

Gorilla symbolimetsässä – Emmanuel Frémiet’n objektivismi teoksissa *Gorille enlevant une négresse* (1859) ja *Gorille* (1887)

Roni Grén

Ranskalainen eläintaiteestaan tunnettu kuvanveistäjä Emmanuel Frémiet (1824–1910) kutsui gorillaa yhdeksi hänen “taiteensa suurista hahmoista”¹. Tosiasiassa Frémiet’n tuotantoon kuuluu vain neljä teosta joissa gorilla esiintyy. Tärkeimmässä asemassa ovat kaksi työtä, joista ensimmäinen loi Frémiet’n uran suurimman skandaalin ja toinen hänen kiistämättä suurimman menestyksensä: *Gorille enlevant une négresse* (1859) ja *Gorille* (1887), jälkimmäinen tieteellisyyden tuntua tavoittelevalta alaotsikoltaan *Troglodytes gorilla (sav.) du Gabon*.² Näistä kahdesta teoksesta ensimmäinen on tuhoutunut, mutta siitä on säilynyt valokuvia.

Frémiet’n mainituista kahdesta gorilla-teoksesta on kirjoitettu muutamia tieteellisiä artikkeleita, ja teosten yhteydet Frémiet’n tieteellisiin kuvituksiin huomioitu, mutta näiden yhteyksien vertaaminen kaunotaiteelliseen kontekstiin on paljolti jätetty tekemättä.³ Kysyn artikkelissani, millaisin tavoin Frémiet’n pyrkimys näissä mainituissa teoksissaan yhdistää tieteellistä ja taiteellista visuaalista kieltä – kutsun tätä hänen taiteensa objektivismiksi – heijasti aikakautensa eläintaiteesta käytävää polemiikkaa sekä vastasi modernin taiteen murrokseen. Viittaan objektivismilla 1800-luvun aikana syntyneisiin kuvaustapoihin ja ideolo-

giaan, joka perustui tieteelliseen maailmankuvaan asettuen romantiikan edustamaa subjektikeskeistä taidenäkemystä ja maailmankuvaa vastaan, samalla kun se ainakin osittain hylkäsi traditionalistiset kuvaustavat tieteellisen objektiivisen katseen nimissä. Tarkoitukseni ei termivalinnallani ole ottaa kantaa Frémiet’n kuvaustapojen objektiivisuuteen sinällään, vaan tarkoitan sillä tapaa suhtautua 1800-luvun aikana syntyneeseen objektiivisuuden ideaaliin, joka asettui olennaisesti vastakohtaiseen asemaan subjektiivisuudesta luotujen käsitysten kanssa.⁴

Artikkelissa edetään tarkastelemalla ensin Frémiet’n uran kehitystä tieteellisen kuvituksen ja kaunotaiteiden saralla⁵, minkä jälkeen avataan hänen statustaan eläintaiteilijana. Käsittelyn tarkoituksena on tuoda näkyville Frémiet’n hyödyntämää ja käytössä ollutta keinovalikoimaa, jolla eläintaide liittyi erityisesti kuvanveiston kentällä osaksi 1800-luvun ranskalaista modernistista murrosta. Tämän jälkeen siirryn Frémiet’n gorillateosten, niiden kontekstin ja niiden vastaanoton yksityiskohtaisempaan kuvailuun ja avaamaan hänen niissä esiintyvän objektivisminsa laatua, merkitystä ja seurauksia kahden veistoksen toteuttaman aiheen jälkielämää-



kin ajatellen. Nämä kysymykset johdattavat eläinten kuvaamisen merkitykseen modernismin aikakaudella.

Uran alkuvaiheet: tieteelliset kuvitukset, ruumishuone ja Ruden ateljee

Frémiet syntyi vuonna 1824 Pariisin eteläpuolella Montrougen kylässä sukuun, jossa oli huomattavia taiteilijoita. Hänen tätinsä oli tunnettu maalari Sophie Frémiet (1797–1867), jonka aviomies oli yksi aikakauden tunnetuimmista kuvanveistäjistä, François Rude (1784–1855). Rude tunnetaan ehkä parhaiten Pariisin Riemukaaren kuuluisimman veistosryhmän *Le Départ des volontaires de 1792* (1833–1836)⁶ tekijänä.

Frémiet'n tie vie jo varhaisessa vaiheessa kuvien pariin. Vuonna 1840 hän aloittaa Jean-Christophe Wernerin (1798–1856) oppipoikana *Muséum d'histoire naturelles*⁷ tehden työkseen piirroksia ja grafiikkaa. Paikkaa saattoi hyvällä syyllä luonnehtia merkittäväksi, sillä se asetti Frémiet'n aikakauden länsimaisen luonnontieteen ehkä tärkeimmän instituution keskelle. Yksi hänen huomattavimpia töitään oli kuvitus – tosin aikakauden tapaan esimiehensä Wernerin nimellä esitettyä – Henri-Marie Ducrotay de

Blainvillen (1777–1850) *Ostéographie*-teokseen, joka on yksi 1800-luvun suurista läpimurroista komparatiivisen anatomian alalla.⁸ Työskentely Blainvillen teoksen parissa avaa Frémiet'lle hänelle ennalta täysin vieraita tiedonaloja ja antaa ikkunan aikakauden ranskalaiseen evoluutioteoriaan, jolle Jean-Baptiste Lamarckin (1744–1829) ja Étienne Geoffroy Saint-Hilairin (1772–1844) työt olivat näyttäneet suuntaa.⁹

Vuonna 1844 Frémiet saa uuden työpaikan, nyt Pariisin yliopiston lääketieteellisen tiedekunnan dekaanin Mateu Josep Bonaventura Orfila i Rotgerin (1787–1853) palveluksesta. Orfila i Rotger on tekemässä inventaariota komparatiivisen anatomian kokoelmien anatomisista malleista ja tarvitsee piirtäjää. Frémiet'n tehtäväksi tulee tehdä anatomisia piirustuksia mallien pohjalta, ja toisinaan valaa uusia malleja kipsistä ja maalata niitä.¹⁰ Oppivuodet eläinfysiologian parissa vaihtuvat siis ihmisen anatomiaan, joka avaa yhden näkökulman myös siihen, että Frémiet'n taiteilijanuran tärkeimmät teokset ovat lähes kauttaaltaan eläin- ja ihmishahmoja yhdisteleviä suurikokoisia veistoksia.

Pariisin yliopistoista Frémiet päätyy tohtori J.P. Sucquet'n alaisuuteen, joka tekee

muumiointikokeita Pariisin ruumishuoneella. Siitä tulee Frémiet'n seuraava työpaikka. Työtehtäviin kuuluu nyt mm. Sucquet'n muumioimien ihmisruumiin osien elävöittäminen ja maalaaminen, toisinaan myös ruumiiden ehostus näytteilleasettamista varten.¹¹ Frémiet'n visuaalista maailmaa värittää myös alusta lähtien tietty sävy, joka vuoden 1887 *Gorillassa* on jo ottanut vallan: tieteellisen tarkkuuden oheen tarttuu makaaberin sävy, joka ei yhdisty tieteellisen katseen riippumattomuuteen, vaan pikemminkin korostaa näkemisen vaarallisuutta aina shokkiefektien liiallisuuteen saakka.

Vuonna 1842 Frémiet saa myös paikan oppipoikana sukulaistaiteilijoihinsa luota.¹² Ruden ateljeeseen Frémiet astuu aikana, jolloin vanha mestari on jo siirtynyt uusklassistisesta ja romanttisesta kaudestaan kontroversiaalisempaan tyyliin, jota on kuvailtu matemaattiseksi.¹³ Siinä Rude pyrkii ohjelmallisesti pääsemään klassisten ihanteiden tuolle puolen empirisen havainnoinnin seurauksena tehdyllä volyymien matematisoinnilla, vaikka hän säilyttääkin romantiikasta periytyvän ajatuksen tuntemusten välittämisen ensisijaisuudesta taiteen tehtävänä.¹⁴ Ruden valintojen



voi sanoa kiihdyttäneen niitä kaksinaisuuksia, joita Frémiet'n taide alkaa hänen uransa varrella edustaa: kaunotaiteen ja tieteellisen kuvaston, teatraalisen efektin ja objektiivisen katseen välisiä jännitteitä. Romantiikan aikakauden taiteilijakuvan synnyttämän yhä erikoistuneemman ja eriytyneemmän taiteilijaidentiteetin valossa Frémiet'n salonkikelpoiseksi myöhemmin muodostuvaa uraa voi pitää eräänlaisena kuriositeettina ja jopa jäänteenä, vaikka onkin totta, ettei 1800-luvun alussa tieteellisen ja taiteellisen kuvatuotannon ero ollut vielä samaa luokkaa kuin vuosisadan lopulla.

