

Taiteen ja tieteen dialogi

Raaka, keitetty ja paketoitu – Perestroika-taiteen arkisto. Nykyaikaisen taiteen museo Kiasma, 30.11.2007–6.1.2008.

Viitaten Neuvostoliiton epävirallisissa taidepiireissä toimineeseen moskovalaiseen taiteilijaan Andrei Monastyrskiin (s. 1949–) liittyvään legendaan, jonka mukaan tämä oli kävellyt hänen päälleen ajaneen linja-auton läpi, nuoremman polven taiteilija Bogdan Mamonov (s. 1964–) toteaa:

Aina kun muistelen tätä taiteellisen urani alkuun sijoitettavaa episodina, ajattelen, että elin legendojen, puolittotuuksien ja satujen maailmassa, jossa taiteilijat olivat myyttisiä sankareita, ja tieto korvattiin [legendan] tapaisilla kertomuksilla – kertomuksilla, joilla oli jotenkin paljon enemmän tekemistä todellisuuden kanssa kuin kaikella nykypäivän ilmiselväällä informaatiolla. (Mamonov 2008.)

Yllä oleva sitaatti olisi sopinut hyvin motoksi kuluneen vuoden Aleksanteri-instituutin monitieteiselle ja poikkitieteelliselle konferenssille *Revisiting Perestroika – Processes and Alternatives* (29.11.–1.12.2007). Konferenssin tiedepaneeleissa ja oheistapahtumissa oli läsnä myös taiteilijoita, jotka toimivat Pietarissa tai Tallinnassa perestroikan aikaan. Taideteosten tulkitseminen historiallisina dokumentteina toi oman syvälle luotaavan tulkinallisen logiikkansa konferenssin keskusteluun. Venäläisessä avantgardissa taiteen ja tieteen välisellä yhteistyöllä on ollut pitkät juuret.

Yhdestä konferenssin myönteisistä avauksista on ehdottomasti kiittäminen Ivor Stodolskya, joka teki akateemisesta työstään käsin kosketeltavan ja silmin havaittavan julkisen laboratorion ja osoitti miten elävää ja aikaansa sidottua historian tulkitseminen on. Yhdessä taidekuraattori Marita Muukosen kanssa Stodolsky organisoivat konferenssin yhteyteen perestroikan taide-elämää esittelevän näyttelyn ”Raaka, keitetty ja paketoitu” ja toimi sen toisena kuraattorina. Muukonen ja Stodolsky tuottivat Suomeen mittavat yli 100 taideteosta ja noin 200 ajasta kertovaa dokumenttia. Taideteokset oli kerätty pääasiassa Pietarin, Jekaterinburgin ja Tallinnan epävirallisista taidepiireistä.

Kiasmassa järjestettiin 16.11.07 myös performanssi *Another Cage*, joka oli eräänlainen jääne idän ja lännen välisestä vastakkainasettelusta. Performanssissa venäläinen sotilaskuoro Garde de Marina esitti Juri Remizovin johdolla simultaanisesti neuvostoliittolaisen sotilasmusiikin John Cagen (1912–1992) kohutun teoksen 4’33 (1952), jossa äänimaisema rakentuu ympärillä olevan tilan ja yleisön reaktioista, kun taas esittäjät ovat lavalla neljä minuuttia 33 sekuntia hiljaa ja mitään tekemättä. Performanssin alussa järjestäjät pyysivät yleisöä poikkeuksellisesti avaamaan kännykkänsä. Alkuperäinen idea perustuu kuitenkin spontaaniteen, tilannesidonnaisuuteen, hetkelliseen ”tässä ja nyt”-olemiseen sekä yleisön hämmennyksen reaktioihin. Cagen teos rekisteröi vain yksilöllisiä tunnetiloja, jotka yhteinen tila ja hiljaisuuden kuunteleminen sitovat kuulijoiden yhteydeksi satunnaisten äänten

rikkoessa kollektiivisen rauhan. Noiden satunnaisten äänten teho on valtava, koska ne koetaan yhteisesti. Juuri tämä oli Cagen tarkoitus. ”Toisenlainen Cage” oli siis oikeutettu nimi performanssille muutenkin kuin että amerikkalaisen teoksen sattui esittämään kuoro, joka koostui entisistä puna-armeijan upseereista.

