

Paikkasidonnainen taide vailla paikkaansa

Hilma af Klintin *Kymmenen suurinta* toteutumatta jääneessä tempelissään

Viola Paavola

Kandidaatintutkielma

Median, musiikin ja taiteen tutkimuksen tutkinto-ohjelma, taidehistoria

Historian, kulttuurin ja taiteiden tutkimuksen laitos

Humanistinen tiedekunta

Turun yliopisto

Joulukuu 2024

Turun yliopiston laatu järjestelmän mukaisesti tämän julkaisun alkuperäisyys on tarkastettu

Turnitin OriginalityCheck -järjestelmällä

Kandidaatintutkielma

Median, musiikin ja taiteen tutkimuksen tutkinto-ohjelma, taidehistoria

Viola Paavola

Paikkasidonnainen taide vailla paikkaansa – Hilma af Klintin *Kymmenen suurinta* toteutumatta jääneessä temppeleissään

Sivumäärät: 24s., 2 liites.

Tutkin kandidaatintutkielmassani Hilma af Klintin (1862–1944) Temppeleimaalausten sarjaan kuuluvien *Kymmenen suurimman* (1907) tilallista kokemista. Af Klintin Temppeleimaalaukset syntyivät tilallisen kontekstinsa ehdoilla. Temppeleimaalauksiin kuuluvat Kymmenen suurinta luotiin suunnitteilla olleeseen esoteeriseen temppeleihin, jota ei kuitenkaan koskaan rakennettu.

Pohdin tutkielmassani, kuinka paikkasidonnaisen taiteen tilallinen konteksti voidaan luoda uudelleen erilaisiin lokaatioihin sekä sitä, kuinka tietty paikka tai sen puute vaikuttaa teoskokemukseen. Keskityn tutkimuksessani Kymmenen suurimman installointiin Lontoon Tate Modernissa (20.4. – 3.9.2023) ja Solomon R. Guggenheim -museossa New Yorkissa (12.10.2018–23.4.2019) sekä Af Klintin toteutumatta jääneen suunnitelman temppeleirakennuksessa, jonne teokset oli alun perin määrä sijoittaa. Siinä missä olen itse vierailut Tate Modernin näyttelyssä, tutkin Guggenheim -museota kuva- ja videomateriaalin pohjalta.

Maurice Merleau-Pontyn myöhempään tuotantoon, lähinnä vuonna 1964 julkaistuun esseeseen *Silmä ja Mieli*, perustuva fenomenologinen lähestymistapani osoittaa, kuinka teosten installaatio osallistaa *Kymmenen suurimman* kokijan osaksi teosten merkitysten muotoutumista. Hyödynnän tutkielmassani aiempaa tilallisuudesta ja paikkasidonnaisuudesta tehtyä tutkimusta, joka perustuu pitkälti Miwon Kwonin tekemään tutkimukseen. Laaja ymmärrykseni paikkasidonnaisuudesta ja tilallisuudesta vahvistaa käsitystä teosten tilallisuuden muodostumisesta sijaintipaikan lisäksi esimerkiksi kulttuurisesta, institutionaalisesta tai kokemuksellisesta kehyksestä. Esitän tutkimuksessani, että af Klintin Temppeleimaalausten paikkasidonnaisuus voi toteutua monenlaisissa tiloissa.

Avainsanat: abstrakti taide, esoteria, fenomenologia, Guggenheim, Hilma af Klint, museotila, paikkasidonnainen taide, Tate Modern, tilallisuus

Sisällysluettelo

1	Johdanto	4
1.1	Tutkimuskysymykset	5
1.2	Aineisto ja haasteet	7
1.3	Lähestymistavat ja aiempi tutkimus	8
2	Kymmenen suurinta tilallisena kokemuksena	11
2.1	Kohdatut ja koetut näkymättömyydet	12
2.2	Paikkasidonnaisuus elettyinä ja koettuna	14
2.3	Teosten installointi Tate Modernissa	17
3	Temppelimaalaukset vailla temppeiliä	19
3.1	Guggenheimin spiraali	20
3.2	Esoteerinen temppeleli vastaan valkoinen kuutio	22
3.3	Instituutio ja hengellisyys	24
4	Yhteenveto	27
	Kuvaluettelo	29
	Tutkimuskirjallisuus ja lähteet	30
	Kuvaliite	32

1 Johdanto

Elinaikanaan miltei tuntematon, ruotsalainen taiteilija Hilma af Klint (1862–1944) jätti jälkeensä ennennäkemättömän ja laajan tuotannon. Hänen elämäntyönsä kulmakivenä voidaan pitää Temppelemaalausten sarjaa, joka käsittää yhteensä 193 vuosina 1906–1915 maalattua abstraktia teosta. Tammikuussa vuonna 1906 spiritualistisen istunnon yhteydessä Amaliel-niminen henki tarjosi af Klintille tärkeää tehtävää, spiraalinmuotoiseen temppeleihin sijoitettavien maalausten luomista. Seuraavan kymmenen vuoden aikana syntyneeseen Temppelemaalausten kokonaisuuteen kuuluvat vuoden 1907 loka-joulukuussa valmistuneet *Kymmenen suurinta*.

Spiraalitemppeli teoskokonaisuuden sijoituspaikkana jäi suunnitelmien tasolle, mutta af Klintin perintö ja idea temppeleistä elävät kuitenkin vahvempina ja tunnetuimpina kuin koskaan aiemmin. Testamentissaan abstraktin taiteensa 20 vuodeksi suojannut Hilma af Klint tiesi, että ajan tulisi kulua, jotta hänen sanomansa todella ymmärrettäisiin. Taiteilijan menehdyttyä vuonna 1944 kului kuitenkin useampia vuosikymmeniä, kunnes teokset löydettiin sekä niiden arvo ymmärrettiin. Af Klintin kaikkien aikojen ensimmäinen yksityisnäyttely järjestettiin vuonna 1988 Helsingin Suomenlinnassa ja 2010-luvulta lähtien hänet on tunnustettu laajalti länsimaisen abstraktin taiteen pioneeriksi.¹

Hilma af Klintin teosten arvo on mittaamaton sekä kirjaimellisesti että kuvainnollisesti. Hänen teostensa rahallista arvoa ei koskaan ole mitattu taidemarkkinoilla, eikä ajatonta ja hengellistä sanomaa välittävien teosten merkityksellistä arvoa voi toisaalta kuvitella mitattavan muillakaan keinoin. New Yorkin Guggenheim -museossa 12. lokakuuta vuonna 2018 avautunut näyttely *Hilma af Klint: Paintings for the Future* käynnisti viimeisimmän

¹ Hilma af Klintiin on viimeisen kymmenen vuoden aikana alettu viittaamaan abstraktin taiteen pioneerina esimerkiksi useissa eri artikkeleissa sekä kirjojen ja kiertävien näyttelyiden nimissä. Af Klintin edelläkävijyys on myös sikäli ainutlaatuista, että hänen varhaisimmat abstraktit teoksensa ovat syntyneet jo vuonna 1906. Ensimmäisen abstraktin taiteilijan titteliä vuosikymmenten ajan kantanut Wassily Kandinsky maalasi ensimmäisen ei-esittävän teoksensa vuonna 1911, siis vuosia af Klintiä myöhemmin. Vuonna 2020 julkaistiin Hilma af Klintin *catalogue raisonné*, joka osaltaan vahvistaa ja vakiinnuttaa taiteilijan asemaa taiteen kaanonissa ja viestii hänen tuotantonsa merkittävästä historiallisesta arvosta.

Hilma-buumin.² Af Klintistä on viimeisen neljän vuoden aikana ilmestynyt muun muassa elämäkertoja, elokuva, ooppera sekä *catalogue raisonné*.

1.1 Tutkimuskysymykset

Ensisijaisena ja tärkeimpänä tutkimuskysymyksenäni on, kuinka paikkasidonnaisen taiteen tilallisen kontekstin uudelleenluonti erilaisiin sijaintipaikkoihin vaikuttaa teoskokemukseen. Tämä kysymyksenasettelu sisältää myös pohdintaa muun muassa siitä, kuinka taiteen tilallinen konteksti uudelleenluodaan ja miten paikkasidonnaista taidetta voidaan esittää tarkoituksenmukaisesti paikassa, jonne sitä ei ole luotu.

Tutkimuskysymykseeni vastatakseni on oleellista pohtia, mistä taiteen tilallisuus voi sijaintipaikan lisäksi muodostua. Fenomenologisista lähtökohdista tutkin tilaa ja paikkaa ensisijaisesti elettyinä, ruumiillisina kokemuksina. Kun päästetään irti tilan ja paikan käsitteistä fyysisesti ja maantieteellisesti osoitettavissa olevana sijaintipaikkana, myös paikkasidonnaisuuden käsite muuttuu moninaisemmaksi. Paikkasidonnaisuuden sijaan voidaankin puhua esimerkiksi kontekstisidonnaisuudesta (Kwon 2002, 2–4), jolloin muodostuu myös kysymys siitä, miten *Kymmenen suurimman* esoteerinen, hengellinen konteksti voidaan luoda museo- tai galleriatilaan esimerkiksi tietynlaisen installoinnin avulla. Koska temppeliä, jonne maalaukset oli määrä sijoittaa, ei koskaan ole ollut, tutkimukseni läpäisee myös olennainen kysymys paikattomuudesta, sekä siitä, millä perusteella teoksia voidaan kutsua paikkasidonnaisiksi, kun niitä kontekstoivaa paikkaa ei koskaan ole ollut olemassa.

Monien muiden vuosisadan vaihteen taiteilijoiden tapaan Hilma af Klint otti osaa erilaisten esoteeristen liikkeiden okkultistisiin ja spiritualistisiin istuntoihin, todistetusti ensimmäistä kertaa jo vuonna 1879. Kaksi vuosikymmentä myöhemmin af Klintin ympärille muodostui viiden naisen ryhmä Viisikko (*De Fem*), jonka apu oli korvaamatonta *Kymmenen suurimman* luomisessa. Viisikon kokoonpano muuntui vuosien saatossa laajeten, rakoillen ja lopulta hajoten, mutta alkuperäiseen ryhmään lasketaan kuuluvaksi Hilma af Klintin lisäksi Viisikon johtaja Sigrid Hedman (1855–1922), maineikas spiritualisti Mathilda Nilsson (1844–1923) ja

² Pirkko Kotiranta (2021, 262–270) kutsuu Moderna Museetissa vuonna 2013 järjestetyn ja sieltä kiertämään lähteneen *Abstrakt pionjär* -näyttelyn luomaa sensaatiota ensimmäiseksi isoksi ”Hilma-buumiksi”. Solomon R. Guggenheimin museon vuonna 2018 avautunut näyttely nostatti Hilma af Klintin jälleen tutkijoiden ja ennen kaikkea yleisön suosioon.

hänen sisarensa Cornelia Cederberg (1854–1933) sekä af Klintin elämänmittainen ystävä ja kollega, taiteilija Anna Cassel (1860–1937).