Frémiet ja eläintaiteen asema

1840-luku on akateemisten hierarkioiden ja niiden murenemisen kannalta merkittävää aikaa Ranskassa. Perinteiset *Académien* määrittelemät genrehierarkiat ovat yhä voimissaan, mutta myös niiden kyseenalaistaminen on yhä laajempaa. Erityisen painavaksi kysymys näyttää nousevan juuri Frémiet'n omimmaksi genreksi osoittautuvan eläintaiteen kohdalla, joka perinteisen genrejärjestelyn mukaan kuului hierarkian pohjalle. Eläinmaalausten edelle sijoitettiin niin historiamalaus, muotokuvamaalaus,

laatukuvat kuin maisemamaalauskin, jolloin eläintaiteelle jäi jaettavaksi hierarkian alimmat askelmat asetelmamaalusten kanssa. Aika ajoin oli tosin Ranskassakin nousnut esiin eläintaiteilijoita, joiden työ näytti kykenevän kyseenalaistamaan hierarkian – Jean-Baptiste Oudryn (1686–1755) faabeliaiheiset maalaukset mainitaan usein varsin onnistuneena yrityksenä sekoittaa historiamalauksen attribuutteja eläintaiteen kehukseen,¹⁵ ja Théodore Géricault (1791–1824) näyttää osoittaneen eturivin taiteilijalle harvinaista kiinnostusta eläintaiteen saralla¹⁶ – mutta siitäkin huolimatta näitä taiteilijoita saatettiin 1840-luvullakin yhä pitää poikkeuksina. Frémiet'n lukuisista lausunnoista käykin ilmi varsin kiivas suhtautuminen kysymykseen hänen identiteettiinsä *animalierina*. “Pudottaessaan minut eläinten keskelle”, Frémiet kommentoi, “kilpailijani alentuvat petojen/typerysten [*bête*] tasolle.”¹⁷

Yksi mainituista suurista poikkeuksista animalierien arvostuksen saralla oli 1820- ja 1830-luvulla asemansa eturivin taiteilijana vakiinnuttanut Antoine-Louis Barye (1796–1875). Kuten Frémiet myöhemmin, oli Barye *Muséum d'histoire naturelle*n palveluksessa eläintieteellisenä piirtäjänä, mutta oli myös

jo paljon ennen Frémiet'n läpimurtoa saavuttanut kasvavaa menestystä taidokkaasti sommitelluilla, joko keskenään tai ihmisten kanssa kamppailevia villieläimiä kuvailevilla veistoksillaan. Siitäkin huolimatta, että Barye palkittiin usein myös arvovaltaisissa salonkinäyttelyissä, hänet silti tunnettiin yhä ennen kaikkea animalierina. Baryen perintöä on Frémiet'lle ainakin aiheisto, jossa ihmis- ja eläinhahmot enemmän tai vähemmän kamppailevat keskenään, sekä sen mukanaan tuoma mahdollisuus rikkoa korkeataiteen rajoja yhä selkeämmin animalierin ominaisuudessa.¹⁸

Frémiet'n *animalierin* ura näyttääkin kulkevan toivotusti hänen ottaessaan ensimmäisiä askeliaan kohti salonkeja 1840-luvun lopulla. Vuonna 1850 Ranskan valtio ostaa kokoelmiinsa kaksi hänen salongissa esittämäänsä suurikokoista jossain määrin manieristiseen tyyliin tehtyä eläinaiheista veistosta. Näistä toinen (*Chien blessé*) kuvaa haavojaan nuolevaa koiraa, ja toinen (*Ours blessé*) karhun ja miehen painia. Erityisesti jälkimmäinen teoksista toi Frémiet'lle mainetta ja herätti ristiriitaisia tunteita pariisilaisyleisön ollessa niin kiinnostunut teoksesta, että veistos täytyi kesken näyttelyn sijoittaa suurempaan ti-

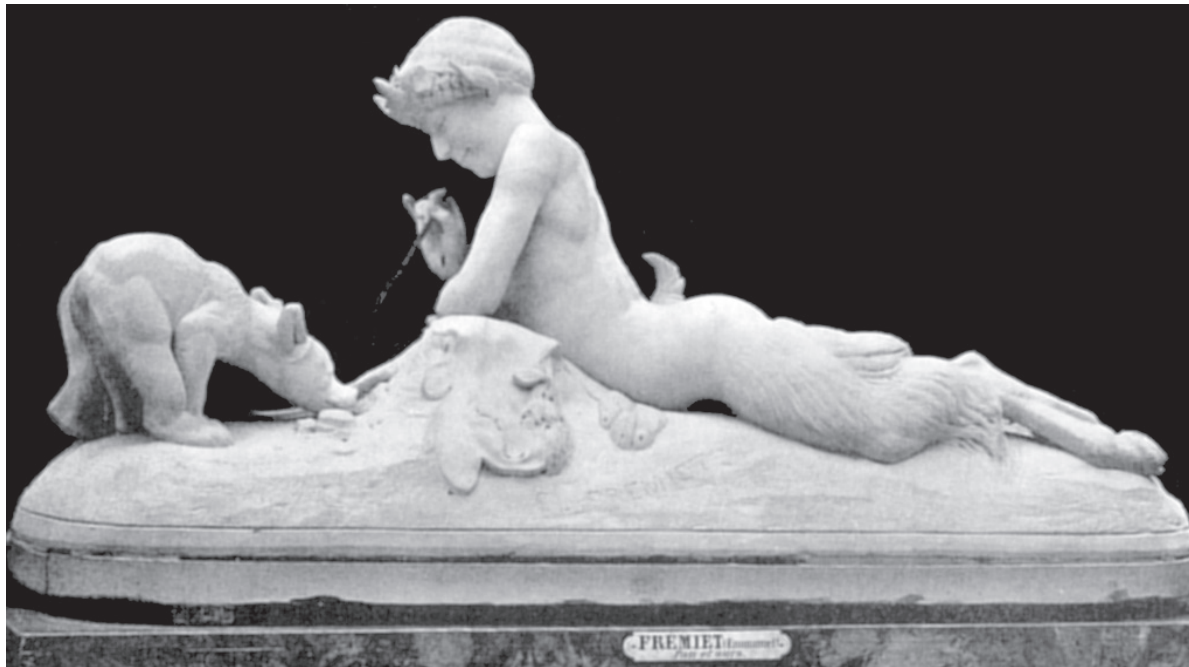


laan, jotta kaikki halukkaat saattoivat ihastella sitä.¹⁹ Kuten Catherine Chevillot on pannut merkille, on huomattavaa että Frémiet'n läpimurto taiteilijana tapahtuu juuri kahden eläinteoksen kautta, jotka eivät kytkeydy suoraan klassisiin aiheisiin eivätkä ole nimettyjä niiden mukaan.²⁰ Hänen tärkeimmistä eläin-

aiheisista töistään oikeastaan vain Musée d'Orsayssa oleva herkkä pastoraalikuvaus *Pan et oursons* (1867) on sellainen.

1850-luvulla eläintaiteen asema oli muutenkin nousussa, ja Frémiet oli yksi tämän nousun nuorista tekijöistä. Eläinkuvaston asema puhutti, ja kieltämättä sitä pidettiin

Kuva 1. Emmanuel Frémiet, *Pan et oursons*, 1867. Marmori, 82,7 x 182 x 67 cm. Musée d'Orsay, Paris. <https://upload.wikimedia.org/wikipedia/commons/thumb/4/4a/Fremiet-pan.png/1024px-Fremiet-pan.png.1024px-Fremiet-pan.png>



kiinnostavana etenkin veistotaiteen kannalta. Vuosikymmenen alkuvuosina Goncourt'n veljekset huomioivatkin tämän mitä näyttävimmällä tavalla:

Veistotaiteessa vaikuttaa tällä hetkellä liike, joka on tullut tiettäväksi jo maalaustaiteen alalla. Historiallinen koulukunta kuolee sellaisessa taiteessa, joka tulee käsinkosketeltavaksi ja tekee nähtäväksi. Maisemamaalaus korvaa historiallisen koulukunnan maalaustaiteen alalla; eläimet korvaavat sen veistotaiteessa. Luonto tulee ihmisen tilalle. Sitä on modernin taiteen evoluutio.²¹

Eläintaiteen voittokulku ei jatkunut kovin pitkään, sillä 1800-luvun loppua kohden kuljettaessa ja taiteen kentän avautuessa nousevalle avantgardistiselle liikehdinnälle eläintaide sai etenkin Englannissa ja Ranskassa hyvin pian ja melko ansaitustikin sentimentalismien leiman, jota vuorostaan suuri osa avantgarde-kulttuurista aina realismista symbolismiin ja 1900-luvulle asti karsasti. Frémiet'n uran alkuaikoina eläintaiteella kuitenkin näytti olevan oma paikkansa taiteen vanhojen hierarkioiden ja perinteisten kuvaustapojen haastajana. Kannattaakin





Kuva 2. Emmanuel Frémiet, *Gorille enlevant une négresse*, 1859. Kipsi, luonnollista kokoa suurempi. Tuhoutunut vuonna 1861. Lähde: https://upload.wikimedia.org/wikipedia/commons/8/86/Gorille_enlevant_une_négresse.jpg. [Gorille enlevant_une_négresse.jpg](https://upload.wikimedia.org/wikipedia/commons/8/86/Gorille_enlevant_une_négresse.jpg)

huomioida, että Goncourt'ien puhuessa 1850-luvun Ranskasta käsin eivät he varmastikaan viittaa englantilaisen tai saksalaisen romanttisen maisemamaalauksen voittokulkuun, joka nykyisen historiankirjoituksen valossa saattaisi ensimmäisenä

tulla mieleen, vaan mitä todennäköisimmin uusimmat kehitysaskeleet ranskalaisen ulkoilmamaalauksen saralla, esimerkiksi Barbizonin koulukuntaan, jonka edustajien töissä myös symbolinen tai allegorinen laatu oli hyvin riisuttua jollei olematonta. Tähän

kehitykseen myös Frémiet'n taiteen täytyy nähdä liittyvän.