Another Cage oli ajan kulkua mittaavan luonteensa lisäksi myös teemaltaan historiallinen samalla kun se oli historian uudelleentulkitseminen. Toisin sanoen, ”museoesineenäkin” teos sai lisämerkityksiä kun se asetettiin nykykontekstiin. Koska teoksen 4’33 alkuperäinen idea perustuu juuri yllättävän hiljaisuuden aiheuttamiin reaktioihin, järjestäjät olisivat voineet mainita esittelylehtisissä edes jotakin sen esityshistoriasta ja merkityksestä tulevan näyttelyn taiteilijoille, vaikkei teos modernin musiikin klassikkona muuten esittelyä kaipaisikaan. 4’33 esitettiin Leningradissa perestroikan aikana Neuvostoliiton toisilla kansainvälisillä nykymusiikin festivaaleilla vuonna 1988. Cagen kontaktit etenkin Moskovan konseptualisteihin alkoivat kuitenkin jo tätä varhaisemmin. Moskovalaisen Kollektiivisen toiminnan (*Kollektivnyje Deistvija*) ryhmän performanssien onkin sanottu olevan Cagen hiljaisuuden estetiikan ilmentymää. Ryhmän primus motor Andrei Monastyrski kävi kirjeenvaihtoa Cagen kanssa jo 1970-luvulla. Etenkin Ilja Kabakovin estetiikan ideat tietyn asian kosketuspinnasta tyhjyyden/olemattomuuden kanssa heijastavat Cagen hiljaisuuden ja äänen vuoropuhelua. Näyttelyn leningradilaiset taiteilijat Irena Kusenaite, Timur Novikov, Sergei Kurjohin ja Sergei Bugajev (Afrika) tunsivat Cagen tuotannon läpikotaisin jo ennen hänen ainutkertaista vierailuaan

Neuvostoliitossa. Edesmennyt muusikko Kurjohin kirjoitti, ettei hän pitänyt Cagea muukalaisena, ulkomaalaisena tai vieraana venäläiselle kansalliselle avantgardelle, vaan enemmänkin maanmiehenään. Kurjohinin mukaan tärkeintä tapaamisessa ei ollutkaan yhteinen puhekieli, koska sitä ei todella ollut, vaan yhteinen rituaali, jonka edellä mainitut taiteilijat yhdessä suorittivat.

Historiallisen taustatiedon puuttuessa Kiasman yleisö tuntui olevan valmistautumaton ja epä-tietoinen siitä, miksi performanssi yleensä toteutettiin; näin ei esitystilaan syntynyt intiimiä yhteisen kokemuksen tunnetakaan. Mutta performanssi oli kuitenkin kertomus siihen osallistuneista, meistä, jotka ajelehdimme ideoiden ja informaation tulvassa. Idealtaan *Another Cage* oli joka tapauksessa kiinnostava. Idän ja lännen vastakkainasettelu on edelleen olemassa. Läntisen yleisön on vaikea ymmärtää venäläisen taiteen logiikkaa saati taiteilijoiden ajatusmaailmaa, joka pohjautuu usein Neuvostoliitossa koettuun arkipäivään. Länsimaisten trendien käsittely venäläisessä nonkonformistisessa taiteessa sisälsi hyvin kulttuurisidonnaista ironiaa. Sen diskurssi ei avaudu helposti. Toisaalta, taide avautuu joka tapauksessa myös yksilöllisesti. Neuvostoliitossa 1970–80-lukujen avantgardepiirit eivät olleet filosofisilta pyrkimyksiltään yhtenäisiä. Venäläisen avantgarden historiakaan ei ole ongelmaton: esimerkiksi 1900-luvun alun modernistit olivat epäsuosiossa sekä idässä että lännessä Stalinin jälkeisinä vuosikymmeninä

Taiteen ja politiikan suhteesta

Konferenssin tärkein taidepaneeli ”Raw Materials” käytiin 1.12.07 Kiasman tiloissa. Se keräsi kuitenkin paikalle valitettavan vähän konferenssiväkeä, vaikka siihen osallistui nimekäs keskustelija-

kaarti: pietarilaistaiteilijat Andrei Hlobystin ja Vladimir Šinkarjov, Venäläisen museon kuraattori Jekaterina Andrejeva, tutkijat Aleksei Yurchak (Berkley), Tamara Galejeva (Jekaterinburg), taiteilija, taiteen tohtori Kimmo Sarje, näyttelyn kuraattorit sekä jekaterinburgilaisen taidelehden päätoimittaja Alisa Prudnikova. Paneelin mielenkiintoisimmat kysymykset koskivat perestroikan ajan taiteen arkiston perustamista sekä ajan taiteen epäpoliittisen luonteen korostamista.