Af Klintin taiteen syvä kytkös vuosisadanvaihteen esoteerisiin liikkeisiin on hänen sanomansa kannalta oleellinen. Esoteerisuudella viitataan yleisesti johonkin salattuun, pienen piirin hallussa olevaan tietoon ja esoteerisissa liikkeissä pyritään usein etsimään ja löytämään tällaisia henkisiä oppeja (Nylund 2020, 6). Akateemisessa tutkimuksessa esoteerisuutta on kuitenkin ”tutkittu ja määritelty monin eri tavoin, eikä yksimielisyyttä siitä, mihin käsitteellä viitataan, ole olemassa” (Kokkinen 2019, 46). Käytän tutkimuksessani käsitteitä, kuten ”esoteerinen” ja ”henkinen” kuvaamaan niitä vuosisadanvaihteen esoteeristen liikkeiden aatemaailmoja, joiden oppeja Hilma af Klint töissään hyödynsi.

Af Klint ihaili suuresti antroposofian kehittäjää Rudolf Steineria (1861–1925) ja taiteilijan piirtämissä temppeleihahmotelmissa on selkeitä yhteneväisyyksiä antroposofiseen arkkitehtuuriin, jonka keskiössä on rakennusten muotojen tavoitteleman henkisyyden kokeminen (Ikkala 2020, 52). Antroposofia syntyi teosofian pohjalta, mutta eriytyi lopulta omaksi kokonaisuudekseen. Teosofia (kreik. *theós* jumala, *sophia* viisaus) ja antroposofia (kreik. *anthropos* ihminen, *sophia* viisaus) jakavat käsityksen todellisuuden henkisestä, aistihavainnot ylittävästä olemuksesta ja sielun kehityksestä kohti korkeampia henkisiä tasoja, mutta antroposofiassa painottuu humanistisempi suuntautuneisuus sekä tieteellisempi henkisyyden tarkastelu. Lisäksi steinerilaisessa antroposofiassa korostuu juuri taiteen merkitys maailman materiaalisuutta tasapainottavana henkisyyden ilmentäjänä (Mahlamäki & Westerlund 2020, 38). Antroposofiassa henkisyys toimii siis vastinparina materialistisuudelle, jonka voidaan ymmärtää tarkoittavan maailmankuvaa, jossa todellisuus redusoituu hengen sijasta aineeseen. Tutkimuksessani en kuitenkaan hahmota materialistista maailmankuvaa ainoastaan sen ontologisen määritelmän kautta, vaan ymmärrän antroposofien vastustaman materialismin osaksi nykypäivän tavarakeskeisyyttä ja kapitalismia.

Hilma af Klint osallistui vuosikymmenten ajan erilaisten esoteeristen liikkeiden ja lopulta oman ryhmänsä istuntoihin, joissa otettiin yhteyttä korkeampiin voimiin. Hilma af Klintin elämäkatsomuksellinen käsitys henkisyydestä ei kuitenkaan ole pelkistettävissä vain häneen vaikuttaneiden filosofisten ja esoteeristen liikkeiden ajatuksiin. Lukemattomien spiritualististen istuntojen eli seanssien kautta syntynyt yhteys korkeampiin henkiolentoihin, joita af Klintin muistiinpanoissa kutsutaan nimellä *De Höga*, muodostaa ainutlaatuisen

elämäkatsomuksen, jonka sanoman välittäjänä ja toteuttajana af Klint näki taiteensa. Tämä sanoma on vaikeaselkoinen, mutta af Klintiä tutkinut Kotiranta (2021, 302) kuvaa onnistuneesti teosten viestivän ”rakkauden tärkeyttä, kaiken luodun yhteyttä ja yhteenkuuluvuutta”.

1.2 Aineisto ja haasteet

Tutkimukseni kohteena on Tempelimaalauksiin kuuluva *Kymmenen suurinta* -teossarja, joka käsittää kymmenen, kooltaan noin 320 cm korkeaa ja 240 cm leveää temperamaalausta. Teokset on nimetty ihmisen elämänvaiheiden mukaan ja viittaavat yksittäisiin teoksiin siten, kuten niihin viitataan vuonna 2020 julkaistussa *Hilma Af Klint: Catalogue Raisonné. The Paintings for the Temple 1906–1915* -teoksessa. Olen kuitenkin kääntänyt englanninkieliset käännökset edelleen suomeksi, jolloin teosten nimet kuuluvat seuraavanlaisesti: nro. 1, *Lapsuus (Barnaåldern)*, nro. 2, *Lapsuus (Barnaåldern)*, nro. 3, *Nuoruus (Ynglingaåldern)*, nro. 4, *Nuoruus (Ynglingaåldern)*, nro. 5, *Aikuisuus (Mannaåldern)*, nro. 6, *Aikuisuus (Mannaåldern)*, nro. 7, *Aikuisuus (Mannaåldern)*, nro. 8, *Aikuisuus (Mannaåldern)*, nro. 9, *Vanhuus (Ålderdomen)* ja nro. 10, *Vanhuus (Ålderdomen)*. Koska tutkimukseni keskittyy teossarjaan kokonaisuutena, viittaatan siihen yleisesti *Kymmenenä suurimpana*.

Tärkeä osa tutkimusaineistoani on oma teoskokemukseni *Kymmenestä suurimmasta* Lontoon Tate Modernissa, jossa vierailin kesällä 2023. Yksilöllinen kokemukseni on oleellinen, sillä hahmotan teoskokemuksen ja kysymykset taiteen tilallisuudesta tutkielmassani pitkälti Maurice Merleau-Pontyn subjektiivisia havaintoja painottavan ruumiinfenomenologian kautta. Toinen näyttely, johon esoteerinen temppele tutkimuksessani vertautuu, on New Yorkin Solomon R. Guggenheim -museossa 12.10.2018–23.4.2019 pidetty *Hilma af Klint: Paintings for the Future* -näyttely, johon on viitattu useissa yhteyksissä af Klinton teosten vaatimuksen mukaisena spiraalitemppelinä. Koska en itse ole vierailut näyttelyssä, perustuu tutkimukseni Guggenheimin näyttelyn osalta muun muassa siitä kirjoitettuihin näyttelyarvioihin, Pirkko Kotirannan (2021, 271–277) kuvailuun näyttelykokemuksestaan sekä muihin erinäisiin näyttelystä kuvattuihin materiaaleihin. Tarkoitukseni on analysoida Solomon R. Guggenheim -museon tarjoaman arkkitehtonisen kehyksen mahdollisuuksia toimia osana af Klinton teoksia sekä fyysisten tekijöiden vaikutuksia teoskokemukseen.

Hilma af Klint ei jättänyt jälkeensä ainoastaan valtavaa määrää ennennäkemättömiä, taidehistorian uudelleenkirjoitusta vaativia teoksia. Arviolta 26 000 sivua muistiinpanoja, joihin on tallentunut niin päiväkirjamerkintöjä seansseista kuin automaatiopiirrustuksia sekä hahmotelmia temppeleistä, muodostavat korvaamattoman osan taiteilijan elämäntyöstä.

Kymmenen suurimman installoinnit kummassakin museossa vertautuvat tutkimuksessani näihin af Klintin alkuperäisiin suunnitelmiin, hahmotelmiin ja piirroksiin temppeleistä. Vaikka Hilma af Klintistä tehtävä tutkimus on ottanut viime vuosina tulta alleen, ovat alkuperäiset muistiinpanot edelleen saatavilla heikonlaisesti. Hilma af Klintin taidetta ja jäämistöä säilytetään ”salaisessa lokaatiossa” (Kotiranta 2021, 81) ja digitoitua, saati puhtaaksi kirjoitettua materiaalia ei juuri ole saatavilla.

Turkulaissyntyisen kuvanveistäjän ja antroposofi Olof Sundströmin vuonna 1945 kokoama luettelointi ja diapositiivikokoelma Hilma af Klintin elämäntyöstä on kuitenkin päätyntä Åbo Akademin taidehistorian oppiaineen haltuun. Tarkoitukseni oli hyödyntää tutkimustyössäni tätä alkuperäistä luettelointia ja valokuvia *Kymmenestä suurimmasta*, mutta vierailu Åbo Akademin arkistoon osoittautui hienoiseksi pettymykseksi. Arkistosta löytämäni materiaali oli merkittävän puutteellista. Diapositiivi teoksesta nro. 3, *Nuoruus (Ynglingaåldern)* puuttui kokonaan ja katalogissa numeroidut muistivihot, joihin lukeutuvat muun muassa piirrokset ja hahmotelmat temppeleistä, eivät löytyneet arkistosta. Näistä syistä nojaudunkin tutkimuksessani lähinnä Vossin (2022) sekä Kotirannan (2021) kirjoittamien biografioiden tarjoamaan materiaaliin ja tulkintaan näistä muistiinpanoista. Tutkimukseni liitteenä olevat kuvat ovat itse ottamiani sekä arkistomateriaalin puutteellisuuden vuoksi, että korostaakseni oman teoskokemukseni merkittävyyttä.

1.3 Lähestymistavat ja aiempi tutkimus

Hilma af Klintistä tehty tutkimus etenee hurjaa vauhtia. Saksalainen taidehistorioitsija Julia Voss on kirjoittanut vuonna 2020 laajan elämäkerran *Hilma af Klint – Die Menschheit in Erstaunen versetzen*, joka sisältää valtavasti uutta tietoa af Klintistä, mutta jonka tietoihin on jo tullut tarkennuksia (Kotiranta 2021, 304–305). Kulttuuritoimittaja Pirkko Kotiranta on vuotta myöhemmin kirjoittanut elämäkerran *Hilma af Klintin arvoitus: taiteilija henkien, tieteen ja luonnon maailmassa* (2021). Hilma af Klintiin liittyen nojaudun tutkimuksessani pitkälti näihin Vossin ja Kotirannan kirjoittamiin elämäkertoihin.

Paikkasidonnaisuutta tutkiessa taidehistorioitsija Miwon Kwonin *One Place after Another: Site-Specific Art and Locational Identity* (2002) on merkittävä teos. Kwonin lisäksi hyödynnän taiteen paikkasidonnaisuutta tutkiessani Tatja Scholten teosta *The Perpetuation of Site-Specific Installation Artworks in Museums* (2022). Kysymykset paikkasidonnaisuudesta peilautuvat tutkimuksessani suurelta osin ruumiinfenomenologiaan, jonka tutkimuksessa keskityn Maurice Merleau-Pontyn myöhäisempään tuotantoon, josta tärkeimpänä *Silmä ja Mieli* -esseeseen (2006 [1964]). Edmund Husserlin ajattelusta lähtöisin oleva fenomenologia on filosofinen suuntaus, joka tutkii todellisuuden ilmenemistä ihmiselle hänen kokemusmaailmassaan. Husserlin fenomenologian intellektuaalisesta, puhtaan tietoisuuden sisällöstä ja sen rakentumisesta etäännyvä Merleau-Ponty painottaa ”ilmiön ilmenevyyttä, joka ei ole tietoisuuden piirre vaan ruumiillisessa olemassaolossa toteutuva maailman näyttäytymisen voima” (Luoto 2012, 15). Merleau-Pontyn fenomenologia siis korostaa kehon keskeistä roolia kokemusten välittäjänä. Hänen ajattelunsa tuo esiin ruumiin toimimisen kokemusten ja havaintojen perustana, jolloin maailma tulee merkitykselliseksi juuri ruumiillisuuden kautta ja sen ansiosta.