1859: gorilla verhon takana

Édouard Manet'sta (1832–1883) on usein sanottu, että hän kulki tahtomattaan skandaalista toiseen. Frémiet'n kohdalla tämä ei välttämättä pidä paikkaansa, mutta näitä kahta kohuja aiheuttanutta 1800-luvun jälkipuoliskon taiteilijaa yhdistää se, että heidän radikalisminsa ei niinkään kumpua heitä eteenpäin ajavasta sosiaalisesta vallankumouksellisesta hengestä, kuten asian laita on esim. Gustave Courbet'n (1819–1877) tai monien 1900-luvun vaihteen avantgarden kärkinimien kohdalla, vaan ennemminkin voimakkaasta omanarvontunnosta ja taiteellisen vision tinkimättömyydestä.²² Molempien elämäntyöt voidaan helposti paikantaa myös niiden liikehdintöjen kärkijoukkoon, joiden myötä klassinen symbolismi riisutaan aina teoksia kohtaavaan merkityskatoon saakka. Tästähän myös Goncourt't edellä esitetyssä lainauksessaan tuntuivat puhuvan kuvatesaan eläintaiteen voittokulkua.

Frémiet'n uran suuri skandaali sijoittuu vuoteen 1859. Ainakin jos mahdolliset teolliset kuvitukset jätetään huomiotta, se



oli myös vuosi jolloin Frémiet'n ”taiteen suuri hahmo” astui näyttämölle. Vuoden 1859 Pariisin salonin tärkein puheenaihe oli Frémiet'n luonnollista kokoa suurempana toteuttama teos *Gorille enlevant une négresse*, jonka tosin vain hyvin pieni osa kävijöistä sai lopulta nähdä. Teoksen aihe – joka kyllä saatettiin ymmärtää melko monilla tavoin, kuten jatkossa käy selväksi – koettiin niin tulenaraksi, että teos päätettiin tuomariston puolesta siirtää näyttelystä syrjään: ehkä hieman oudoksuttavalta tuntuvan ratkaisun teki juryn neuvonpidon päätteeksi salonin johtaja ja Frémiet'n työn uskollinen tukija, kreivi Alfred de Nieuwerkerke (1811–1892), jonka aloitteesta teos sijoitettiin näyttelytilassa olleeseen syvennykseen ja sen eteen asetettiin paksut samettiverhot, joita raotettiin vain harvoille ja valituille. Käsittelyn tarkoituksena oli epäilemättä rajoittaa teoksen moraalisesti epätoivottavia vaikutuksia yleisössä, mutta arvattavasti se vain kasvatti veistoksen mainetta pariisilaisen taideyleisön keskuudessa.²³

Ennen paneutumista teoksen vastaanottoon, on huomioitava että Gorilla oli itse asiassa ollut yksi kyseisen vuosikymmenen suurista eläintieteellisistä puheenaiheista

sen jälkeen kun se lajina oli löydetty. Ensimmäiset todisteet gorillan olemassaolosta tuotiin Ranskaan nimenomaan *Muséum d'histoire naturelleen* vuonna 1849, noin kaksi vuotta sen jälkeen kun sellaisia oli jo esitelty Yhdysvalloissa.²⁴ Orankien ja simpanssienkin osalta keskustelua apinalajien ihmisen kaltaisesta luonnosta oli käyty jo ainakin vuosisadan ajan, mutta gorillan löytyminen ja lajin iskostuminen länsimaiseen tietoisuuteen 1850-luvulla näyttää kuitenkin olleen käännteentekevää. Gorillaa voi hyvällä syyllä kuvailla vuosikymmenen myyttisimmäksi luonnontieteelliseksi lajiksi; harvat todisteet sen olemassaolosta antoivat useinvallan myös mielikuvitukselle.²⁵

On todennäköistä, että Frémiet oli *Muséum d'histoire naturelle*ssa 1850-luvun vaihteessa työskennellessään jopa päässyt tutkimaan Ranskan ensimmäisiä todisteita gorillasta. Ted Gott on artikkelissaan ”Clutch of the Beast: Emmanuel Frémiet, gorilla-sculptor” jopa vihjannut, että Frémiet olisi saattanut olla Blainvillen *Ostéographieta* varten tehtyjen ensimmäisten gorillan luurangosta Ranskassa piirrettyjen kuvien tekijänä, sillä Frémiet työskenteli tuohon aikaan jälleen Wernerin alaisuudessa, ja kuten jo todettua,

käytäntönä oli että kuvat julkaistiin Wernerin nimellä riippumatta siitä kuka piirtäjänä todellisuudessa oli ollut.²⁶ Oli asian laita miten vain, Frémiet'llä on joka tapauksessa ollut mahdollisuus saada ensiluokkaista tietoa ja tuntemusta gorillasta läpi 1850-luvun, eikä Frémiet'n luontokuvaajan kykyjä veistoksen avulla voi saattaa epäilyksenalaiseksi. Siinä määrin hienosti gorilla on aikakauden fragmentaarisen tiedon varassa rakennettu.²⁷

1859 ei ole luonnontieteiden kehityksen tai gorillan ja ihmisen rinnastamisen kannalta mikään tahansa vuosi, vaan se on vuosi jolloin Charles Darwin (1809–1882) julkaisee *Lajien synnyn*. Tämä ei tarkoita, että Frémiet'n teosta tulisi lukea sille rinnakkaisena, mutta se kertoo siitä, minkälaisia jännitteitä aiheen ympärille oli kasvamassa. Frémiet itse ei pitänyt tätä salaisuutena eikä kieltänyt yleisön shokeeraamiseen liittyviä pyrkimyksiään:

Aikana jolloin pidettiin paljon melua ihmisten ja apinoiden välisestä veljeydestä, se oli uskalias idea; ja tässä mielessä teokseni oli raskauttavinta laatua, sillä gorilla on varmastiakin rumimpia olemassa olevia kädellisiä eikä sen vertaaminen ihmiseen ollut kovin imartelevaa. Uhkaavuutta lisäsi, että gorilla raahasi muassaan nuorta nais-



ta. Tämä nuori nainen tosin oli tummaihoinen, joka olisi saattanut tuoda gorillalle anteeksiannon. Mutta sellaista ei tullut: yksimielisellä päätöksellä jury totesi, että teostani pidettiin vakavana uhkana julkiselle moraalille ja sääli-mättä se poistettiin salongista näytiltä.²⁸

Huhujen leviämisestä huolimatta näyttää todella siltä, että jury oli tuomiossaan ja osit-taisessa sensuurissaan melko järkähtämätön – rasistinen lisäksi ei auttanut – eikä välttämättä edes tärkeimpiä pariisilaisen kulttuurielämän sisäpiiriläisiä päästetty tirkis-telemään Frémiet'n pahamaineista teosta. Runoilija ja taidekriitikko Théophile Gautier (1811–1872) ja valokuvaaja Nadar (1820–1910) vaikuttavat kuitenkin olleen onnekkaita. Erityisesti Gautier osoitti tarkkasilmäisyyttä Frémiet'n pyrkimysten suhteen ja tiedosti aiheen käsittelyn tieteelliset panokset samalla kun antoi tilaa myös teoksen fantastisille, painajaismaisille ulottuvuuksille. Gautier ehdotti jopa, että sen paikka olisi Frémiet'n omimmassa ympäristössä, eläintieteellisen museon käytävillä:

Frémiet'n tärkein teos, *Gorille enlevant une négresse*, tuli hylätyksi. Kyseessä on hyvin outo

ja inhottava kuva, jonka voisi nähdä painajaisen aikana: herkuleaanisella lihaksistolla varustettu apina raahaa vauhdikkaasti hentoa ja sorjaa naisvartaloa ja painaa sitä karvaiseen rintake-häänsä. Voimme vain toivoa, että tämä erinomainen teos – sillä erinomainen se on – tullaan valamaan pronssiin ja sijoitetaan johonkin eläintieteelliseen museoon.²⁹

Nadar puolestaan kirjoitti hieman poikkeavasti kiinnostavalla tavalla huumorilehti *Journal pour rireen* lyhyesti Frémiet'n teoksen puolesta:

Hyvät naiset ja herrat, tässä on Herra Frémiet'n kuuluisa gorilla, joka vie mukanaan metsään pienen naisen tarkoituksissaan syödä hänet. Koska Frémiet ei ole kyennyt kertomaan millaisen kastikkeen kanssa gorilla naisen aikoo syödä, on jury saanut siitä syyn hylätä tämä mielenkiintoinen teos.³⁰

