja Hitlerin puheista ja käsittelee niitä eri tavoin. Videossa *Safam* (Viikset, 1999) hän on poistanut *viikset* Hitlerin kasvoilta. *Marcel Marcel* (2000) perustuu sekin viiksiin (s. 188). Nauha on käännetty väärin päin niin että puhe on käsittämätöntä jyllinää. Kuvaan ilmestyy nopeasti muotoaan muuttavat temppeilevät mustat sarjakuva- viikset, joista kasvaa parta, parrasta taas tulee kieli tai savukiekura. Nimi viittaa Marcel Duchampiin, joka piirsi Mona Lisalle viikset. Ariella Azoulay näkee parrakkaan hahmon sionismin isänä Theodor Herzlinä ja temppeilevät viikset kasvojen ilmeiden ja tunnetilojen ilmaisimina. Viiksien, Hitlerin symbolin poistamisen ja manipuloiminen häivyttää etäisyyden, joka katsojan ja jähmettyneen kuvan välillä on. Saksalaisen ja juutalaisen, murhaajan ja uhrin, kategoriat myös kyseenalaistuvat. ”Hitlerin kasvot asettavat katsojalle eettisen vaatimuksen”, hän kirjoittaa.⁵⁹

Kysyin Aradilta, kuinka ja miksi hän rupesi käsittelemään Hitleriä taiteessaan. Vastauksessaan Arad kertoo kiinnostuksesta tunteettomaan ja pelottavaan ja viittaa antisemitismin paranoiaan:

Muistan olleeni kiinnostunut Hitlerin hahmosta jo lapsena. Hän oli aina pahuuden symboli. Totaalisen pahuuden. Aloin kerätä hänen kuviaan ja lukea hänestä kauan ennen kuin aavistin että asialla voisi olla jotain tekemistä taiteen kanssa. Hitler on musta aukko Israelin kulttuurissa. Minua pelotti ja ehkä pelottaa vieläkin se, että

joku, jota en tunne, saattaa haluta tuhota minut syistä, joita en täysin ymmärrä. Tiedän että tämä kuulostaa naiivilta, mutta asialla ei ole mitään tekemistä nationalismin kanssa. Juutalaiset uskovat, että jokaisessa sukupolvessa on joku, joka haluaa tuhota heidät (meidät). Tavallaan tutkin tätä paranoiaa.⁶⁰

Videossa *Hebrew lesson* (2000) Arad käyttänyt foneettista tietokoneohjelmaa eristäen äänneyksiköitä Hitlerin autenttisesta saksankielisestä puheesta. Hän on yhdistänyt äänneet uudelleen ja saanut näin Hitlerin puhumaan omalla äänellään hepreaa. ”*Shalom Yerushalayim, Ani mitnatzel*”, Tervehdys, Jerusalem, pyydän anteeksi, Hitler sanoo. Konstruoidusta puheesta on kuitenkin vaikea saada selvää, jos ei tiedä, mitä pitäisi kuulla. Azoulay kuvaa Aradin kuukausia kestänyttä ”heprean opetusta” pikkutarkkana ja piinallisena prosessina.⁶¹ ”Prosessi näyttää epäonnistuneen”, kirjoittaa Gene Ray ja pohtii tätä kautta anteeksiannon rajoja. Hän tulkitsee teoksen suorassa suhteessa nykypäivään. Aiemmat uhrin ovat sokeita omalle syyllisyydelleen. ”Trivialisoida kansanmurhan tai sen anteeksiantamisen kauheutta *Hebrew lesson* kieltäytyy hyväksymästä helppoja, rituaalistettuja ratkaisuja, joille Israelin siviiliuskonto rakentuu”, Ray kirjoittaa.⁶² ■

59. Ariella Azoulay (2003) 103.

60. Boaz Arad, sähköpostihaastattelu 2.5.2004

61. Ariella Azoulay (2003) 107–110.

62. Gene Ray (2003) 'The *Trauerspiel* in the Age of Its Technical Reproducibility: Boaz Arad's Hitler Videos', *Afterimage* Sept-Oct 2003, http://articles.findarticles.com/p/articles/mi_m2479/is_2_31/ai_113650848