Hyödynnän tutkielmassani Paul Crowtherin tutkimusta *The Phenomenology of Modern Art: Exploding Deleuze, Illuminating Style* (2012) sekä Lorella Scaccon väitöskirjaa *A Phenomenological Approach to Media Art Environments: The Immersive Art Experience and the Finnish Art Scene* (2023) hahmottaakseni Merleau-Pontyn fenomenologian suhteutumista juuri taiteentutkimukseen. Crowther (2012) lähestyy erilaisia modernin taiteen suuntauksia, taiteilijoita ja teoksia fenomenologisesta näkökulmasta sekä kehittää uuden jälkianalyttisen fenomenologisen metodin, jossa hyödynnetään harvemmin fenomenologiaan yhdistetyn Gilles Deleuzen ajatuksia suhteessa muun muassa juuri Merleau-Pontyn filosofiaan. Scacco (2023) sen sijaan soveltaa Merleau-Pontyn ajatuksia multimediaalisten ja immersiiivisten mediataidekokemusten tutkimukseen. Paikan hahmottamista fenomenologisesti on tutkinut Anne-Mari Forss teoksessaan *Paikan estetiikka: eletyn ja koetun ympäristön fenomenologiaa* (2007).

Lähestyn tutkimuskysymyksiäni *Kymmenen suurimman* paikkasidonnaisuudesta ensin määrittelemällä teoskokemuksen tilallisuutta ja fenomenologiaa. Tutkimukseni toisessa luvussa tarkoitukseni on hahmottaa teokset ja niiden kokeminen sekä tilallisina itsessään että vuorovaikutteisina tilallisuuksien osina. Ymmärrys tilan ja paikan monimerkityksellisistä käsitteistä laajenee tutkimukseni kolmannessa luvussa käsittämään myös sosiaalista ja

institutionaalista tilaa, jotka vertautuvat ja limittyvät hengelliseen tilaan. Pysin liittämään nämä moninaiset merkityskerrokset osaksi paikkasidonnaisesta taiteesta tehtyä tutkimusta ja siten laajentamaan ymmärrystä taiteen paikkasidonnaisuuden mahdollisista ilmenemismuodoista sekä tavoista, joilla paikkasidonnaista taidetta voidaan onnistuneesti esittää hyvin erilaisissa tiloissa.

2 Kymmenen suurinta tilallisena kokemuksena

Vuoden 1907 viimeisinä kuukausina valmistuneet *Kymmenen suurinta (De tio Största)* edellyttivät af Klintiltä sekä hänen apunaan toimineilta taiteilijakollegoiltaan suuria ponnisteluja. Af Klintin Tempelimaalausten ensimmäisen puoliskon päättävä teossarja hämmästyttää jo ensisilmäyksellä. Poikkeuksellisen suuret, kolmimetrisiksi yltävät, keskimäärin 320 x 240 cm, temperamaalaukset ovat vaatineet luojiltaan rohkeuden lisäksi valtavasti tilaa, resursseja sekä luovia ongelmanratkaisukykyjä. Pinta-alallaan yhteensä 80 neliometriä valtaavat teokset eivät esitä ihmisiä, maisemia tai horisontteja (Voss 2022, 143). Sen sijaan teosten värien ja muotojen syvä, aaltoileva voima onnistuu juuri siinä, missä oli tarkoituskin. *Kymmenessä suurimmassa* visualisoituu vahvasti evoluution henki, sen kasvu ja katoavaisuus.

Väreittäin jakautuvat maalaukset kuvaavat näkymätöntä todellisuutta, kehitystä, jonka teosten nimet paljastavat (ihmis)elämäksi. Sinisistä, lapsuutta ilmentävistä kahdesta ensimmäisestä teoksesta siirrytään oransseihin nuoruuden kuvauksiin ja yhä eteenpäin viidennen, kuudennen, seitsemännen ja kahdeksannen teoksen hentoihin violetteihin, aikuisuuteen. Sarjan viimeiset kaksi teosta ovat vaaleanpunaisia ja kuvaavat vanhuutta. Teoksissa toistuvat erilaiset kiemura- ja ympyräkuviot, spiraalit, elliptiset muodot, sykkyrät ja sikkurat. Värit, muodot ja kiekuraiset kirjainyhdistelmät saavat vaikuttimensa ja merkityksensä monenlaisista symboliikoista ja okkultismeista, sillä af Klintin elämässä vaikuttaneet esoteeriset liikkeet niin ikään ammensivat oppejaan hyvin laajalti sekä kulttuurisesti, ajallisesti että maantieteellisesti. *Kymmenessä suurimmassa* on tulkittu olevan yhtymäkohtia esimerkiksi viikinkien riimuihin ja heprealaisen kirjaimiston esoteeriseen tulkintaan (Voss 2022, 144).

Af Klintin pitkälti antroposofiasta ja esoteerisuudesta ammentavasta taiteesta löytyy myös paljon kasveihin ja luonnon kiertokulkuun yhdistettävissä olevia elementtejä. Olihan Tukholman Kuninkaallisesta taideakatemiasta ammattikoulutuksensa jo vuosina 1882–1888 hankkineella af Klintillä vuosikymmenten mittainen kokemus muun muassa maisema- ja kasviaiheiden maalauksesta jo ennen hänen esoteerisen maalausvaiheensa alkua (Kotiranta 2021, 25). Af Klint oli perhepiirissäänkin tunnettu matemaattisesta lahjakkuudestaan ja kiinnostuneisuudestaan aikansa (luonnon)tieteellisiin saavutuksiin ja keksintöihin. Ei siis ole ihme, että *Kymmenessä suurimmassa* esiintyvät muodot muistuttavat esimerkiksi opetustaulujen kuvituksia kasvien rakenteista ja kasvun vaiheista.

Elämänkaarta esittävä *Kymmenen suurinta* -teossarja kytkeytyy vahvasti syklisyyteen, joka liittyy niin esoteerisuuteen kuin luonnontieteisiin. Esoteerisissa opeissa kuolemasta seuraa uudelleensyntymä (Kokkinen 2020, 21) ja aikakäsitys on lineaarisen sijaan syklinen, jopa spiraalimainen. Spiraalina hahmotettu aika tarkoittaa loputtomasti kiertyvää kehityskulkua, jossa toteutuu ikuinen paluu, mutta jossa jokainen sykli myös vie ihmiskuntaa ja yksilöä kohti olemassaolonsa henkistä päämäärää, korkeampaa tietoisuutta. *Kymmenen suurinta* -sarjan esittäminen ympyrän muodossa onkin yksi tärkeimmistä seikoista, joka on otettava huomioon niiden installoinnissa, jotta teosten henkinen sanoma välittyisi af Klintin tarkoittamalla tavalla. Kun *Kymmenen suurinta nro. 1, Lapsuus (Barnaåldern)* ja *nro. 10, Vanhuus (Ålderdomen)* tuodaan yhteen vierekkäisiksi, näyttelytilassa toteutuu teossarjan sanoma elämänsä kierron katkeamattomasta syklisyydestä.

2.1 Kohdatut ja koetut näkymättömyydet

Tutkittaessa *Kymmentä suurinta* fenomenologinen lähestymistapa tarjoaa mahdollisuuksia tarkastella af Klintin taiteen monimerkityksellisyyttä tilallisina, spirituaalisina ja ruumiillisina kokemuksina. Maurice Merleau-Pontyn fenomenologiassa keskeistä on todellisuuden ilmeneminen ruumiillisen havainnon kautta. Etenkin myöhemmässä filosofiassaan hän keskittyy ruumiin ja maailman välisen havaintosuhteen epäsymmetriseen³ vastavuoroisuuteen. Havainnon kohde tulee siis täysin olemassaolevaksi, kun sillä on ruumiillinen havaitsija, joka puolestaan kykenee havaitsemaan ainoastaan siitä syystä, että on itsekin havaittavissa. (Crowther 2012, 106–107.)

Esseessään *Silmä ja Mieli* (2006 [1964]) Maurice Merleau-Ponty pureutuu juuri maalaustaiteen havaitsemisen ja kokemisen ruumiillisuuteen keskittyen visuaalisen aistimisen kaksinaisuuteen. Näkeminen on sekä näkevän akti sinänsä, että näkevän edessä avautuva näyn speaktaakkeli (Scacco 2023, 22). Tämä näkyvän ja näkijän vuorovaikutteinen suhde tulee esiin esimerkiksi maalauksen tullessa kohdatuksi. Sen sijaan, että maalaus kuuluisi maailmaan sinänsä, se on olemassa kokijan havaitseman ulkopuolisen maailman sisäisenä, sekä kokijan

³ Merleau-Pontyn aiemmassa tuotannossa, kuten *Havainnon fenomenologiassa* (2012 [1945]) vastavuoroisuus toteutuu symmetrisenä dialogina. Myöhemmin vastavuoroisuus saa merkityksensä juuri epäsymmetrisenä, kompleksisempänä moninaisuutena, johon vaikuttaa muun muassa havaitsijan suhde itseensä (Scacco 2023, 24).

sisäisen havaintomaailman ulkopuolisena oliona. Maalaus tulee näkyväksi sen ominaisuuksien etsiytyessä ruumiiseen, joka puolestaan ottaa ne vastaan. (Merleau-Ponty 2006 [1964], 21–22.) Taideteoksen kokeminen on tästä näkökulmasta syvällinen, läsnäoloon ja aistimiseen perustuva teoksen ja katsojan välinen vuorovaikutussuhde. Tämä tekee teoksista kiinteiden objektien sijaan subjektiivisia, alati muuttuvia kokemuksellisia tiloja. Merleau-Ponty (2006 [1964], 21) toteaa:

Minun olisi hyvin vaikeata sanoa, missä on taulu jota katselen. En nimittäin katsele sitä kuin katsellaan jotakin esinettä, en pysäytä katsettani sen sijaintipaikkaan. Katseeni harhailee siinä kuin Olevan sädekehässä. Minä näen sen myötä tai sen kanssa, pikemmin kuin sen itsensä.

Fenomenologisesta kokemusmaailmasta hahmotettuina Hilma af Klintin maalaukset eivät ole staattisina kuvina kohdattavissa olevia objekteja, eikä niiden hengellinen sanoma välity katsojalle ainoastaan rationaalisen tarkastelun kautta. *Kymmenen suurinta* väreineen ja muotoineen kutsuu katsojan syventymään teosten esoteerisiin ja symbolisiin merkityksiin tavalla, joka toteutuu aistimisen vuorovaikutteisissa prosesseissa. Subjektiivisen kokijan ruumiillinen läsnäolo ja *Kymmenen suurimman* hengellinen viesti kohtaavat teoskokemuksen tilassa, jolloin af Klintin sanoma muotoutuu hänen teostensa ja niiden kokijoiden välisissä kohtaamisissa yhä uudelleen.

Merleau-Pontyn fenomenologia esittää myös kiehtovia ajatuksia näkyvästä ja näkymättömästä, joiden kautta on mielekästä lähestyä af Klintin töitä. Merleau-Pontyille ”näkymätön” tarkoittaa lähinnä jotakin oman ruumiin havaintokyvyn ylittävää. Tällaisia näkymättömiä ovat esimerkiksi omasta ruumiista käsin havaitsemattomissa olevat esineiden puolet, kuten seinälle ripustetun taulun tausta, mutta näkymättömiä ovat myös ne asiat, jotka eivät alkuunkaan ole havaittavissa näköaistein (Crowther 2012, 238). Tällaiset havaintokokemuksen sisäiset ulottuvuudet eivät ole figuratiivisia tai fyysisiä. *Kymmenen suurimman* ”näkymättömyys” voi siis olla kokemus tilallisuudesta ja läsnäolosta tai esimerkiksi tapa, jolla valo ja varjo vaikuttavat teosten ilmentymiseen.