Charles Baudelaire (1821–1867) sen sijaan ei päässyt teosta katsomaan, mutta tämä ei estänyt häntä kommentoimasta ja jopa tulkitsemasta teoksen sisältöä. Baudelairen kommentti kertoo myös siitä, millaisia voimia Frémiet'n rinnastus oli laittanut liik-

keelle ja millaisia tulkintoja kuvaan liittyvät sensuuritoimenpiteet saivat helposti aikaan:

Teos, joka kuvaa orankia [sic] kantamassa naista mukanaan metsään (hylätty teos, jota luonnollisestikaan en ole nähnyt) on varsin terävän mielen tuote. Miksi taiteilija ei ole kuvannut krokotiiliä, tiikeriä tai jotakin muuta petoa, jonka olisi paljon todennäköisempää syödä tämä nainen? Miksi todella? Pitäkää mielessänne: tämän orangin ei ole tarkoitus syödä naista, vaan tehdä jotain paljon pahempaa! Tämä yksinäinen apina, gigantittinen apina, joka on sekä suuremmissa määrin että vähemmässä määrin ihmismiehen kaltainen, osoittaa todella toisinaan miehistä mieltymystä ihmislajin naisia kohtaan.³¹

Baudelairen huoli aiheetta kohtaan ei ollut uutta.³² Se ei ollut sitä Baudelairen omien runojen kehyksessä, mutta ei myöskään laajemmassa kulttuurisessa kontekstissa. Ihmisen ja eläimen välisten evoluutiosuhteiden hiljalleen kyseenalaistuessa myös suurten kädellisten tapojen rinnastaminen inhimilliseen väkivaltaan oli tavanomaistunut. Merkkipaalu oli jälkimmäisessä mielessä ollut epäilemättä Edgar Allan Poen (1809–1849)



novelli *Rue morguen murhat* (1841), jossa oranki paljastuu lopulta murhamysteerin syylliseksi. Eikä ole mikään ihme, että Baudelaire tulkitsee Frémiet'n gorillan orangiksi, sillä Baudelaire itse oli kääntänyt Poen novellin ranskaksi neljää vuotta aiemmin.³³ Urosgorillan väkivaltaisuudesta ja mieltymyksistä naisia kohtaan todella kertoivat myös monet uuden lajin ympärillä liikkuneet tarinat, ja näistä puhuttiin myös osana vakavammin otettavia keskusteluita. Ensimmäiset todisteet gorillasta *Muséum d'histoire naturelleen* tuonut Gautier-Laboulayekin oli selittänyt, että gorillat "usein" kidnappasivat "harkitsemattomasti liian syvälle metsään meneviä naisia tyydyttääkseen himojaan".³⁴

Nadarin ja Baudelairen tulkinnat eivät ole pelkkiä kuriositeettejä. On ilmeistä, että jotain tällaista myös salongin jury oli ajatellut, kun se oli sulkenut jo aiempaa menestystä salongissa ansainneen Frémiet'n teoksen pois näyttelystä. Mikään itse teoksessahan ei sinällään viittaa siihen, että gorillan olisi aikomus syödä (gorillat ovat kasvinsyöjiä, mutta sitä tutkijat eivät vielä tienneet) tai raiskata mukanaan kantamansa nainen, vaikka tietty väkivallan elementti teokseen epäilemättä sisältyykin. Näyttää myös siltä, että

joko Frémiet itse koki epäonnistuneensa tarkoitusperissään – ihmisen ja gorillan „vertaamisessa“, kuten hän ainakin myöhemmin jo edellä lainatussa lausunnossaan asian asetteli – tai sitten katui teoksen vihjaavaa luonnetta huomattuaan millaisen vastaanoton se teoksesta kiinnostuneen kansan ja kriitikoiden suussa sai. Frémiet tulikin vasta polemiikin jälkeen lisänneeksi teoksen alalaitaan tekstin ”gorille femelle“ [naarasgorilla]³⁵, sillä aiemmassa valokuvassa kirjoitus ei ole näkyvässä – lisäys, joka epäilemättä on saattanut asettaa Baudelairen tulkinnan raiskaavasta orangista vielä hieman naurtavampaan valoon.³⁶ Kuten Marek Zgórnjak kuitenkin on huomannut, naarasgorilla teoksessa ei ole kyseessä – tämän voi todeta gorillan näkyvillä olevasta hammaskalustosta – ja vaikka aikakauden tietomäärä gorillasta onkin vielä ollut fragmentaarista, on Frémiet varmasti ollut hyvin perillä gorillaa koskevasta luonnontieteellisestä kirjallisuudesta ja tuskin olisi tehnyt tällaista virhettä.³⁷ Zgórnjak vihjaakin, että teksti on saatettu lisätä jalustaan joko myynnin edistämiseksi, maineen palauttamiseksi tai vuoden 1862 Englannin-näyttelyä silmällä pitäen.³⁸

Jakson lopuksi haluaisin lyhyesti todeta, että Frémiet'n gorillan ensiesiintymistä koskeva skandaali tuskin kuitenkaan, kuten niin usein väkivaltakuvaston kohdalla, varsinaisesti kosketteli teoksessa vihjattua julkeaa väkivaltaa, vaan pikemminkin muodollista kehystä, jossa tämä väkivalta tuli ilmi; salongin kuvasto oli ollut täynnä väkivaltaa ja seksualisoituja aiheita, myös ihmisten ja eläinten välillä, koko sen olemassaolon ajan. Kysymys ei edes niinkään ole väkivallan esittämisestä kuin sen piilotetusta muodosta. *Gorille enlevant une négresse* on eräässä mielessä Frémiet'n 1850-luvun eläintaiteilijan ja tieteilisen kuvittajan urien huipentuma. Teoksen esittämä väkivalta (tai sen esiin tuoma seksuaalinen vihjaus) on järkyttävää, koska tämä gorilla ei enää ole jumalainen härkä joka vie mukanaan Europan, se ei elä myyttisessä tilassa, vaan on, kuten Gautier sen näki, 1800-luvun puolivälin luonnontieteellisen tiedon ilmentymä ja sen perillinen – toisin sanoen Frémiet'n gorilla on peräisin tästä maailmasta, meidän maailmastamme. Frémiet'n julkea rinnastus ihmisen ja eläimen välillä otti haltuunsa sen kehyksen, jossa teos oltaisiin voitu tulkita myyttisen rekisterin ja akateemisen kirjallisen tradition kautta, ja vaihtoi sen



objektivistiseen katseeseen, joka puolestaan pian antautui mielikuvituksen vietäväksi. Tulkintaa tukee myös se, että myöhemmin lisätyin ”gorille femelle” -tekstin alla lukee vielä pienemmällä ja hädän tuskin kuvasta erotuvalla tavalla ”singe antropophage [sic] du Gabon»³⁹. Lisäys on kiinnostava sekä siksi, että se näyttää tukevan Nadarin hypoteesia siitä, että gorilla saattaisi olla syömässä naisen ja vie samalla jälkikäteen lisättynä huomiot pois raiskaushypoteesilta suhteessa Frémiet’n intentioihin, mutta myös siksi, että se samaan tapaan vuoden 1887 versioon liitetyn laatan kanssa vahvistaa Gautierin tulkintaa ja Frémiet’n myöhäisempiä merkintöjä siitä, että teos oli osa hänen tieteellisempiä, objektivistisia pyrintöjään.

1887: gorillan paluu

Kuten niin usein, myöskään Frémiet’n kohdalla skandaali ei hälvettyään vaikuttanut epäsuotuisasti hänen uraansa. 1860–1880-luvuilla hän sai useita tärkeitä julkisia tilauksia, joista ehkä merkittävimpiä ovat Louis d’Orléansin (Château de Pierrefonds; 1869), Jeanne d’Arcin (Place des Pyramides; 1874) ja Napoleon I:n (Isère, Route Napoléon; 1868) ratsastajapatsaat. Frémiet nimitet-



Kuva 3. Emmanuel Frémiet, *Gorille*, 1887. Kipsi, 187 x 167 x 100 cm. Musée des beaux-arts, Nantes.

tiin myös Antoine-Louis Baryen seuraajana *Muséum d’histoire naturelle* eläintieteellisen piirustuksen mestariksi vuonna 1875.⁴⁰

Frémiet’n gorilla palasi suuren yleisön tietoisuuteen vuoden 1887 Société des artistes

françaisen salongissa. Uusi versio vuonna 1861 tuhoutuneesta skandaalinkäryisestä teoksesta ei osoittanut katumuksen merkkejä, vaan toi huomattavan avoimesti esiin niitä seksuaalisuuden ja väkivallan teemoja, joiden osalta edellinen versio näytettiin tuomitun. 1870-luvulla Frémiet oli jo tehnyt kaksi pienimuotoisempaa gorillaveistosta: vahaveistoksen *Gorille enlevant Venus de Milo* (1871; kadonnut) ja terrakottaryhmän *Gorille enlevant un homme* (1876), joista ensimmäisessä gorillan pahoinpitelyn kohteeksi on joutunut Milon Venus ja toisessa roomalainen gladiaattori.⁴¹ Teoksia on niitäkin toki kiusaus lukea merkkeinä Frémiet’n gorilloiden antiklassisista esteettisistä päämääristä, mutta tulkintaa ehkä hieman sekoittaa se, että Frémiet’n on myös mainittu tehneen Milon Venuksen ryöstänyttä gorillaa kantaneen vahaveistoksen allegoriaksi 1870–1871 käydyn Ranskan–Preussin-sodan kulttuurisista vaikutuksista.⁴² Oli miten vain, vuoden 1887 versio on kuitenkin sekä Frémiet’n itsensä että aikakauden taideyleisön paljon suuremmassa mitassa arvostama ja projektina paljon suuruusuntaisempi kuin kaksi edellä mainittua.