Neuvostokaudella taiteen yhteiskuntapainotteisuus oli aitoa ja kouriintuntuvaa. Suurin ero vallankumousvuosien avantgarden ja jälkistalinistisen undergroundin välillä olikin niiden suhde politiikkaan. Vallankumousvuosien taiteilijat pyrkivät tekemään vallanpitäjien kanssa yhteistyötä, kun taas suojasäästä alkanut underground asettui oppositioon ja teki vastarintaa. Stalinin aika toimi välissä virallisen sosialistisen taiteen ”liturgian” vakiinnuttajana. Stalinismin taidediskurssi luutui kliseiden välinevarastoksi, josta pysähtyneisyyden ajan underground kehitti monitulkintaisen postmodernin merkikielen siihen kätkeytyne piilomerkityksineen. Virallisen sosialistisen realismin ja avoimen kantaatavan nonkonformistisen taiteen rinnalle kehittyi kuitenkin myös epäpoliittisia suuntauksia, jotka tosin saattoivat käyttää hyväkseen samaa virallista symboliikkaa, mutta vailla sen totunnaisia merkityksiä tai selvää poliittista viestiä. Nämä taiteilijat jättäytyivät virallisen kulttuurin ulkopuolelle ja heitä syytettiin ajoittain estetismistä. Merkittävin ero 1970- ja 1980-lukulaisten avantgardistien välillä oli kuitenkin jälkimmäisten asteittainen vapautuminen toisinajattelijan leimasta sekä heidän saamansa julkinen tunnustus. Filosofisessa mielessä 1980-luvun taiteilijasukupolvi, erotuksena esimerkiksi Ilja Ka-

bakovin ryhmän 70-lukulaista, käsitteli myös menneisyyttä eri tavalla. Perestroikaa edeltävänä vuosikymmeninä taiteilijat mielsivät edistäväänsä ja kehittävänsä avantgarden projektia. He yrittivät pysyä länsimaisen taiteen trendien mukana, kun taas 80-luvun ns. neoavantgardisteille poliittisen vastarinnan merkitys väheni. He käänivät katseensa omaan historiaan ja lainailivat estoitta 1900-luvun vallankumousta edeltäneiltä modernisteilta valmiita ilmaisuja postmoderniin tapaan ja osallistuivat laajempiin yleismaailmallisiin alakulttuureihin kuten 1980-luvun punkiin.

Oli luonnollista korostaa paneelissa epävirallisen neuvostotaiteen epäpoliittisuutta, kun ottaa huomioon virallisen taiteen pakollisen yhteiskuntasidonnaisuuden ja sen, että epävirallisen taiteen katsottiin jo pelkällä olemassaolollaan vastustavan yhteiskuntajärjestelmää, jopa kyseenalaistavan tai tuhoavan sitä. On ymmärrettävää, että moni taiteilija otti täysin välinpitämättömän asenteen yhteiskuntaan, sulkeutui omaan maailmaansa ja korosti näin epäpoliittista valintaansa. Mutta voiko taide olla kokonaan epäpoliittista? Jos ei, niin millä tasolla poliittinen kannanotto tai poliittisuus ilmenee? Toisin sanoen, onko taide kannanottoa silloinkin, kun se pyrkii olemaan ottamatta kantaa? Kysymys on mielestäni yhteydessä myös siihen voivatko epävirallinen ja virallinen kulttuuri todella vaihtaa paikkaa. Kysymystä voidaan pohtia Andrei Hlobystinin taiteen valossa. Moskovan konseptualistit haastanut Andrei Hlobystin ei selvästikään ollut tarpeeksi järjestäytyneet vapaille taidemarkkinoille. Neuvostoliiton romahdettua Hlobystin jätettiin ”oman galleriansa ulkopuolelle” Puškinskaja 10:ssä, ja tänä päivänä hän jatkaa epävirallisen taiteen perinteikkäitä ”varastonäytteilyitä”. Perestroika siis vaikutti

taidepolitiikkaan vapauttaen taiteilijat perinteisestä neuvostoliittolaisesta vastakkainasettelusta viralliseen ja epäviralliseen. Se vaikutti myös taiteen ulkoisiin muutoksymyksiin, mutta ei aiheuttanut isompia muutoksia taiteen sisäiseen olemukseen tai ajatusmaailmaan, saati valtavirasta poikkeavien taiteilijoiden olojen parantamiseen.