Näkymättömäksi kuvaillaan myös sitä maailmaa, jonka Hilma af Klint maalauksissaan toi näkyväksi. Tämä hyvin abstrakti maailma ei näkymättömyydestään huolimatta ole poissaoleva, vaan tulee esiin mitä mielenkiintoisimmalla tavalla, abstrakteina väreinä ja

muotoina. Merleau-Ponty kuvaa teoksessa *Silmä ja mieli* (2006 [1964], 39) taulun kohtaamista näin:

[V]oin nähdä syvyyden katsoessani taulua, jossa kaikkien yksimielisen käsityksen mukaan ei ole syvyyttä, sillä se organisoi minulle illuusion illuusiosta... Taulu kaksiulotteisena oliona, joka saa minut näkemään kolmannen ulottuvuuden, on aukko, ikkuna...

Af Klintin näkymättömän, sisäisen maailman kohtaaminen *Kymmenen suurimman* luoman kokemuksen kautta sisältääkin myös ajatuksen siitä, että tämä sisäinen maailma todella tulee visuaalisesti havaittavaksi teosten värien, muotojen ja symbolien kautta. Tällöin *Kymmenen suurinta* voidaan hahmottaa tilallisina itsessään, ikkunoina näkymättömään, sisäiseen maailmaan.

2.2 Paikkasidonnaisuus elettyinä ja koettuna

Hilma af Klintin henkioppaalta vuonna 1906 saatu suuri, myöhemmin af Klintin elämäntyöksiin muodostuva toimeksianto alkoi konkretisoitua uudella tavalla vuonna 1931.⁴ Lähes kaksi vuosikymmentä aiemmin valmistuneen Tempelimaalausten sarjan, mukaan lukien *Kymmenen suurimman*, lopullinen sijoituspaikka on sittemmin luonnosteltu af Klintin muistikirjoihin uudelleen ja uudelleen (Kotirinta 2021). Spiraalimaisen rakennuksen toiseen kerrokseen sijoitettaisiin kirjasto sekä *Kymmenen suurinta*. Tietyissä järjestyksessä, kontekstissa ja ympäristössä koetuiksi tarkoitetut teokset ”vaativat oman erityisen paikkansa” kirjoitti Hilma af Klint taiteilijakollegalleen Tyra Kleenille eräässä harvoista säilyneistä kirjeenvaihtoistaan (Kotiranta 2021, 160).

Tietyissä, tarkoin määritellyssä paikassa koettavaksi tarkoitettuja teoksia on kiistatta helppo kuvailla paikkasidonnaisiksi. Paikkasidonnaista taidetta laajalti tutkinut Miwon Kwon kuitenkin haastaa sekä uudelleenluo paikkasidonnaisuuden merkityksiä kirjassaan *One Place After Another: Site-Specific Art and Locational Identity*. Paikkasidonnaisuuden sijaan saattaa olla mielekkäämpää puhua konteksti- tai tilasidonnaisuudesta paikan käsitteen laajentuessa

⁴ Vaade temppeleistä esitettiin af Klintille korkeimpien henkien toimesta jo vuonna 1906, mutta temppelein rakenne on hahmoteltu piirrosten muodossa muistikirjaan vasta myöhemmin (Johnsson 2022).

kohti muutakin kuin fyysistä sijaintipaikkaa (Kwon 2002, 2–4). *Kymmenen suurimman tila- ja kontekstisidonnaisuus* syntyy maalausten yhteydestä Hilma af Klintin välittämään hengelliseen sanomaan sekä niiden merkityksestä osana Tempelimaalausten sarjaa.

Tilasidonnaiselle taiteelle on Kwonin (2002, 24) mukaan ominaista, että teoksissa korostuu esteettisyyden ja materiaalisuuden sijaan esimerkiksi informatiivisuus ja ekspositorisuus (tiedon välittäminen) sekä didaktisuus (opetusopillisuus). Vaikka af Klintin työt nähdäänkin usein visuaalisesti kauniina objekteina, on pidettävä mielessä niiden syntykonteksti, jossa teosten olemassaolon edellytys ja tärkein merkitys on niiden tehtävä hengellisen sanoman ja esoteeristen oppien visualisoijina ja välittäjinä. Teosten muuntautuessa materiaalisista objekteista prosessuaalisimmiksi suhde teoksen ja sen paikan välillä perustuu yhä harvemmin fyysisen sijainnin pysyvyyteen. Sen sijaan tilasidonnaisuudessa korostuu teoskokemuksen hetkellisyys. (Kwon 2002, 24.)

Kun teoskokemus hahmotetaan fenomenologisista lähtökohdista käsin kokemuksellisenä tilana, myös ymmärrys paikkakokemuksesta laajenee. Kirjassaan *Paikan estetiikka. Eletyn ja koetun ympäristön fenomenologiaa* Anne-Mari Forss (2007, 110) kutsuu tätä affektiivista tilaa arkikielestä tutulla käsitteellä ”tunnelma”. Paikan ja tilan limittäiset ja muuttuvat käsitteet vaikuttavat siis olennaisesti siihen, mistä on kyse puhuttaessa paikkasidonnaisuudesta. Kwonin laaja ymmärrys paikkasidonnaisuudesta ja Forssin ymmärrys tilasta koettuna ja affektiivisena ovat erityisen mielenkiintoisia tutkittaessa *Kymmentä suurinta*, sillä teokset (jo itsessään) saavat merkityksensä fyysisen ympäristönsä rajat ylittävinä kokemuksina. Kun paikka käsitetään tunnelmatilaksi⁵, *Kymmentä suurinta* voidaan tutkia paikkasidonnaisina huolimatta siitä, että niitä kontekstoiva paikka ei ole fyysisesti olemassa.

Af Klintin suunnitelmien ja piirrosten mukaista temppeleä ei siis koskaan rakennettu. Sijaintipaikan puuttuessa kokonaan on tarpeen pohtia, miten paikkasidonnaisiksi määriteltävissä olevat *Kymmenen suurinta* on mahdollista esittää tarkoituksenmukaisesti muualla kuin rakentamatta jääneessä temppeleissään. Subjektiviisen osatekijän, tässä yhteydessä teosten kokijan, poikkeuksetta aina sisältävä tunnelma on mahdollista tuottaa

⁵ Pyrkimyksenäni on tunnelmatilan käsitteen avulla erottaa aiemmin mainittu affektiivinen tila arkikielessä ilmapiiriä tarkoittavasta tunnelmasta.

erilaisten elementtien, kuten arkkitehtuurin, valon ja varjon, värien tai äänen avulla (Forss 2007, 111, 113–114). Af Klintin teokset saavat suurimman merkityksensä taiteilijan henkisen sanoman välittäjinä. Tapa, jolla af Klint testamentissaan tahtoi teostensa tulevan koetuiksi, on vahvasti yhteydessä tähän hengellisyyteen. Hengellistä sanomaa välittävän tilan tuottaminen nykypäivän museo- tai galleriatilaan vaatii niille sopivan tunnelmatilan, johon voidaan pyrkiä esimerkiksi tietynlaisella installoinnilla.

Tunnelman käsitteeseen usein samaistettu *genius loci* auttaa niin ikään hahmottamaan paikan henkeä tai sen erityistä luonnetta. Toisin kuin tunnelma, *genius locin* käsite tuntuu liukuvan sanallisen ilmaisun ulottumattomiin. (Forss 2007, 119.) Tätä selittämätöntä, paikkaa elävöittävää voimaa fenomenologisista lähtökohdista tutkiva Anne Stenros (1997) käsittää *genius locin* paikan käsitteellisenä ja kokemuksellisenä kokonaisuutena. Tällöin *genius locin* lähtökohtana ovat paikan konkreettiset ja ei-konkreettiset oliot, kokeva subjekti sekä sosiaalinen ja historiallinen ulottuvuus (Stenros 1997, 20). Hengellisen tilan *genius loci*, paikan henki, voi syntyä siis esimerkiksi sen edustaman uskonkäsityksen symboleista tai hengellisiä tarkoituksia palvelevista arkkitehtonisista piirteistä. Af Klintin temppelissä tällaisia olisivat *Kymmenessä suurimassakin* esiintyvät symboliset kirjaimet ja muodot sekä spiraalina kohoava rakennus.

Temppelin *genius loci* syntyy hyvin samanlaisista lähtökohdista kuin tunnelmatila, mutta siinä korostuu tilakokemuksen sijasta paikkakokemus. Paikan ja tilan limittäisten käsitteiden eroavaisuus syntyy *genius locia* ja tunnelmatilaa verratessa *genius locin* pysyvyydestä. Forss (2007, 125) kirjoittaa:

Paikan kokonaiskokemus on kaikkien paikan elementtien eli aistein havaittavien ominaisuuksien, ajallisen syvyyden, historiallisen ulottuvuuden, kollektiivisen muistin, sosiaalisen ulottuvuuden, tunnelman ja mielikuvien tunnustamista ja kokemista. Ja mikä merkittävintä, toisin kuin tunnelmaa, *genius locia* ei tällaisena koskaan voi suunnitelmallisesti tuottaa.

Hilma af Klintin temppeli ei koskaan ole paikkana konkretisoitunut, mutta jo kuvitteellisen temppelin *genius loci* poikkeaa merkittävästi osin siitä paikan hengestä, joka museo- tai galleriatilassa vallitsee. Kollektiivista hartautta ja uskolle omistautumista ilmentävä temppeli on hyvin erilainen paikka, kuin historiallisia valtarakenteita ja kaupallisia intressejä palveleva museoinstituutio. Hilma af Klintin temppelin *genius locin* rekonstruointi on kuitenkin

mahdotonta myös sen paikattomuuden vuoksi. Temppeleinomaisen tunnelmatilan luomiseen voidaan kuitenkin pyrkiä. Tällaisen tilan kuratoimiseen pyrittiin Lontoon Tate Modernin ”*Hilma af Klint & Piet Mondrian: Forms of Life*” -näyttelyssä 20.4. –3.9.2023, jossa *Kymmenen suurinta* oli selkeästi erotettu yhteisnäyttelyn hälystä omaan saliinsa, jossa pelkkä teoksista huokuva voima todella kehotti pysähtymään sarjan äärelle.

2.3 Teosten installointi Tate Modernissa

Vuoden 2023 heinäkuussa vierailin Lontoon Tate Modernissa, jossa *Hilma af Klint & Piet Mondrian: Forms of Life* -näyttely toi yhteen kaksi toinen toisilleen tuntematonta abstraktin taiteen pioneeria. Hollantilainen Piet Mondrian (1872–1944) kehitteli omaa neoplastistista, pääväreistä ja selkeistä kohtisuorista viivoista tunnistettavaa abstraktia muotokieltään suunnilleen samoihin aikoihin, kun af Klint viimeisteli Temppelemaalausten sarjaa. Vaikka taiteilijat eivät todistetusti koskaan tavanneet, oli heidän yhteisnäyttelynsä perusteltu ja mielenkiintoinen kokonaisuus, sillä Hilma af Klintin ja Piet Mondrianin samankaltaisuudet eivät rajoitu ainoastaan ajallisiin, maantieteellisiin ja muotokielellisiin yhteneväisyyksiin.