Voisi jopa sanoa, että vuoden 1887 versiossa on hienoisia koston ja katkeruuden

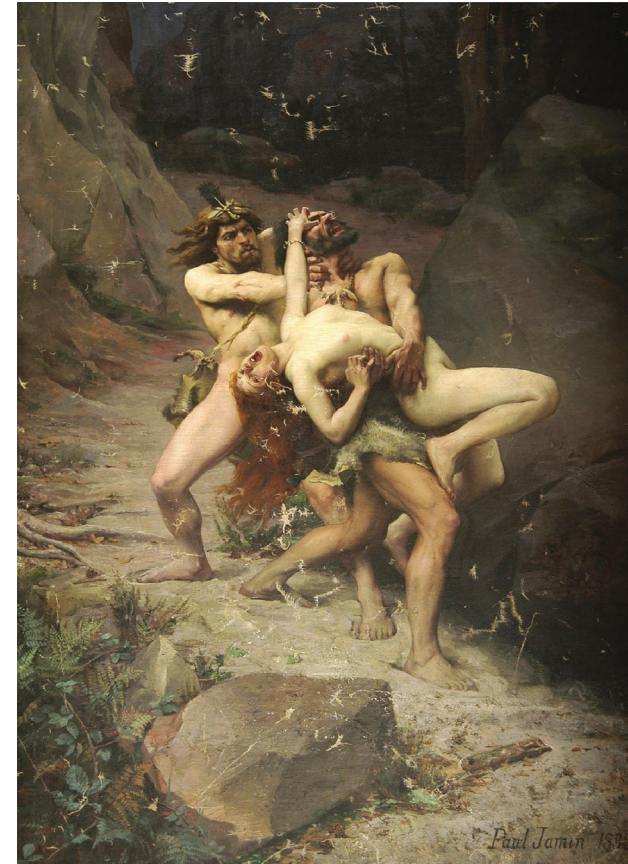


aineksia edellisen version hylkäämistä kohtaan, sillä niin alleviivatuiksi sen erot vuoden 1859 versioon nähden nousivat: nainen on nyt kuvattu silmiinpistävästi aistillisesti, eikä kannan enää klassillista kaapua vaan on lähes alaston; nainen ei myöskään ole edellisen version tapaan lamaantunut, pyörtnyt tai kuollut (tämä jätettiin edellisessä epäselväksi) vaan taistelee selvästi vastaan; gorillan turkista roikkuu nuolia, joka antaa myös olettaa, että taistelutilanne on jo ollut käsillä – yksityiskohta joka lisää väkivallan ilmapiiriä; seksuaalista tulkintaa tukee jalustaan kuvattu käärme, joka avaa syntiinlankeemuksen teeman; ambivalentilla tavalla naisen ja gorillan suhdetta täydentää myös ilmeisenä trofeena naisen hiuksissaan kantamat gorillan hampaat⁴³. Gorillan uhkaavasti roikottama kivi taas kytkee parin osaksi ihmisen evoluution historiaa, sillä kivi näyttää siltä, että se on ollut tarkoitus tulkita ihmisen työstämäksi objektiksi, esihistoriallisen aikakauden kivikirveeksi.⁴⁴

Kiinnostavalla tavalla Frémiet'n kaksi gorillaa myös ottavat osaa aikakautensa teollisessa kärjessä käytäviin keskusteluihin ja niiden visualisointiin: vielä vuonna 1859 gorilla oli lajina paljolti mysteeri ja kuuma

puheenaihe komparatiivisen anatomian ja evoluutiokäsitysten saralla, kun taas vuonna 1887 gorillaan oli jo totuttu, mutta käsitykset paleoliittisesta kulttuurista ja sen suhteesta homo sapiensin biologiseen alkuhämärään olivat vahvasti kiistanalaisia.⁴⁵ Sitten Jacques Boucher de Perthesin (1788–1868) teoksen *De l'Homme antédiluvien et de ses œuvres* (1860), jota voidaan pitää ranskalaisen esihistoriallisen tutkimuksen peruskivenä, oli esihistoriaa koskevasta kuvitelmista tullut tärkeä osa myös ranskalaisen 1870- ja 1880-luvun taiteen maailmaa – Perthesin kuuluisimmat työt koskevat juuri kivikautisia työkaluja kuten kivikirveitä. Esihistoriallinen kuvasto sai taiteissakin toisinaan jopa monumentalistisia ilmentymiä, kuten Paul Jaminin (1853–1903) lähes kolme metriä korkeassa kolmiodraamakuvauksessa *Rapt à l'âge de Pierre* (1888).

Frémiet'n teoksen sijoittuminen esihistorialliseen aikaan on epäilemättä monessakin mielessä tärkeää, mutta ennen kaikkea se asettaa ihmisen ja gorillan välille läheisyyden ja etäisyyden kysymyksiä, joita voitiin kysyä niin luonnon ja kult-



Kuva 4. Paul Jamin, *Rapt à l'âge de Pierre*, 1888. Öljyväri kankaalle, 279 x 200 cm. Musée des beaux-arts, Reims.

https://upload.wikimedia.org/wikipedia/commons/f/f3/Rapt_a_l%27age_de_pierre-Jamin_1888.jpg [Rapt_a_l'age_de_pierre-Jamin_1888.jpg](https://upload.wikimedia.org/wikipedia/commons/f/f3/Rapt_a_l%27age_de_pierre-Jamin_1888.jpg)



tuurin erosta kuin nyt avoimesti tieteellisillä foorumeilla keskustellusta ihmisen evoluution eläimellisestä alkuhämärästä. Frémiet'n uraa ja ajatuksia vasten teos avautuu myös toiseen tulkintakehykseen, joka pakottaa jälleen kerran katsomaan sitä tieteellisten pyrintöjen lävitse. 1900-luvun b-elokuvien fantasiakuvastosta niin tuttu aihe ei ole Frémiet'n aikana vielä samassa mielessä banalisoitunut, vaan teoksen onnistuu oudolla tavalla yhdistää aiheen seksualisoi-tuun ja väkivaltaistettuun käsittelyyn liittyvä symbolismi Frémiet'n taiteen objektivistisiin perusteisiin, jotka pyrkivät ammentamaan aikakauden uusimmasta tieteellisestä tiedosta. Juuri jälkimmäisestä puolesta Frémiet vaikutti olevan ylpeä ja hyvin tarkka. Hän kirjoitti 30.4.1887 päivätyssä kirjeessään valtion taidehankinnoista päättävälle johtajalle seuraavasti:

Tulen tekemään *Muséum d'histoire naturellea* silmällä pitäen gorillan, joka esitetään salongissa ja jonka osalta toivon, että se tuo esiin kiistämättömästi tieteelliset intressini, sillä kyseessä on täsmällinen toisinto *Muséumissa* esillä olevasta gorillasta ja se tulisi herättämään ihailua kaikissa luonnontieteilijöissä. Koska tiedän,

että omaatte kiinnostusta, ei vain kaunotaiteita, vaan myös tiedettä kohtaan, uskallan toivoa että päättäisitte veistosryhmäni hankinnan puolesta ja ajatuksieni mukaisesti sijoittaisitte sen paikkaan jonne se kuuluu, *Muséum d'Histoire Naturelleen*.⁴⁶

Frémiet todella piti tärkeänä edellistä vaatimustaan ja palasi asiaan vielä myöhemmin, kun teos oli jo ostettu valtion kokoelmiin. Huolimatta teoksen salonkiesiintymisensä ansaitsemasta kunniamitalista (*medaille d'honneur*) – ensimmäinen Frémiet'n uralla sitten vuoden 1851 läpimurron – hänelle ei myönnetty kunnianosoituksena lupaa valaa teosta pronssiin. Tämän lisäksi taiteilijan toiveista ja vastusteluista huolimatta kyseinen epäilemättä aiheensa kuvaustavaltaan melko räikeä teos sijoitettiin ulos Pariisista, Nantesin *Musée des beaux-arts'n* kokoelmaan. Frémiet yritti epätoivoisesti saada työtään takaisin pääkaupunkiin ja nimenomaan luonnonhistorialliseen museoon, jossa sen paikka hänen mielestään olisi ollut.⁴⁷ Vastineeksi ”taiteensa suuresta hahmosta“ Frémiet olisi halunnut tarjota Nantesiin *Galerie de paléontologie et d'anatomie comparée* hen niin ikään osaksi tieteellistä instituutiota

tehtyä teostaan *Orang-outang étranglant un sauvage de Bornéo* (1895)⁴⁸. *Gorille* oli siirretty Nantesiin 1895, ja Frémiet jatkoi kuu-den vuoden ajan turhaksi osoittautuneita yrityksiiään saada se *Muséum d'histoire naturelleen*. Tässä välissä teos esitettiin osana vuoden 1900 Pariisin maailmannäyttelyä, jossa se nähtiin ensi kertaa pronssiin valet-tuna.⁴⁹ Maailmannäyttelyssä se saavutti suuren suosion ja siitä tehtyjä miniatyyripitsaita myytiin seuraavien vuosikymmenien aikana lukemattomia kappaleita.⁵⁰