Taide tutkijan materiaalina

Se usein absurdi elämäntapa, jonka nonkonformistiset neuvostotaiteilijat kehittivät pitkään jatkuneen vastarintansa aikana, oli samalla vahvasti kiinni neuvostoaikajensa. ”Raaka, keitetty ja paketoitu”-näyttely pyrki välittämään tuon ajan hengen. Taiteen merkityksen, sen filosofian, kielen ja yhteiskunnallisen kontekstin ymmärtäminen oli kuitenkin työläästä neuvostoliittolaiseen elämään perehtymättömälle museokävijälle, varsinkaan jos hän ei ollut saanut mahdollisuutta tutustua takavuosina Leningradin tai Moskovan informaaliin, pienten, spontaanisti pystytettyjen ateljeenäyttelyiden maailmaan. Kiasman näyttelyssä noiden epävirallisten näyttelyiden henki huokui esimerkiksi taitelijakommuuni *Nizkije Tšastoty / Vysokije Tšastoty* (NTŠ/VTŠ) ”Uuden taiteilijaryhmän” railakkaasti neuvostoaikaisen kommuuniasunnon sisustusmateriaaleja hyväkseen käyttäneissä maalauksissa. Näyttely ”Raaka, käsitelty ja paketoitu” oli kiinnostavasti kehittynyt kokonaisuus – *work in progress*, kuten Stodolsky sitä luonnehti Kiasman avoimien ovien päivänä 4.1.07 pidetyssä päätöstilaisuudessa. Stodolskyn näkemukseen voi yhtyä: allekirjoittanut näki näyttelystä kuu-kauden aikana kolme eri versiota. Avajaispäivänä työt oli hädin tuskin ehditty saada paikoilleen, ne olivat vailla nimilappuja tai selityksiä. Kokemus oli katsojan

kannalta sekava, mutta ei lainkaan huono tai epätydyttävä. Päävastoin, puhtaan aistillinen näyttelyn kohtaaminen vastasi sellaisenaan juuri sitä tunnelmaa, jonka katsoja olisi kokenut perestroikan ajan Neuvostoliitossa. Näyttelykauden edetessä myös teosten sisältö täsmentyi esittelylehtisin ja nimilapuin. Niiden tekoon osallistuivat myös jotkut näyttelyssä vierailleet taiteilijat, mm. Ivan Sotnikov, Vladimir Šinkarjov, Sergei Bugajev, Irena Kuksenaite, Ira Vasileva, Raul Kurvitz, Bella Matvejeva, Dmitri Šagin, Andrei Hlobystin, Raul Meel sekä Leonhard Lapin. Osa kiitteli näyttelyä parhaaksi näkemäkseen perestroikan ajan katselmukseksi.

Helsingin näyttelyssä poliittisesta kontekstista pyrittiin tietoisesti eroon. Kiasman kävijä kohtasi luovan kaaoksen koko autenttisuudessaan. Informatiivisuuden nimissä olisi ollut hedelmällistä, että 80-luvun estetismia olisi selitetty ja problematisoitu syvemmin. Tavallinen museossa kävijä saattoi vain arvailla, että näyttelyesineissä piili jokin ironinen järjestelmää arvosteleva kommentti. Stodolsky puolusti opasteiden puutetta sillä, että suurin osa Kiasman kävijöistä oli spesialisteja, ja että tarkkanäköinen havainnoija kykenee päättelemään laajemman yhteiskunnallisen kontekstin muutoksen havainnollisesta näytteillepanosta. Selitys on idealisoiva ja myös hieman elitistinen. Jos popularisoivan tieteen tarkoituksena on laajentaa tavallisten ihmisten ymmärrystä Neuvostoliiton arkipäivästä, ei voi olettaa, että museon erikoisnäyttelyyn tullut katsoja alkaisi itse tutkia aikakontekstia näyttelyesineistön kautta. Nähdäkseni tässä taidehistorioitsijan tehtävä on toimia laajan yleisön opastajana ja tiedemiehenä, taiteilijana, joka luottaa katsojan intuition. Mutta siinä olen Stodolskyn kanssa vahvasti samaa mieltä, että joitakin,

erityisesti taiteen olemukseen liittyviä asioita, ei voida eikä saa selittää liikaa. Yksi taideteosten keskeisiä arvoja ja voimavaroja historiallisina dokumentteina on juuri se, että ”legendantapaisilla kertomuksilla” – on joskus paljon enemmän tekemistä todellisuuden kanssa ”kuin kaikella nykypäivän ilmiselvällä informaatiolla”.