Mondrian oli af Klintin tavoin perinteisen koulutuksen saanut taiteilija, jonka kiinnostusta abstraktioon edelsivät erilaiset esittävät luontoaiheiset teokset. Monien aikalaistensa tavoin okkultistisista ja spiritualistisista uskomuksista varsin kiinnostuneet Hilma af Klint ja Piet Mondrian olivat lisäksi kumpikin teosofisen seuran jäseniä sekä antroposofi Rudolf Steinerin uskollisia seuraajia (Morris 2023). *Hilma af Klint & Piet Mondrian: Forms of Life* jakautuikin pitkälti taiteilijoiden yhtäläisyyksien perusteella tematisoituihin osiin. Kymmenes ja viimeinen osio *The Future* kuitenkin päätti af Klintin ja Mondrianin elämänvaiheiden läpi kulkeneen näyttelyn mieleenpainuvalla tavalla. Tulevaisuudeksi nimetty loppuhuipennus nimittäin esitteli näyttelyn kokijalle *Kymmenen suurinta*.

Af Klintin toiveiden mukaisesti tilaa ympäröiviksi ripustetut teokset tuntuivat hämmästyttävän kokijan toisensa perään. Teosten tarkoituksenmukaista, ympyrämäistä installaatiota tilaan voidaan pitää yhtenä tunnelmatilaa konkreettisimmin luovista tekijöistä. Forssin (2007, 114–115) mukaan tasapuolisesti kaikkia subjekteja ympäröivän tunnelman havaitsemiseen vaaditaan ”avoimuutta ja herkistymistä, sitoutumista tilaan ja tilanteeseen”.

Koska *Kymmenen suurimman* tilalliset ulottuvuudet ovat niin valtaisia, niiden luomaan tunnelmatilaan astuminen ja siihen kietoutuminen on näyttelykokijoille luontevaa.

Teossarjan vaikuttavuus piilee siis merkittävältä osin teosten monumentaalisessa koossa. Kymmenen yli kolme metriä korkean ja lähes kaksi ja puoli metriä leveän teosten presenssin, läsnäolon voimaa on mahdoton kuvitella tai pukea sanoiksi, mutta yritettäköön. *Kymmenen suurinta* eivät ainoastaan vaadi tilaa vaan maalaukset myös luovat sitä. Suuret väripinnat kaartuvat näyttelyssä näkökenttäni äärirajoille kuin maisema. Etenkin värit tuntuvat kutsuvan minua asettumaan osaksi teosten luomaa tilaa. *Kymmenessä suurimassa* kesyttömät oranssit kurottavat kiemurrellen kohti kaikkialle ulottuvia sinisiä, lopulta myöntyen vaaleanpunaisen värin seesteisyyteen. Teosten fyysinen laajuus todella saa aikaan kokemuksen siitä, etteivät ne ole ainoastaan katseeni kohteita, vaan tarjoavat läsnäoloja, joihin saan niiden katsojana astua. Pastellisen violetin puhjetessa kaksimetrisiksi kirkkaankeltaiseksi kukaksi teoksessa *Kymmenen suurinta* nro. 7, *Aikuisuus (Mannaåldern)* ajatus teoskokemuksesta affektiivisena tilana konkretisoituu.

Kokemukseni perusteella Tate Modernin näyttely onnistui myös kontekstualisoimaan Hilma af Klintin hengellistä sanomaa välittävät teokset. Näyttelytilojen keskellä sijaitsi poikkeuksellisesti numeroimaton eetteriksi nimetty tila, *The Ether*. Eetteri, jonka tarkoituksena oli tuoda yhteen Mondriania ja af Klintiä yhdistäneet uskomukset, havainnot ja keksinnöt, esitteli näyttelykokijalle muistiinpanoja ja luonnoksia esimerkiksi Hilma af Klintin toteutumatta jääneestä tempelistä. Kun af Klintin teosten paikkasidonaisuus hahmotetaan kontekstisidonaisuutena, on tempelin ja siihen liittyvien uskomusten esitleminen näyttelykokijalle tärkeä, jopa välttämätön osa tunnelmatilan luomista. Sisäistä elämää ja näkymättömiä maailmoja esittelevä Eetteri toi teosofiset aatteet näkymättömästä energiasta osaksi näyttelyä (Taten verkkosivut). Idean tempelistä sekä sen fyysisen pienoismallin liittäminen Eetterissä näihin näkymättömyyksiin, jotka voimme Merleau-Pontyn tavoin ajatella vain omien havaintojemme ulkopuolisiksi ulottuvuuksiksi, tuo tempelin hengellisyyden osaksi Hilma af Klintin teoksia. Kun nämä suuret teokset kohtaa paikkasidonaisuutena, saattaa todella tuntea olevansa hengellisessä tilassa, kuin tempelissä.

3 Temppelemaalaukset vailla temppeleä

Hilma af Klintin maalaukset eivät koskaan ole saaneet lopullista sijoituspaikkaansa. Af Klintin ja ruotsalaisen taiteilija Tyra Kleenin kirjeenvaihdosta (esim. Kotiranta 2021, 154–160; ks. myös Voss 2022, 292–299) käy ilmi, että ajatus temppeleistä alkoi palata af Klintin mieleen vuosikymmenten vaihteessa 1930–40. Tyra Kleen oli af Klintin tavoin kiinnostunut teosofiasta ja piti Temppelemaalauksia hyvin kiehtovina. Vuotta ennen kuolemaansa af Klint kuitenkin kieltäytyi Kleenin tarjoamasta mahdollisuudesta sijoittaa Temppelemaalaukset Sigtunaan rakenteilla olevaan koulutuskeskukseen. Af Klintin vaatimukset saada suunnitella rakennus itse ja säilyttää Temppelemaalauksen kokonaisuus sekoittamatta sitä muiden teoksiin eivät olleet toteutettavissa, jonka lisäksi af Klintin mielestä ”teosten saaminen muiden kuin antroposofisen näkemyksen omaavien katsottavaksi saattaa olla riskaabelia”. (Kotiranta 2021, 158–159.) Hilma af Klint ei ollut valmis kompromisseihin, kun kyseessä oli hänen elämäntyönsä sijoituspaikka. Työnsä tulevaisuuteen testamentatessaan af Klint luultavasti ajatteli, että kun aika olisi kypsä, muuttuisi temppele vihdoinkin hengestä aineeksi.

Af Klintin muistikirjoissa temppelelin mahdollisena sijoituspaikkana mainitaan Juutinraumassa sijaitseva Venin saari (Kotiranta 2021, 284). Temppeleä tutkinut arkkitehti Åsa Landahl tekeekin tällä hetkellä töitä TEMPLET-projektinsa parissa, jonka tarkoituksena on toteuttaa af Klintin suunnitelmien mukainen esoteerinen temppele Veniin (TEMPLET-projektin verkkosivut). Landahlin suunnitelma temppeleistä kunnioittaa Hilma af Klintin visiota paikasta, joka mahdollistaisi teosten hengellisen sanoman ymmärtämisen ja kokemisen. Spiraalina korkeuksiin kohoavaan temppeleliin kuuluu af Klintin suunnitelmissa Mysteerien puutarha ja Mysteerien kirjasto sekä yksityiskohtaisiakin arkkitehtonisia piirteitä, kuten tiettyjä muotoja ja värejä (TEMPLE-projektin verkkosivut; Kotiranta 2021, 285–287). Kaikista tärkeimpänä korostuu kuitenkin Hilma af Klintin viimeisen tahdon kunnioittaminen.

Hilma af Klint testamentoi elämäntyönsä veljenpojalleen Erik af Klintille, jonka vuonna 1976 perustaman Hilma af Klint -säätiön tarkoituksena on säilyttää ja hallinnoida taiteilijan oeuvre. Säätiön säädekirjassa todetaan, että Hilma af Klintin teokset ja henkinen perintö on pidettävä saatavilla kaikille niille, jotka etsivät henkistä tietoa tai voisivat edesauttaa Hilma af Klintin sanoman toteuttamista. 11. huhtikuuta 2024 julkaistussa YouTube -dokumentissa *Taistelu Hilma af Klintin perinnöstä (Kampen om Hilma af Klints Arv)* taiteilijan suvun

perilliset esittävät huolensa säätiön viimeaikaisesta toiminnasta, johon on liittynyt oikeuskiistoja ja rahanahneutta, arvatenkin taiteilijan henkisen perinnön kustannuksella.

Lokakuussa 2024 Hilma af Klintin kuolemasta on tullut kuluneeksi 70 vuotta. Ajatus temppeleistä ei ole muuttunut materiaksi, mutta maalaukset vailla temppeleitä kiertävät museoissa ympäri maailmaa rikkomassa kävijä- ja myyntiennätyksiä. Af Klintin maalausten sanoma on tavoittanut huomiota herättävän määrän ihmisiä ja nykyvuosikymmenten uushenkisyydestä kiinnostunut yleisö tuntuu olevan juuri se tulevaisuuden sukupolvi, joiden tulkittavaksi Hilma af Klint työnsä testamenttasi. Ehkä temppeleitä tuleekin lopulta olemassaolevaksi juuri teosten kokijoiden sisäisissä maailmoissa, mutta miten museoissa kyetään luomaan tällaisia kokemuksia mahdollistavia tunnelmatiloja?

3.1 Guggenheimin spiraali

Hilma af Klintin visioissa temppeleitä oli kokonaan valkoinen, pyöreinä spiraalimaisina kerroksina kohoava taiteen ja hengellisyuden kohtaamispaikka. Erehtymätöntä muotokielen samankaltaisuutta osoittaa vuonna 1959 arkkitehti Frank Lloyd Wrightin suunnittelema Solomon R. Guggenheim -museo New Yorkin Upper East Sidella Manhattanilla. Vuoden 2018 lokakuussa Guggenheim -museoon avautunut näyttely *Hilma af Klint: Paintings for the Future* herätti sensaatiomaista kiinnostusta ja onkin tällä hetkellä museon kaikkien aikojen vierailuin näyttely. Toimittajat, tutkijat ja kriitikot julistivat Hilma af Klintin ihmeellisyyttä ja spiraalimaisesta interiööristään tunnettu Guggenheim -museo nähtiin täydellisenä af Klintin temppeleinä ilmentymänä. Etenkin *Kymmenen suurimman* esteettinen ja hengellinen monumentaalisuus vetosi kävijöihin, jotka saattoivat viettää teossarjan läsnäolon äärellä pitkiä aikoja.

Solomon R. Guggenheim -museoon viittaaminen juuri sinä temppeleinä, jonka Hilma af Klint aikanaan visioi ei ole yllättävää. Arkkitehtoniset yhtäläisyydet ovat nimittäin merkittäviä. Fenomenologisista lähtökohdista paikan ominaisuuksien havaittavuus on vahvasti sidoksissa subjektiiviseen tulkinnallisuuteen, mutta koska tämän tutkielman puitteissa ei ole ollut mahdollista vierailla New Yorkissa, perustuu analyysi museon tilallisuudesta sen suhteellisen muuttumattomiin ominaisuuksiin, kuten arkkitehtuuriin ja historiaan. Käsitys *Hilma af Klint: Paintings for the Future* -näyttelyn installoinnista pohjautuu museon verkkosivujen tarjoamaan kuva- ja videomateriaaliin sekä näyttelyn kokijoiden kuvauksiin. Guggenheimin

museon julkaisemissa videoissa af Klintin idea temppeleistä ja sen hahmotelmat esitellään siten, että taustalla pyörii museon spiraalimaisessa tilassa kuvattu video.