Johtopäätökset: objektivismiin jäljet

Yleisessä ja erittäin laajassa taidehistoriallisessa mielessä Frémiet'n kaksi kohua aiheuttanutta gorillaa voidaan lukea osaksi sitä skandaalista toiseen kulkenutta kehityskulkua, joka Ranskassa murensi *Académien* ylivallan ja toteutti modernistista kuvallista ilmaisua merkitsevän symbolin ja allegorian eron. Vuoden 1887 *Gorille* onkin tästä paraatiesimerkki, sillä se raskaasta symbolisesta kuvastostaan (käärme, polariteetit...) huolimatta on vastustanut yksitahoista vertauskuvallista luentaa ja aiheuttanut sekaannusta myös sen suhteesta evoluutioteoriaan.⁵¹ Kuten lukuisat Manet'ista kertovat tutkielmat



ovat jo vuosikymmeniä kertoneet, allegorisen symbolismin riisunta, jonka myötä historiamaalauksen ja klassisen myyttisen ku-

vaston valta-asema murentui, vaati ainakin Ranskan kontekstissa myös tendenssiä, jossa myyttiset aiheet palautettiin niiden maal-

Kuva 5. Emmanuel Frémiet, *Orang-outang étranglant un sauvage de Bornéo*, 1895. Marmori. Galerie d'Anatomie Comparée, Paris. https://upload.wikimedia.org/wikipedia/commons/f/f0/Le_grand_singe.jpg
[Le_grand_singe_borneo_fremiet.jpg](https://upload.wikimedia.org/wikipedia/commons/f/f0/Le_grand_singe_borneo_fremiet.jpg)



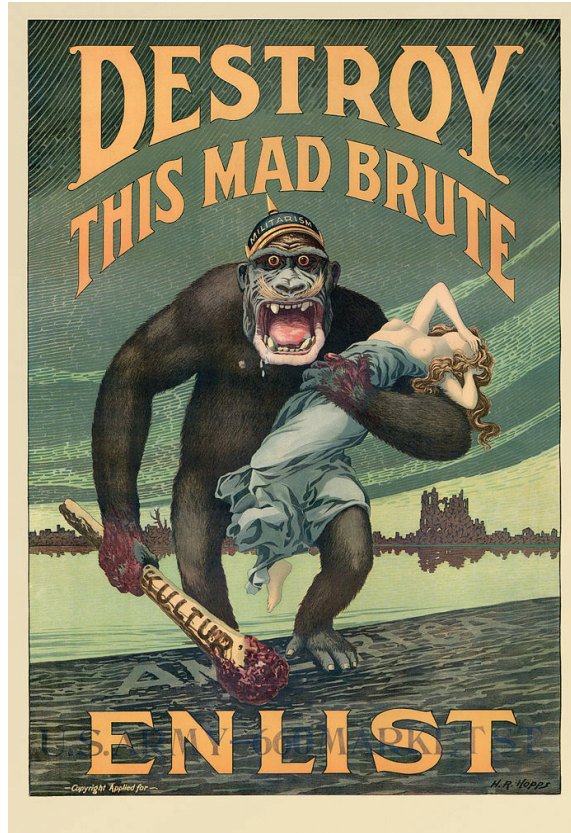
lisiin vastineisiin – varmasti huomattavimpana esimerkkinä Manet'n *Olympia* (1863), joka todella näytti pariisilaiselle taideyleisölle Tizianin *Urbinoon Venuksen* (1538) siteeraamisen kautta, miltä klassiset myyttihahmot näyttivät kun niiden aiheisto revittiin maan pinnalle.⁵² Vaikka edellinen kehityskulku ei tietenkään tapahtunut vailla myyttisiä jännösarvoja, voidaan nähdä miten Frémiet'nkin teokset tieteellisine pyrkimyksineen astuivat osaksi tätä historiallista prosessia.

Frémiet'n kohdalla tapaukseen liittyy myös monia taiteilijan identiteettipoliittisia ratkaisuja. Nämä ratkaisut kietoutuvat erityisesti hänen toimintaansa toisaalta salonkikelpoisena eläintaiteilijana, ensimmäisen luokan animalierina, mutta myös toisaalta hänen uraansa tieteellisenä kuvittajana *Muséum d'histoire naturelle*ssa ja muissa laitoksissa. Taiteen ja kulttuurin 1800-luvun puolivälin objektivistiset muodot, joita Ranskassa etenkin realismi ja naturalismi tuona aikakautena edustavat, on usein ollut tapana määritellä vastareaktioksi romanttiselle taide- ja taiteilijakuvalle – ja romantiikkaa edustaneet taiteen kärkinimet tekivät usein parhaansa tätä käsitystä vahvistaakseen – mutta Frémiet'n paikoin yltiödraamaattiset eläinteokset astuvat huo-



nosti osaksi tätä vastakkainasettelua. Niissä mitattoman väkivallan tuntu vahvistaa myös tieteellisen täsmällisyyden avulla haviteltua realistista efektiä. Juuri tässä suhteessa ne toimivatkin genrehierarkian vastaisen identiteettipolitiikan aseina; Baryen onnistuneimpien teosten tapaan ne säilyvät osana eläintaideteoksen genrea, mutta sisällyttävät itseensä viitteitä tapahtumista ja tuntemuksista jotka kuuluisivat genrehierarkian ylimmillle askelmille. Samaan aikaan teokset sekoittavat (eläin)tieteellisen ja taiteellisen kuvittamisen rajoja, mistä mitä näkyvimpinä merkkeinä ovat Frémiet'n tieteelliseen tapaan laaditut inskriptiot teosten jalustoissa.

Yhdistelmällä symbolista ambivalenssia ja tieteellistä kiistanalaisuutta oli myös kääntöpuolensa, joka paljastui nopeasti etenkin vuoden 1859 version kohdalla. Nykykatsojalle *Gorille enlevant une négresse* näyttäytyy kuvakieleltään melko säyseänä, etenkin verrattuna vuoden 1887 versioon, mutta siten kohtaamat luentatavat eivät selvästikään olleet. Jos, kuten olen ehdottanut, Frémiet'n tarkoituksena oli tuottaa teos, jota ei luettu symbolisen tai allegorisen ulottuvuuden kautta, vaan ennemminkin 1800-luvun objektiivisten vaatimusten mukaan, hän



Kuva 6. Harry Ryle Hopps, *Destroy this Mad Brute*, c. 1917. Litografia, 106 x 71 cm. Library of Congress Prints and Photographs Division, Washington, D.C. https://commons.wikimedia.org/wiki/File:Harry_R._Hopps_Destroy_this_mad_brute_Enlist_-_U.S._Army_03216u_edit.jpg [Harry_R._Hopps_Destroy_this_mad_brute_Enlist_-_U.S._Army_03216u_edit.jpg](https://commons.wikimedia.org/wiki/File:Harry_R._Hopps_Destroy_this_mad_brute_Enlist_-_U.S._Army_03216u_edit.jpg)

onnistui siinä lähes täydellisesti. Ongelma, joka lopulta johti teoksen hylkäämiseen salongista, näyttää johtuneen siitä, että vaikka teos oli riisuttu myyttisistä viittauksista, myyttien tarjoamat luentamallit määräsivät sitä tapaa, jolla teoksen nähtiin tämänpuoleiseen maailmaan liittyvän. Tarkastelukehystä hieman laajentaen voisi todeta, että gorillan teoksessa esittämä eläimellinen toiseus asetettiin tässä tulkintahorisontissa 1800-luvun sosiaalisen luokittelun tarjoamaan toiseuden mittapuuhuun. Tavallaan voisi sanoa, että myyttisestä tuli sosiaalista ja jumalallisista transgression tai kadotuksen kuvista seksuaalisen anomalian ilmentymiä.

Frémiet'n *Gorillen* vuonna 1900 saavuttama suuri suosio takasi sen, että hänen gorillatöidensä aihe – suurikokoinen apina ryöstämässä vähäpukeista naista – löysi tiensä 1900-luvun alusta lähtien populaarikuvastoon ja propagandaan.⁵³ Tieteellinen maailmankuva avasi näin myös uusia portteja kansainvälisen politiikan ja fantasian maastoon. Ehkä tunnetuimman käyttönsä propagandan palveluksessa se saavutti, kun aihe tuli toistetuksi Harry Ryle Hoppsin (1869–1937) noin vuonna 1917 tehdyssä julisteessa *Destroy this Mad Brute*, jossa



kehotettiin listautumaan Yhdysvaltain armeijan palvelukseen militaristista ”Kulturia” edustanutta saksalaista gorillaa vastaan.⁵⁴ Aiheiston huippu taas on epäilemättä Merian C. Cooperin (1893–1973) ja Ernest B. Schoedsackin (1893–1979) ohjaama elokuva *King Kong* (1933), jonka merkitys hirviö-elokuvien traditiolle on mittaamaton.