Kiasman näyttelyn peruslähtökohtana oli taideteosten arvo historiallisina dokumentteina. Tätä kai näyttelyn kuraattorit tarkoittivat kirjoittaessaan ”historiallisista kerrostumista” perestroikan ajalta. Itseään refleктоiva historiallinen kerrostuneisuus kuvastaa myös venäläistä modernia ja postmodernia kulttuuria kokonaisuudessaan. Kylmän sodan jäänteinä on laajalle yleisölle kuitenkin jäänyt ehkä turhiakin väärinkäsityksiä aiheuttava tottumus lukea ja nähdä rivien välistä neuvostoaajan taiteessa poliittisia merkityksiä, jotka ovat joko valtaa tukevia tai sitä kritisovia. Tämä tapa ärsyttää usein taiteilijoita, jotka katsovat, että heillä on muutakin viestittävää kuin yhteiskuntapoliittiset kysymykset. Näyttely esittikin enemmän taidetta perestroikan aikana kuin perestroikaa taiteen näkökulmasta. Perestroika taiteen näkökulmasta ei merkinnyt suurtakaan muutosta esteettisessä mielessä, vaikka 1980-luvun virallinen taide alkoi pikkuhiljaa omaksua epävirallisen muotokie- len. Taide säilytti idean tasolla itsenäisyytensä ja vapautensa kaikesta huolimatta myös Neuvostoliitossa, vaikka ihmiset ja elämä sen ympärillä muuttuivat ja reagoivat siihen eritavoin.

Mitä siis on nykytaide? Se on mitä tahansa, joksi se määritellään. Mielenkiintoisimmat tulkintansa ja legendansa taideteokset saavat siitä, miten vaikeissa olosuhteissa ne ovat syntyneet tai minkälaisia reaktioita ne herättävät. Neuvostoliitossa on kuitenkin tehty myös paljon taidetta, joka ei ole aikanaan herättänyt mitään

reaktioita, koska sitä ei ole koskaan ollut virallisesti olemassa. Se syntyi erikoisissa oloissa eikä sitä nähnyt kukaan muu kuin mahdollisesti seinänapuri, hänkin ehkä vain sattumalta ohi kulkiessaan. Paneelikeskustelussa kysyttiin muun muassa sitä, mikä tekee arkipäivän esineestä taideobjektin? Tämä on ollut Marcel Duchampin *readymade*-objekteista lähtien nykytaiteen keskeinen kysymys. Rajanveto arkiesineen ja esteettisen objektin välillä on hiuksenhieno. Kiasman esitteessä sanotaan, että näyttely kutsuu yleisön mukaan itse historiankirjoittamisen prosessiin, ”soveltamaan ymmärrystä

Metarealistin matka

Igor Ganikovski & Kimmo Sarje: Väri, aika, paikka. Galleria Uusitalo 6.3.–30.3.2008.

Helsinkiläinen postmodernisti Kimmo Sarje ja Saksaan 1990-luvun alussa emigroitunut moskovalainen metarealisti Igor Ganikovski vilahtivat yhteisnäyttelyssä maaliskuussa Galleria Uusitalossa Helsingissä. Tapaus oli historiallisen juhlava, sillä juuri Ganikovski sattui olemaan ensimmäinen Suomessa yksityisgalleriassa (Galerie Pelin) esiintynyt neuvostoliittolainen avantgardisti vuonna 1988. Tuolloin näyttely oli valtava menestys – avajaisissa myytiin kymmeniä kummajaisena pidetyn neuvostoavantgardistin teoksia. Nyt tapauksen 20-vuotismuisteloksi järjestetty näyttely osoitti, kuinka perestroikan vuosien taide- ja kulttuurivaihto on muuttunut historiankirjoituksen kohteeksi.