Arvostettu kriitikko Roberta Smith ylisti ”*Hilma Who? No more*” -arvostelussaan (Smith, Roberta. *Hilma Who? No More*. The New York Times 11.10.2018) *Kymmentä Suurinta* näyttelyn lumoavaksi alkusoitoksi ja jatkoi kuvailemalla teoksia suunnanmuuttajiksi, joiden värit, muodot tai silkka koko kutsuvat astumaan teoksiin sisään ja leijailemaan niiden sfääreihin. Äärimmäisen kaunista kuvailua *Kymmenen suurimman* kohtaamisesta Guggenheimissa saa lukea useilta eri kirjoittajilta. Pirkko Kotiranta (2021, 274–277) kuvaa teoksia monimerkityksellisen osuvasti ”suurimmiksi kaikista” ja kertoo, että teossarja ”on naulinnut newyorkilaiskatsojat paikoilleen kuin hypnotisoituina.” Kotirannan kuvaus vierailustaan Guggenheim -museossa ja *Kymmenestä suurimmasta* on kaunis ja käsinkosketeltava, juuri sellainen, jollaisena muistan oman teoskokemukseni Tate Modernissa. Merkittävin ero kokemuksissamme on Guggenheim -museon näyttelytilan kierteisyys, jonka spiraalia ylöskulkiessaan Kotiranta (2021, 276) tuntee juhllaisuutta, jopa liikuttuneisuutta.

Ajatus Guggenheim -museosta esiteltiin sen arkkitehti Frank Lloyd Wrightille vuonna 1943 ”hengen temppelinä” (Johnsson 2022) ja itse Guggenheimin taiteilijatuttava Hilla von Rebay oli jo vuonna 1930 tuonut ilmi unelmansa museosta, joka tulisi rakentaa ”ei-esittävyiden ja syvän kunnioituksen temppeliksi” (Voss 2022, 265). Valmistuessaan vuonna 1959 Guggenheim -museo herätti paljon huomiota, sillä portaiden sijasta rakennuksen kerrosten välillä kiersi spiraalimaisesti nouseva ramppi. Museon ja af Klintin suunnitteleman temppelin välillä on siis niin esteettisiä, aatteellisia kuin ajallisiakin yhtäläisyyksiä. Modernin taiteen mekkana tunnettu Guggenheim -museo eroaa kuitenkin Hilma af Klintin luonnostelemasta esoteerisesta temppeleistä merkittävällä tavalla. Guggenheim ei ole temppeli, vaan museo, jonka institutionaaliset käyttötavat ja merkitykset vaikuttavat olennaisesti rakennuksen luonteeseen, olemukseen ja sen tuottamiin tilakokemuksiin.

Myös paikkasidonaisuutta tutkiessa tila on hahmotettava instituutioiden määrittämänä kulttuurisena ja sosiaalisena kehyksenä (Kwon 2002, 13). Hilma af Klintin piirroshahmotelmissa ilmenevät muotokielelliset piirteet heijastuvat Guggenheim-museon arkkitehtuurissa, joka tarjoaa teoksille fyysiseltä rakenteeltaan hyvin samankaltaisen kehyksen kuin se, jossa *Kymmenen suurinta* on tarkoitettu koettavaksi. Pyörteinen nousu kohti spiraalin huippua oli kuitenkin af Klintille merkitykseltään erilainen kuin se, millaiseksi merkitys

muotoutuu museoympäristössä. Hilma af Klintin teosofisen elämäkatsomuksen mukainen spiraali symboloi temppelissä ylösnousua kohti korkeampaa henkistä tietoisuutta ja vapautusta materialismista. Modernin museorakennuksen tarjoamassa institutionaalisessa kehyksessä, valkoiseksi kuutioksikin kutsutussa tilassa, taiteelle muodostuu kuitenkin täysin päinvastainen merkitys. Tällainen neutraaliksi säiliöksi mielletty tila todellisuudessa sekä tuottaa että heijastelee materialistista ideologiaa, jossa taide määrittyy objektiksi ja sen kaupallinen sekä materiaallinen arvo korostuvat henkisten tai kontekstuaalisten merkitysten kustannuksella. Taidemaidman kapitalististen intressien ongelmallisuus tuntuu korostuvan erityisesti, kun on kyse Hilma af Klintistä, jonka taiteen hengellinen sanoma korostaa täysin päinvastaisia arvoja.

3.2 Esoteerinen temppeli vastaan valkoinen kuutio

Valkoisella kuutiolla tarkoitetaan modernististen ihanteiden mukaiseksi syntynyttä konseptia, jossa riisuttuun, näennäisesti neutraaliin tilaan asetettu taide pyritään irrottamaan kaikista sen konteksteista. Ajatusta valkoisesta kuutiosta ja sen pyrkimyksestä häivyttää tila, jossa taidetta esitetään, on kritisoitu laajalti, sillä konseptin luoma illuusio tilan neutraaliudesta on ideologisesti hyvin latautunut. Teoksessaan *Inside the White Cube: The Ideology of the Gallery Space* (1999 [1976], 14–15) Brian O’Doherty esittää, että tällainen keinotekoisien ja kliinisen tilan ideaaliin päätyminen on yksi modernismin kohtalokkaimmista vitsauksista, jonka myötä jopa ruumiillinen läsnäolo tilassa tuntuu tunkeilevalta.

Ruumiillisen kokijan, tilan ja tilassa esitetyn taiteen erottaminen toisistaan on mahdotonta, sillä ne ovat jatkuvassa vuorovaikutuksessa keskenään. Ajatus tilasta objektiivisena *tabula rasana*, pelkistettynä passiivisena kehyksenä, on syvässä ristiriidassa ruumiinfenomenologian, paikkasidonnaisuuden, Hilma af Klintin esoteerisen katsomuksen sekä *Kymmenen suurimman* henkisen sanoman kanssa, joissa korostuvat ennen kaikkea havaintokokemuksen subjektiivisuus ja vuorovaikutteisuus. Valkoisen kuution fyysiset piirteet, kuten keinovalaistus, värittömyys ja geometrinen selkeäpiirteisyys, pyrkivät aktiivisesti ohjailemaan kokijan havaintoa ja luomaan tyhjiömäisiä vaikutelmia. Fyysisen kehyksen rooli on kuitenkin lopulta toissijainen, sillä taiteen varsinaiset merkitykset syntyvät subjektiivisten havaintojen, tulkintojen ja ruumiillisten läsnäolojen muodostamassa teoskokemuksen tilassa.

Hilma af Klint tahtoi temppeleinsä osoittavan, mitä materian ja aineellisuuden takana piilee (Voss 2022, 268). Hänen temppeleinsä ei siis olisi ollut ainoastaan fyysinen ympäristö, vaan henkinen ja kokemuksellinen tila, joka tekee korkeamman tietoisuuden saavuttamisen mahdolliseksi. Af Klintin suunnitteleman temppelelin yhteydessä paikan fyysiset ominaisuudet, kuten spiraali ja orgaaniset muodot, ovat merkityksellisiä, mutta ensisijaisesti kuitenkin välineitä tarkoituksenmukaisten havaintokokemusten saavuttamiseksi. Samoin valkoinen kuutio, jonka fyysisten piirteiden tarkoituksena on määrittää kokijan alkuperäistä havaintokokemusta, jää lopulta alistaiseksi ruumiillisen kokijan, teosten ja tilan välisessä vuorovaikutuksessa syntyville kokemuksellisille merkityksille ja tiloille.

Näyttelytilan näennäisen neutraaliuden sijaan paikkasidonnaisen taiteen tekijät hyödyntävät teostensa kontekstina sellaista tilaa, jonka on mahdollista osallistua taiteen haluttujen merkitysten muodostamiseen (Scholte 2022, 44). Hilma af Klint suhtautui esoteeristen teostensa esittämiseen museoissa ja gallerioissa vastahakoisesti. Sen sijaan hän käytti vuosia suunnitellen temppelejä, joka toteutuessaan saattaisi hänen elämäntyönsä sen ansaitsemaan ja sille sopivaan paikkaan. Valkoisen kuution konseptin vertautuessa visioon esoteerisesta temppeleistä, keskeiseksi nousee arkkitehtonisten piirteiden sijaan hengellisen tilan ja institutionaalisen kehyksen väliset ristiriidat. Museotila palvelee instituutiona hyvin erilaisia tarkoituksia kuin hengellisen tiedon etsimiseen ja löytämiseen kannustava temppelele.

Paikkasidonnaista taidetta luodaan usein tarkoituksellisesti muihin kuin museo- ja galleriailoihin juuri siitä syystä, että taiteen merkitykset ovat vastakohtaisia museoinstituution välittämiin arvoihin nähden (Scholte 2022, 44). Yksi yleisimmistä kritiikin kohteista on taiteen instituutioiden kaupallistuminen. Valkoisen kuution konseptilla pyritään mahdollistamaan taideteosten kokeminen ajattomasti ja paikattomasti, jotta niiden myyminen olisi vaivatonta ja tehokasta. Taideteoksen esittäminen universaalina ja aina samanlaisena koettavissa olevana objektina palvelee kaupallisia intressejä, koska taiteen merkitys määrittyy tällöin sen arvotettavissa olevien materiaalistien ominaisuuksien perusteella. Toisaalta tilan ja paikan moniulotteiset ja -merkitykselliset käsitteet, jotka eivät rajaudu sijaintipaikkaan, mahdollistavat yhtä lailla paikkasidonnaisen taiteen liikuteltavuuden. Hilma af Klintin temppelelin ja *Kymmenen suurimman* kohdalla asetelma on yhä mutkikkaampi, sillä temppelelele ei fyysisenä sijaintipaikkana ole koskaan ollut olemassa. Af Klintin hengelliseen tilaan sidoksissa olevat teokset ovat kuitenkin viime vuosina kohdanneet niiden sanomaa mitätöivää taloudellisten intressien ohjailemaa liikuttelua ja liikehdintää.

3.3 Instituutio ja hengellisyys

Hilma af Klint -säätiön sisäiset ongelmat viime vuosina ovat johtaneet tapauksiin, joissa af Klintin perintöä on säädekirjan ohjeiden vastaisesti käytetty hyväksi (Kotiranta 2021, 228–238). Af Klintin ehdottomasti kokonaisuutena säilytettäväksi ja esitettäväksi tarkoitettuja teoksia on muun muassa myyty huutokaupoissa ja vuonna 2022 Temppelemaalauksista tehdyt NFT⁶ -versiot ilmestyivät vapaille markkinoille. Hilma af Klintin Temppelemaalauksien digitaalisia versioita ei myyty kokonaisuutena tai edes sarjoittain vaan yksittäisinä teoksina. Tämä ei ainoastaan riko teosten alkuperäistä kontekstia ja niiden kokemuksellista kokonaisuutta, vaan myös asettaa kyseenalaiseksi niiden hengellisen ja esoteerisen merkityksen.

Alkujaan sarjaksi tarkoitettujen maalausten, kuten *Kymmenen suurimman*, jakaminen erillisiksi objekteiksi kadottaa niiden paikkasidonnaisen ja kokemuksellisen arvon, sillä teosten esteettinen vaikutus ja henkinen sanoma perustuvat juuri siihen, että ne koetaan yhdessä, kokonaisuutena ja tiettyssä tilassa. Tämä korostuu erityisesti *Kymmenen suurinta* -teossarjassa, jonka monumentaalisuus ja vaikuttavuus nojaavat kokijan ruumiilliseen läsnäoloon tiettyssä tilassa. Kun teosten merkitys rakentuu niiden ja niiden kokijan keskinäisestä vuorovaikutteisuudesta, teosten erottaminen toisistaan johtaa sirpaleisuuteen ja alkuperäisen kontekstin hävitykseen. Taiteen esineellistävä uudelleenkontekstualisointi johtaa niiden muuntautumiseen ajasta ja paikasta riippumattomiksi (Kwon 2002, 38), joka af Klintin töiden tapauksessa ei ole haluttu asetelma, vaan askel kohti valkoisen kuution edustamia institutionaalisia arvoja.