Frémiet’n aiheen hyötykäyttö oli helppoa, koska se tarjosi selkeän mallin pelottavan toiseuden eläimellistämiseen – toiseuden, joka oli ihmistä lähellä. Myytistä riisuttuna tämä toiseus ahmaisi neutraalin tieteellisen katseen ja paljasti sille avautuvan näkymän painajaiseksi.

Viitteet

- 1 Ted Gott, “Clutch of the Beast: Emmanuel Frémiet, gorilla-sculptor”, Teoksessa *Kiss of the Beast: from Paris Salon to King Kong* (South Brisbane: Queensland Art Gallery, 2005), 54.
- 2 Teokset tunnetaan Frémiet’tä käsittelevässä kirjallisuudessa useilla eri nimillä, mm. *Gorille emportant une négresse* tai *Gorille enlevant une femme*. Mainittuja nimiä käytetään myös ristiin ensimmäisestä ja jälkimmäisestä teoksessa. Käytän artikkelissani jo otsikossa mainittuja nimiä, koska *Gorille enlevant une négresse* näyttää olevan

yleisin vuoden 1859 teoksesta käytetty muoto, ja jälkimmäisestä *Gorillea* selkeyden vuoksi. Jälkimmäisen teoksen alaotsikossa esiintyvää tieteellistä nimeä (troglodytes gorilla) ihmetteleville lisättäköön, että kyseessä on vanha nimi samalle lajille, joka nykyisin tunnetaan gorillan läntisenä lajina (gorilla gorilla)”. Kaksi muuta huomattavasti pienikokoisempaa gorillaa esittävää Frémiet’n työtä ovat vahaveistos *Gorille enlevant Venus de Milo* (1871; kadonnut) ja terrakottaryhmä *Gorille enlevant un homme* (1876), joista ensimmäisessä gorillan pahoinpitelyn kohteeksi on joutunut Milon Venus ja toisessa roomalainen gladiaattori. Kommentoin teoksia lyhyesti myöhempänä tekstissä. Ks. myös viite 41.

- 3 Ks. esim. Gott, “Clutch of the Beast” tai Marek Zgórnjak, “Frémiet’s Gorillas: Why Do They Carry Off Women?”, *Artibus et Historiae* Vol. 27, No. 54 (2006): 219–237.
- 4 Objektiivisuuden ihanteen synnystä 1800-luvulla ja romantiikan eturivin edustajien vastareaktiosta, ks. esim. Lorraine J. Daston & Peter Galison, Peter, *Objectivity*, (New York: Zone Books, 2010). Vuosisadan lopulla positiot subjektivismiin ja evoluutioteorioita kannattavien tieteellisten ja objektivististen näkökulmien välillä olivat tosin jo huomattavasti sekoittuneet. Olen käsitellyt tätä kehitystä laajemmassa kontekstissa erityisesti

taideteorioiden ja eläinkäsitysten osalta teoksessa Roni Grén, *The Concept of the Animal and Modern Theories of Art* (New York: Routledge, 2017), 60–78.

5 Ranskassa 1850-luvulla ns. beaux arts -traditio oli vielä voimissaan ja monien Frémiet’n teoksiin liittyvien taiteellisten valintojen voi nähdä tulevan merkitseviksi nimenomaan suhteessa siihen.

6 Teos tunnetaan myös nimellä *La Marseillaise*.

7 Nyk. Muséum national d’histoire naturelle.

8 Gott, “Clutch of the Beast”, 18.

9 Ks. esim. Eduardo Palacio-Pérez, “Science and Belief in the Construction of the Concept of Paleolithic Religion”. *Complutum*, Vol. 24 (2013): 52. Lamarckin ja Saint-Hilairien suhde darwinismiin nähdään usein siinä valossa, että ranskalaiset kiinnittivät huomion tahdon ja ympäristön yhteispeliin perinnöllisten tekijöiden evoluution kannalta, kun taas darwinismi antoi painon luonnonvalinnalle.

10 Gott, “Clutch of the Beast”, 19–20.

11 Ibid., 20.

12 Ibid., 19.

13 Ibid.

14 Ibid. Ruden naturalistisen ihanteen oli määrä pitää taiteilija “totuuden tiellä”. (Émilie Hennebois, *Les animaux dans la sculpture d’Emmanuel Frémiet* [Toulouse: École nationale vétérinaire, thèse, 2002], 41). Tätä pyrkimystä kuvaa hyvin Ruden maksimi “juhtahevosen pää on totuudellisuudessaan kauniimpi



kuin kauneinkaan Feidiaan veistämä hevosen pää” (ibid., 41). Yhtä kaikki, Frémiet on joka tapauksessa muistellut Ruden opettaneen oppilailleen, että taiteen tärkeimpänä johtolankana tuli säilyttää ajatusta tunteiden kommunikoimisesta (ibid., 44).

15 Ks. Sarah R. Cohen, “Animal Performance in Oudry’s Illustrations to the Fables of La Fontaine,” *Studies in Eighteenth Century Culture*, Vol. 39 (2010): 35–76.

16 Ks. esim. Stephen F. Eisenman, *The Cry of Nature: art and the making of animal rights* (London: Reaktion Books, 2013), 155–161. Géricault on toki muutenkin tunnettu eläinkuvauksistaan, mutta Eisenman kiinnittää huomionsa erityisesti siihen, että taiteilija on pyrkinyt teoksissaan soveltamaan historiamaalauksen skaalaa ja kuvaustapoja kuvataksaan eläimiin ihmisen taholta kohdistuvaa sortoa tai väkivaltaa.

17 Ks. Hennebois, *Les animaux dans la sculpture d’Emmanuel Frémiet*, 35–38. Hennebois tarjoilee kimaran lainauksia, jotka paljastavat Frémiet’n kiihkeän suhtautumisen sekä eläintaiteen alhaista statusta että hänen leimaamistaan eläintaiteilijaksi kohtaan.

18 Barye ja eläintaiteen status 1800-luvun keskivaiheilla, ks. Matthew T. Simms, “The Goncourts, Gustave Planche, and Antoine-Louis Barye’s Un Jaguar dévorant un lièvre”, *Nineteenth-*

Century French Studies, Volume 38, Number 1 & 2 (Fall-Winter 2009): 67–84. Baryen ja Frémiet’n rinnastamisesta, ks. esim. Hennebois, *Les animaux dans la sculpture d’Emmanuel Frémiet*, 45–46.

19 Gott, “Clutch of the Beast”, 32; aikalaiskuvauksesta, ks. Hennebois, *Les animaux dans la sculpture d’Emmanuel Frémiet*, 66–67.

20 Ainakin Catherine Chevillon on huomauttanut tämän merkityksestä Frémiet’n uralle. (Ks. myös Hennebois, *Les animaux dans la sculpture d’Emmanuel Frémiet*, 67).

21 ”Il se fait en ce moment en sculpture le mouvement que nous avons signalé en peinture. L’école historique se meurt dans l’art qui fait palpable comme dans l’art qui fait visible. C’est le paysage qui la remplace en peinture; ce sont les animaux qui la remplacent en sculpture. La nature succède à l’homme. C’est l’évolution de l’art moderne.” (Edmond Goncourt & Jules Goncourt, *Études d’art: Le Salon de 1852 – La peinture à l’exposition 1855* (Paris: Librairie des bibliophiles), luettu 18.12.2016, https://archive.org/stream/gri_33125008506780#page/n3/mode/2up..139).

22 Manet’n persoonasta ja taiteellisen vision tinkimättömyydestä lähtevä tulkinta, etenkin 1860-luvun teoksiin liittyen ks. esim. Georges Bataille, *Manet : études biographique et critique* (Genève: Skira, 1955).

23 Ks. Marek Zgórnaiak, “Frémiet’s Gorillas”, 219–221.

24 Gott, “Clutch of the Beast”, 26.

25 Paul de Chaillun matkakirja *Explorations & Adventures in Equatorial Africa: with accounts of the manners and customs of the people, and of the chase of the gorilla, crocodile, leopard, elephant, hippopotamus, and other animals* (1861) on gorillaa käsittelevän, kirjallisuuden varhainen klassikko, jonka tieteellinen arvo on nykytietämyksen valossa varsin mitätön. Chaillu kuvaili erityisesti urosgorilloita äärimmäisiin vaaraliksi eläimiksi. Kuten jäljempänä nähdään, paljon parempia eivät tässä suhteessa olleet niin luonnontutkijat kuin taiteentuntijatkaan.