Epävirallisen venäläisen kirjallisuuden kääntäjä ja kulttuurin tuontiventimanageri Jukka Malinen saattoi aikanaan venäläistä nykytaidetta Suomeen. Mallisen mukaan Ganikovskin näyttelyyn Galerie Pelinillä johtanut prosessi

menneisyydestä, lukemaan ja kirjoittamaan sanomalehtijulkaisuun, joka on taatusti huomisen kalankäärettä, mutta ehkäpä myös innoittavaa raaka-ainetta seuraavalle vuosisadalalle”. Mielestäni tässä tavoitteessaan näyttely *The Raw, the Cooked and the Packaged* 29.11.2007–6.1.2008 onnistui loistavasti.

Elina Viljanen

Lähde

Mamonov, Bogdan (2008), Kloster Oder Paradize. – *Moscow Art Magazine*, Moskva. <http://xz.gif.ru/numbers/moscow-art-magazine/kloster-oder-paradize/>.

alkoi jo vuonna 1983. Kimmo Sarje puolestaan kotiutti omalla toiminnallaan amerikkalaista kuraattori-käsitettä Suomeen. Suomalainen lehdistö kyseli tuolloin Sarjelta, mitä kuraattori tarkoittaa, ja Sarjen mukaan tämä oli ”taiteen moottori tai agentti, joka tuottaa uusia ideoita, näkökulmia tai järjestää uudelleen saatavilla olevaa taidemateriaalia yllättävällä tavalla”. Tämähän sopi erinomaisesti aineiden odotusten vastaista sekoittamista taiteessaankin harjoittavalle montaasi-Sarjelle. Tässä suhteessa yhteisnäyttelyssä esitellyt montaasit olivat taattua tavaraa. Perestroikan neuvosto-taiteessa Sarjen virkaveljiä olivat kuitenkin konseptualistit, mutta hän on nyt siis näyttelyllä metarealisti Ganikovskin kanssa.

Ganikovski tunnettiin 1980-luvulla taiteilijapiirissä, jota kutsuttiin metarealisteiksi. Metarealismen käsite oli venäläisen postmodernismin teoreetikon Mihail Epšteinin kynästä. Sillä hän kuvasi suuntausta, joka on jättänyt jälkensä runouteen näihin päiviin asti. Sillä oli rinnakkaisilmiönsä myös kuvataiteessa. Runoudessa sen tunnetuimpia

nimiä olivat Olga Sedakova, Ivan Ždanov, Aleksandr Jerjomenko, Viktor Krivulin ja Aleksandr Dragomoštšenko. Näkyvimpiä hahmoja oli aikanaan Aleksandr Parštšikov, joka on Ganikovskin läheinen ystävä tänäkin päivänä – molemmat asuvat Saksassa.

Metarealismi oli vastareaktio paitsi realismille (metafyysinen realismi), myös konseptualismille (metaforinen realismi), joka oli venäläisen postmodernin kuvataiteen toinen aivopuolisko. Metarealistit eivät hakeneet merkkejään ympäröivästä neuvostotodellisuudesta niitä parjatakseen, kuten konseptualistit. He tavoittelivat monitasoista taidekieltä, portteja metafyysiseen. Metarealisti liikkui todellisuksien välillä, taiteilija pyrki lähinnä hävittämään rajoja, jos konseptualistit pystyivät rajoja maksimaalisen ristiriidan aikaansaamiseksi. ”Metarealismi on [...] platoninen käsite. Sen mukaan taide kuvaa todellisia asioita, jotka ovat arkipäivän yläpuolella”, kuvasi Ganikovski vuonna 1988. Hän tunnustautui uskovaiseksi, jonka yksi tavoite taiteellisessa toiminnassa oli ihmeitätekevä ikoni. Tämä uskonnollisuus näkyi useissa Ganikovskin teoksissa.

Ganikovskille elementtien vuoropuhelu teoksessa tarkoittaa siis ulospääsyä tästä maailmasta. Ikonit ovat inhimillisen ja jumallisen vuoropuhelun välikappaleita, ja Ganikovski etsii omassa taiteessaan metamorfoosia, jossa kuva ja sen kohde yhtyvät portiksi tai avaimeksi. Välineenä on kuitenkin aineiden sekoittaminen, minimaalinen heterogeenisyys. Aineiden välinen erisukuisuus sallii jatkuvan liikkeen – olkoon se liikettä todellisuuksissa, kuten ennen metarealismissa, tai sitten väreilyä mysteerin ympärillä, salatun äärellä. Synteesi on jotain tämän takana olevaa.

Elementtien välisistä suhteista on kyse myös Kimmo Sarjen montaasitaiteessa, joten siksi