Museotilalla on myös valtaa. Sosiaalisena ja historiallisena hahmotetun tilan käytännöt ja sen jäsentyminen muokkaavat tilassa olevien käsityksiä esimerkiksi siitä, miten tilassa ollaan. Tila tuottaa sosiaalisia merkityksiä ja on sidoksissa historiaansa, vaikka sen visuaalinen muoto korostaisikin ajattomuutta ja yleispätevyyttä. (Saarikangas 1999, 259–260, 263.)

Näyttelytilassa ja hengellisessä tilassa, kuten temppeleissä, menetellään hyvin eri tavoin.

Museossa vallitsevat käytänteet heijastavat ja tuottavat instituutionsa tarkoituksellista

⁶ NFT eli *non-fungible token* on lohkoketjuteknologiaan perustuva digitaalinen sertifikaatti, joka todistaa jonkin tietyn digitaalisen kohteen, kuten taideteoksen, aitouden ja omistajuuden. NFT:t muistuttavat kryptovaluuttoja, mutta ovat ainutlaatuisia eivätkä keskenään vaihdettavissa, minkä vuoksi niiden ajatellaan soveltuvan digitaalisten kulttuurituotteiden myyntiin ja omistajuuden sekä harvinaislaatuisuuden todentamiseen.

kontrollia ja taiteen järjestelmällistä esittämistä. Museoiden aukioloajat, pääsymaksut ja sisäänpääsyn ehdot, kuten hiljaisuuden ja tietynlaisen käytöksen vaatimus, säätelevät tarkasti tilan käyttöä ja rajaavat siellä tapahtuvan teoskokemuksen osittain ennalta määriteltyihin kehyksiin.

Hengellisessä tilassa, kuten temppelissä ilmenevät käytänteet ovat hyvin erilaiset.

Temppelitalassa teokset ovat kiinteä osa paikan hengellisyyttä korostavia rakenteita, jolloin ne eivät asetu ainoastaan tarkastelun kohteeksi, vaan toimivat osana temppelitalan tarjoamaa hengellisen vuorovaikutuksen kokemusta. Hilma af Klintin suunnittelemaan temppeliin sisältyi erilaisia esoteerisen tiedon etsimiseen, oppimiseen ja tutkimukseen käytettäviä tiloja (Voss 2020, 258–262). Tällaisessa tilassa tapahtuva toiminta ja sitä ohjaavat käytänteet korostaisivat institutionaalisten hierarkioiden sijasta yksilöllistä ja yhteisöllistä osallistumista, rituaalisuutta ja henkisiä merkityksiä. Temppelissä kävijöiden odotetaan olevan aktiivisia ja tilan kanssa vuorovaikuttavia, kuten rukoilijoita tai meditoijia, joille tila fyysisine piirteineen ja siellä esitettävine teoksineen on kokonaisvaltainen ja kokemuksellinen.

Rajanveto museon ja temppelin tai instituution ja hengellisyyden välille ei kuitenkaan ole helppoa tai kaksijakoista. Museotilaan taiteen äärelle asettuminen saattaa lähennellä henkistä kokemusta ja hengellisten tilojen kaupallistuminen ja institutionalisoituminen ei nykypäivänä ole harvinaista. Esimerkiksi kirkossa vierailemisesta saatetaan veloittaa pääsymaksu ja kirkkotiloja voidaan käyttää osittain kaupallisten intressien ohjailemien tilaisuuksien tapahtumapaikkoina. Toisaalta museotilan arkkitehtuuri, siellä esitettävän taiteen tematiikka tai esineistö voivat luoda kokemuksia, jotka tuntuvat hengellisiltä tai pyhiltä.

Valistuksen ajan rationaalisuuden ja tieteellisyyden ihanteista 1700-luvulla syntynyt länsimainen museoinstituutio vaikuttaa yhteensopimattomalta uskonnollisuuden tai hengellisyyden kanssa, mutta ajan esteetikkojen ajatukset todellisen kauneuden tunnistamisesta ja sen ilmentymisestä taide-esineiden metafysisenä ihmisen henkisyttä muovaavana voimana sisältävät kuitenkin hyvin hengellisiä ulottuvuuksia. Lisäksi museorakennusten uusklassinen arkkitehtuuri pylväsjärjestelmineen ja mahtavine sisäänkäynteineen otti vaikutteensa antiikin (pyhistä) tempeleistä. (Buggeln 2012, 34–37.) Museossa vierailu saattaa sisältää hyvinkin paljon uskonnollisia rituaaleja muistuttavia elementtejä, kuten maallisesta ulkomaailmasta erkaantumisen tai kokemuksen jostakin itseä suuremmasta (Kotiranta 2021, 147). Maallistuneessa yhteiskunnassa museo tarjoaa paikan, jossa voi hengähtää ja antautua taiteelle ja sen voimalle.

Antroposofisessa arkkitehtuurissa, jollaiseksi af Klintin temppeleihahmotelma voidaan käsittää, vastustetaan materialistista maailmankuvaa. Antroposofisesta näkökulmasta taide ja arkkitehtuuri nähdään merkityksellisenä henkis-sielullisen kehityksen edistäjänä niin yksilön, kuin yhteiskunnan kannalta. Af Klintin ihaileman Rudolf Steinerin mukaan antroposofinen arkkitehtuuri myös heijastaa ihmiskunnan sielullista kehitystä. (Ikkala 2020, 46.) Museotila puolestaan heijastaa hyvin erilaista ihmiskunnan kehitystä, joka kytkeytyy henkisen kasvun ja korkeampaan tietoisuuden yhteydessä olemisen sijasta kapitalistiseen arvomaailmaan ja rakenteisiin. Näyttelytilan kytkökset sosiaaliin ja taloudellisiin intresseihin määrittävät hyvin pitkälti sen, miten, minkälaista ja kenelle taidetta esitetään.

Esimerkiksi museoiden yhteydessä usein toimivat museokaupat heijastelevat tilan edustaman instituution kaupallisia intressejä. *Hilma af Klint: Paintings for the Future* ei rikkonut ainoastaan Solomon R. Guggenheim -museon kävijäennätystä vaan myös näyttelykatalogien myyntiennätyksen, minkä lisäksi näyttelyn aikana Hilma -tuotteiden myynti muodosti 42 % koko Guggenheim Storen myynnistä (Guggenheim -verkkosivut). Hilma af Klintin teosten tekijänoikeuksien raukeaminen vuonna 2014 ja hänen viime vuosina saavuttamansa laaja kansainvälinen maine ovat tuoneet rahan pysyvästi mukaan kuvioihin. Hilma af Klint -säätio on teosten ja niiden NFT-versioiden myynnin lisäksi solminut yhteistyösopimuksia erinäisten yritysten ja brändien, kuten Ikean kanssa. (Kotiranta 2021, 279–280.) Af Klintin teokset ovat tarkoin varjeltuja, mutta niiden säilyminen hengellisessä kontekstissaan ja taidemarkkinoiden ulottumattomissa ei tunnu olevan itsestäänselvyys.

Kun af Klintin teokset asetetaan museotilaan, syntyy väistämättä kahden erilaisen aatejärjestelmän välinen jännite. Toisaalta museotila tarjoaa teoksille ja niiden sanomalle näkyvyyttä ja mahdollistaa niiden kokemisen suurelle yleisölle, mutta samalla se häivyttää teosten alkuperäisiä hengellisiä ja paikkasidonnaisia merkityksiä. Monet museot tiedostavat nykypäivänä institutionaalisen roolinsa ja valtansa (Scholte 2022, 35) ja Hilma af Klintin teoksia esittelevissä näyttelyissä on onnistuneesti pyritty luomaan teosten merkityksellistä kokemista optimoivia tunnelmatiloja.

4 Yhteenveto

Tilan ja paikan käsitteiden monimerkityksellisyys ja -ulotteisuus mahdollistavat paikkasidonnaisesta taiteesta tehtävän tutkimuksen moninaistumisen. Tila on sijaintipaikka, mutta se on myös atmosfääri. Tilalla on valtaa, se on sosiaalinen, yhteiskunnallinen ja institutionalisoitu. Tila on sanoinkuvailematon paikan henki, hetkessä syntyvä teoksen ja kokijan välinen ymmärrys. Hilma af Klintin *Kymmenen suurinta* vaativat, heijastavat ja tuottavat tilaa. Teossarja tulee kuitenkin kohdatuksi tiloissa, joihin sitä ei alun perin ole tarkoitettu. Af Klintin Temppelemaalausten paikkasidonnaisuus syntyykin fyysisen sijaintipaikan sijaan aineellistumistaan odottavan temppelein hengellisyydestä ja taiteilijan töihinsä liittämästä elämänfilosofiasta.

Kymmentä suurinta ja niiden sanomaa, tilallisuutta, paikkasidonnaisuutta ja taiteen koko perusolemusta yhdistäväksi voimaksi nousee tutkimuksessani kokemus. Fenomenologisesti lähestyttynä teoskokemus on tila itsessään, mutta sisällyttää itseensä myös teosta ja kokijaa ympäröivät tilat, kuten tunnelman, paikan arkkitehtuurin ja siellä noudatettavat sosiaaliset käytänteet. Maurice Merleau-Pontyn ruumiinfenomenologian mukaan taideteos ei ole passiivisesti tarkkailtavissa oleva objekti, vaan ruumiillisessa läsnäolossa muodostuva kokemus. Vierailuni *Hilma af Klint & Piet Mondrian: Forms of Life* -näyttelyssä osoitti, kuinka erityisen tärkeäksi tämä teoksen ja kokijan välinen vuorovaikutus af Klintin töiden äärellä muodostuu. *Kymmenen suurinta* tulevat näkyväksi siinä hetkessä, jossa niissä oleva maailma etsiytyy aisteihini. Teossarjan hengellinen ulottuvuus avautuu osallistuvan ja aistivan läsnäoloni kautta, mutta vaatii myös hengellisyyttä kontekstoivan tilan. Koska af Klintin suunnittelemaa temppeleä ei ole rakennettu, jää vastuu *Kymmenen suurimpaan* sidoksissa olevan kontekstin luomisesta museolle.

Vaikka museoissa vallitseva institutionaalinen tila poikkeaa perustavanlaatuisesti temppelein mahdollistamasta hengellisestä tilasta, teoskokemukseen voidaan museotilassa vaikuttaa erilaisin näyttelyratkaisuin. *Kymmenen suurimman* installointi ympyrämuodossa, temppelelihahmotelmien näytteillepano ja teoksista selittämättömällä tavalla lumoutuneet kanssakokijat luovat museoon tunnelmatilan, jossa af Klintin taiteen merkitys ilmenee visuaalista tarkastelua syvemmissä kokemuksessa. Affektiivisesti aistittavissa olevista paikan elementeistä, kuten valaistuksesta muodostuvaa tunnelmaa lähellä oleva tunnelmatilan käsite tuntuu jäävän lähes yhtä selittämättömäksi, kuin *genius loci*, paikan henki. Museon *genius*

loci ei voi saavuttaa temppelinomaista hengellisyyttä, eikä af Klintin temppelillä voi paikattomuutensa vuoksi olla *genius locia*. Vaikka temppeliä ei ole, tuntuu sen henki kuitenkin asettuvan niihin tunnelmatiloihin, joissa *Kymmenen suurinta* tulevat kohdatuiksi ja koetuiksi. Hilma af Klintin teosten syvin sanoma ja merkitys vaikuttaakin lopulta tulevan esiin juuri teoskokemuksen tilassa. Temppelimaalauksissa piilevän näkymättömän maailman todellistuminen havaintokokemuksessa tuntuu ihanteelliselta ratkaisulta paikattoman, mutta paikkasidonnaisen taiteen, esoteeristen oppien ja fenomenologisten ilmiökokemusten yhtälölle. Af Klintin temppeli taitaa todella löytyä kokijasta itsestään.