26 Gott, “Clutch of the Beast”, 26.

27 Marek Zgórnaiak on huomauttanut, että vuoden 1859 veistos on ilmeisesti tehty tammikuussa 1852 Muséum d’histoire naturellelle lahjoitetun Gabonista peräisin olleen gorillan huonosti säilyneiden jäännösten pohjalta. Zgórnaiak lisää huomioonsa että mainituista jäännöksistä tehdyistä piirroksista poiketen molemmissa Frémiet’n veistoksissa gorillan alahuuli työntyy huomattavasti enemmän eteen. Zgórnaiak selittää yksityiskohtaa ja sen toistumista sillä, että aikakauden tieteellisen tiedon valossa sen uskottiin olevan merkki gorillan aggressiivisesta mielentilasta (Zgórnaiak, “Frémiet’s Gorillas”, 232).

28 Hennebois, *Les animaux dans la sculpture*



d'Emmanuel Frémiet, 53. Lainaus on peräisin 2.–3.1.1896 Le Temps-lehdessä julkaistusta Frémiet'n haastattelusta otsikolla "Au jour le jour, une vie d'artiste, Emmanuel Frémiet". Hieman lainausta edeltävässä kohdassa Frémiet puhuu ilmeisen virheellisesti vuonna 1854 valmistuneesta teoksesta, vaikka gorilla esitettiin vasta 1859.

29 Zgórnjak, "Frémiet's Gorillas", 223.

30 Hennebois, *Les animaux dans la sculpture d'Emmanuel Frémiet*, 55.

31 Gott, "Stowed away", luettu 28.1.2017, <http://www.ngv.vic.gov.au/essay/stowed-away-emmanuel-fremiets-gorilla-carrying-off-a-woman-2-2/>; Zgórnjak, "Frémiet's Gorillas", 224.

32 Baudelaire todella tuomitsi teoksen ja oli teosta näkemättäkin sitä mieltä, että "tällaisen aiheen" ollessa kyseessä jury oli tehnyt oikein sen hylätessään, koska aihe ei ollut hänestä Frémiet'n lahjakkuuden arvoinen (ibid.).

33 Ks. esim. Edgar Allan Poe, *L'Affaire de la Rue Morgue* (Paris: Éditions deux-trois, 1932).

34 Zgórnjak, "Frémiet's Gorillas", 228

35 Ks. ibid., 224–225.

36 Tulkinta siitä, että kyseessä on naarasgorilla toki elää yhä vähintäänkin yhtä vahvana, onhan teoksen alalaitaan niin kirjoitettu. Ks. esim. Gott, "Stowed away", <http://www.ngv.vic.gov.au/essay/stowed-away-emmanuel-fremiets-gorilla-carrying-off-a-woman-2-2/>;

Barbara Larson, "Darwin's Sexual Selection and the Jealous Male", teoksessa *The Art of Evolution: Darwin, Darwinisms, and Visual Culture*, ed. Barbara Larson & Fae Brauer, 173–193 (Hanover, NH: Dartmouth College Press, 2009), 178.

37 Ks. Zgórnjak, "Frémiet's Gorillas", 224. Gorillan sukuelimet eivät ole teoksessa näkyvissä.

38 Ibid., 224–225. Teos tuhoutui onnettomuudessa ennen kyseistä kansainvälistä näyttelyä. Ks. Frémiet'n muisteluista tuhoutumiseen johtaneista tapahtumista, esim. Hennebois, *Les animaux dans la sculpture d'Emmanuel Frémiet*, 55.

39 Zgórnjak, "Frémiet's Gorillas", 224. Merkintä tarkoittaa "Gabonista peräisin olevaa ihmissyöjäapinaa".

40 Gott, "Stowed Away", <http://www.ngv.vic.gov.au/essay/stowed-away-emmanuel-fremiets-gorilla-carrying-off-a-woman-2-2/>.

41 Ensimmäisestä mainituista teoksista ei liene säilynyt yhtäkään kuvaa. Vahaveistos oli myynnissä New Yorkissa vuonna 1872 hyväntekeväisyshuutokaupassa, joka järjestettiin Chicagon vuoden 1871 suuren tulipalon uhrien hyväksi. Sen jälkeen teos vaikuttaa kadonneen. Jälkimmäinen teoksista sen sijaan myytiin huutokaupassa vuonna 2013 yksityiselle ostajalle, jonka nimi ei ole minulle tätä artikkelia tehdyn tutkimuksen aikana ilmennyt. Teoksesta on olemassa

huutokaupan aikaisia valokuvia, ks. esim. <http://www.piasa.fr/node/57797/lot/past>, luettu 6.7.2017.

42 Ks. Gott, "Stowed Away", <http://www.ngv.vic.gov.au/essay/stowed-away-emmanuel-fremiets-gorilla-carrying-off-a-woman-2-2/>.

43 Zgórnjak, "Frémiet's Gorillas", 232.

44 Gott, "Stowed Away", <http://www.ngv.vic.gov.au/essay/stowed-away-emmanuel-fremiets-gorilla-carrying-off-a-woman-2-2/>. Toinenkin Frémiet'n merkittävimmistä veistotöistä sijoittuu esihistorialliseen kauteen, Homme de l'âge de Pierre (1875).

45 Kiistanalaisuutta herättivät tietysti edelleen myös evoluutioteoriat eri muodoissaan, mutta esihistoriallinen tutkimus ja yleinen taidehistoria olivat saaneet jo uuden ongelman ratkaistavakseen. Vuonna 1879 amatööriarkeologi Marcelino Sanz de Sautuolan kahdeksanvuotias tytär oli löytänyt Altamiran luolan, jonka aitoudesta käytiin kiistaa aina vuoteen 1902 asti, jolloin alan ranskalainen auktoriteetti Émile Cartailhac myönsi vääräksi aiemmat syytteesä siitä, että maalaukset olisivat olleet väärennöksiä, tekstissään Émile Cartailhac, "La grotte d'Altamira, Espagne. Mea culpa d'un sceptique.", *L'Anthropologie* 13 (1902): 348–354.

46 Hennebois, *Les animaux dans la sculpture d'Emmanuel Frémiet*, 58.

47 Ks. kirjeenvaihdosta ja teoksen sijoittamisen



vaiheista, Hennebois, *Les animaux dans la sculpture d'Emmanuel Frémiet*, 56–58.

48 Frémiet tarjosi *Orang-outang étranglant un sauvage de Bornéon* lisäksi teostaan *Homme enlevant un jeune ours* vaihtokauppana *Gorillestaan*, jota ilmiselvästi piti hyvin tärkeässä arvossa.

On tässä mielessä huomattavaa, että *Gorille* oli vuoteen 1900 asti vain kipsisenä versiona, kun taas *Orang-outang étranglant un sauvage de Bornéo* oli veistetty marmorin (ibid., 57). Frémiet olisi myös itse maksanut vaihtokaupasta koituvat kustannukset (Zgórniak, “Frémiet’s Gorillas”, 221).

49 Vuonna 1900 maailmannäyttelyssä nähty versio oli alkuperäisen kokoinen pronssipatsas, joka oli tehty vuonna 1898 Frémiet-kirjallisuudessa anonyyminä pysyttelevän amerikkalaisen keräilijän toivomuksesta. Frémiet sai myös valtiolta myöhemmin luvan valaa pienoispronssipatsaita teoksestaan. (Zgórniak, “Frémiet’s Gorillas”, 234n13; Gott, “Clutch of the Beast”, 44).

50 Gott, “Clutch of the Beast”, 44.

51 Keskustelusta, jota Frémiet’n teoksen osalta käytiin evoluutioteorian – tai “fiksismen” ja “transformismen” osalta – puolesta ja vastaan, ks. lainaukset teoksesta Hennebois, *Les animaux dans la sculpture d'Emmanuel Frémiet*, 58–59.

52 Manet’n ilmeiset pyrkimykset transponoida vanhaa kuvastoa moderniin kontekstiin huomioitiin

toki hyvin varhain. Keskustelun tästä transponoinnista Manet’n 1860-luvun töitä määräävänä strategiana nosti kuitenkin esiin vasta Jean Clay esseessään “Ointments, Makeup, Pollen” (*October 27* (Winter 1983): 3–44), mistä lähtien strategia on luettu tai siitä on ainakin keskusteltu yhtenä Manet’n 1860-luvun modernismia määräävänä tekijänä.

53 Kehitys on niin näkyvä, että Frémiet’n tulkitsijoilla vaikuttaa olevan vaikeuksia ohittaa aihetta. Laaja otanta Frémiet’n aiheen vaikutuksista löytyy kokoelmasta *Kiss of the Beast: from Paris Salon to King Kong* (South Brisbane: Queensland Art Gallery, 2005).

54 Ks. lisää Hoppsin julisteesta ja Frémiet’n teoksesta: Gott, “Clutch of the Beast”, 46–49.

FT, dos. Roni Grén toimii tutkijana Turun yliopiston taidehistorian oppiaineessa. Hän on tutkimuksissaan keskittynyt mm. modernistiseen taideteoriaan, ranskalaiseen filosofiaan, surrealismiin ja eläintaiteeseen. Artikkelin on osa Suomen Kulttuurirahaston Varsinais-Suomen rahaston tuella tehtyä tutkimusta “Esihistoria ja modernismi”. Grén on myös tämän lehden päätoimittaja.