Kuvaluettelo

Kuva 1. Kymmenen suurinta nro. 1, *Lapsuus (Barnaåldern)*, 1907. Tempera paperille, liimattu kankaalle, 322 x 239 cm. © Stiftelsen Hilma af Klints Verk. Kuva: Viola Paavola.

Kuva 2. Kymmenen suurinta nro. 2, *Lapsuus (Barnaåldern)*, 1907. Tempera paperille, liimattu kankaalle, 315 x 234 cm. © Stiftelsen Hilma af Klints Verk. Kuva: Viola Paavola.

Kuva 3. Kymmenen suurinta nro. 3, *Nuoruus (Ynglingaåldern)*, 1907. Tempera paperille, liimattu kankaalle, 321 x 240 cm. © Stiftelsen Hilma af Klints Verk. Kuva: Viola Paavola.

Kuva 4. Kymmenen suurinta nro. 4, *Nuoruus (Ynglingaåldern)*, 1907. Tempera paperille, liimattu kankaalle, 315 x 234 cm. © Stiftelsen Hilma af Klints Verk. Kuva: Viola Paavola.

Kuva 5. Kymmenen suurinta nro. 5, *Aikuisuus (Mannaåldern)*, 1907. Tempera paperille, liimattu kankaalle, 321 x 237 cm. © Stiftelsen Hilma af Klints Verk. Kuva: Viola Paavola.

Kuva 6. Kymmenen suurinta nro. 6, *Aikuisuus (Mannaåldern)*, 1907. Tempera paperille, liimattu kankaalle, 315 x 234 cm. © Stiftelsen Hilma af Klints Verk. Kuva: Viola Paavola.

Kuva 7. Kymmenen suurinta nro. 7, *Aikuisuus (Mannaåldern)*, 1907. Tempera paperille, liimattu kankaalle, 315 x 235 cm. © Stiftelsen Hilma af Klints Verk. Kuva: Viola Paavola.

Kuva 8. Kymmenen suurinta nro. 8, *Aikuisuus (Mannaåldern)*, 1907. Tempera paperille, liimattu kankaalle, 322 x 239 cm. © Stiftelsen Hilma af Klints Verk. Kuva: Viola Paavola.

Kuva 9. Kymmenen suurinta nro. 9, *Vanhuus (Ålderdomen)*, 1907. Tempera paperille, liimattu kankaalle, 320 x 238 cm. © Stiftelsen Hilma af Klints Verk. Kuva: Viola Paavola.

Kuva 10. Kymmenen suurinta nro. 10, *Vanhuus (Ålderdomen)*, 1907. Tempera paperille, liimattu kankaalle, 320 x 237 cm. © Stiftelsen Hilma af Klints Verk. Kuva: Viola Paavola.

Tutkimuskirjallisuus ja lähteet

Almqvist, Kurt & Birnbaum, Daniel toim. 2020. *Hilma af Klint: Catalogue raisonné. The paintings for the temple 1906-1915*. Stockholm: Bokförlaget Stolpe.

Buggeln, Gretchen 2012. "Museum space and the experience of the sacred". *Material Religion* 1/2012. <https://doi.org/10.2752/175183412X13286288797854> (10.12.2024)

Crowther, Paul 2012. *The Phenomenology of Modern Art: Exploding Deleuze, Illuminating Style*. London: Continuum International Publishing Group.

Forss, Anne-Mari 2007. *Paikan estetiikka: eletyn ja koetun ympäristön fenomenologiaa*. Helsinki: Yliopistopaino Kustannus.

Guggenheim www-sivusto. <https://www.guggenheim.org/exhibition/hilma-af-klint>
24.11.2024

Ikkala, Marja-Leena 2020. "Antroposofista arkkitehtuuria: orgaanisia, eläviä muotoja". *Hengen aarteet: esoteerisuus Suomen taidemaailmassa 1890–1950*. Toim. Nina Kokkinen & Lotta Nylund. Helsinki: Parvs, 46–53.

Johnson, Paul 2022. "Hilma af Klint's Temple for the Paintings". *MAVCOR Journal* 3/2022. 10.22332/mav.obj.2022.23 (24.11.2024)

Kokkinen, Nina 2019. *Totuudenetsijät: vuosisadanvaihteen okkulttuuri ja moderni henkisyys Akseli Gallen-Kallelan, Pekka Halosen ja Hugo Simbergin taiteessa*. Turku: Turun yliopisto.

Kokkinen, Nina 2020. "Initaatio taiteen ja esoteerisuuden risteyksessä". *Hengen aarteet: esoteerisuus Suomen taidemaailmassa 1890–1950*. Toim. Nina Kokkinen & Lotta Nylund. Helsinki: Parvs, 8–23.

Kotirinta, Pirkko 2021. *Hilma af Klintin arvoitus: taiteilija henkien, tieteen ja luonnon maailmassa*. Helsinki: Tammi.

Kwon, Miwon 2002. *One Place after Another: Site-Specific Art and Locational Identity*. Cambridge: MIT Press.

Luoto, Miika 2012. "Ajattelun ote – Johdannoksi Merleau-Pontyn filosofiaan". *Maurice Merleau-Ponty. Filosofisia kirjoituksia*. Toim. Miika Luoto & Tarja Roinila. Helsinki: Kustannusosakeyhtiö Nemo.

Mahlamäki, Tiina & Westerlund, Jasmine 2020. "Antroposofinen taidekäsitys". *Hengen aarteet: esoteerisuus Suomen taidemaailmassa 1890–1950*. Toim. Nina Kokkinen & Lotta Nylund. Helsinki: Parvs, 36–45.

Merleau-Ponty, Maurice 2012 [1945]. *Phenomenology of Perception*. Alkup. *Phénoménologie de la perception*. Kään. Donald A. Landes. London: Routledge.

Merleau-Ponty, Maurice 2006 [1964]. *Silmä ja mieli*. Alkup. *L'Œil et l'Esprit*. Suom. Kimmo Pasanen. Helsinki: Kustannusosakeyhtiö Taide.

Morris, Frances 2023. "A New Way of Seeing". Tate www-sivusto. <https://www.tate.org.uk/tate-etc/issue-57-spring-2023/frances-morris-hilma-af-klint-piet-mondrian> 24.11.2024.

Nylund, Lotta 2020. "Esipuhe". *Hengen aarteet: esoteerisuus Suomen taidemaailmassa 1890–1950*. Toim. Nina Kokkinen & Lotta Nylund. Helsinki: Parvs, 6–7.

O'Doherty, Brian 1999 [1976]. *Inside the White Cube. The Ideology of the Gallery Space*. London: University of California Press

Saarikangas, Kirsi 1999 [1998]. "Tila, konteksti ja käyttäjä". *Kuvasta tilaan*. Toim. Kirsi Saarikangas. Tampere: Vastapaino, 247–298.

Scacco, Lorella 2023. *A Phenomenological Approach to Media Art Environments: The Immersive Art Experience and the Finnish Art Scene*. Turun yliopiston julkaisuja 612. Turku: Turun yliopisto.

Scholte, Tatja 2022. *The Perpetuation of Site-Specific Installation Artworks in Museums: Staging Contemporary Art*. Amsterdam: Amsterdam University Press.

Stenros, Anne 1997. "The Phenomenology of Place: Three Readings of Genius Loci". *Place and Embodiment*. Toim. Pauli Tapani Karjalainen & Pauline von Bonsdorff. Lahti: University of Helsinki.

TEMPLET -projektin www-sivusto. <http://sa-landahl.squarespace.com/new-blog> 24.11.2024.

Voss, Julia 2022 [2020]. *Hilma af Klint: A Biography*. Alkup. *Hilma af Klint. Die Menschheit in Erstaunen versetzen*. Kään. Anne Posten. Chicago: The University of Chicago.

Kuvaliite

Olen ottanut liitteenä olevat valokuvat itse Lontoossa Tate Modernissa 8.7.2023. Hilma af Klint -säätiö pidättää kaikki oikeudet teoksista otettuihin valokuviin ja tarjoaa niiden käyttöoikeuden veloitusetta ainoastaan tohtoritason väitöskirjoihin (<https://hilmaafklint.se/sv/bildrattigheter/>). Säätiö ei vastannut kuvaoikeuksia koskeviin yhteydenottoihini.

Kuva poistettu tekijänoikeuksien vuoksi.

Kuva 1. Kymmenen suurinta nro. 1, *Lapsuus (Barnaåldern)*, 1907. Tempera paperille, liimattu kankaalle, 322 x 239 cm.

Kuva poistettu tekijänoikeuksien vuoksi.

Kuva 2. Kymmenen suurinta nro. 2, *Lapsuus (Barnaåldern)*, 1907. Tempera paperille, liimattu kankaalle, 315 x 234 cm.

Kuva poistettu tekijänoikeuksien vuoksi.

Kuva 3. Kymmenen suurinta nro. 3, *Nuoruus (Ynglingaåldern)*, 1907. Tempera paperille, liimattu kankaalle, 321 x 240 cm.

Kuva poistettu tekijänoikeuksien vuoksi.

Kuva 4. Kymmenen suurinta nro. 4, *Nuoruus (Ynglingaåldern)*, 1907. Tempera paperille, liimattu kankaalle, 315 x 234 cm.

Kuva poistettu tekijänoikeuksien vuoksi.

Kuva 5. Kymmenen suurinta nro. 5, *Aikuisuus (Mannaåldern)*, 1907. Tempera paperille, liimattu kankaalle, 321 x 237 cm.

Kuva poistettu tekijänoikeuksien vuoksi.

Kuva 6. Kymmenen suurinta nro. 6, *Aikuisuus (Mannaåldern)*, 1907. Tempera paperille, liimattu kankaalle, 315 x 234 cm.

Kuva poistettu tekijänoikeuksien vuoksi.

Kuva 7. Kymmenen suurinta nro. 7, *Aikuisuus (Mannaåldern)*, 1907. Tempera paperille, liimattu kankaalle, 315 x 235 cm.

Kuva poistettu tekijänoikeuksien vuoksi.

Kuva 8. Kymmenen suurinta nro. 8, *Aikuisuus (Mannaåldern)*, 1907. Tempera paperille, liimattu kankaalle, 322 x 239 cm.

Kuva poistettu tekijänoikeuksien vuoksi.

Kuva 9. Kymmenen suurinta nro. 9, *Vanhuus (Ålderdomen)*, 1907. Tempera paperille, liimattu kankaalle, 320 x 238 cm.

Kuva poistettu tekijänoikeuksien vuoksi.

Kuva 10. Kymmenen suurinta nro. 10, *Vanhuus (Ålderdomen)*, 1907. Tempera paperille, liimattu kankaalle, 320 x 237 cm.