

Riikka Stewen

PUUVUORI

Agnes Denesin ehdotus tulevaisuudelle

doi.org/10.23995/th.s.673.c1181

Tarkastelen kirjoituksessa unkarilaissyntyisen amerikkalaisen taiteilija Agnes Denesin monumentaalista maataideteosta *Puuvuori*, joka on toteutettu vuosien 1992–1998 välisenä aikana Tampereen lähelle Pinsiöön. Pinsiöön kaavailtiin 1980- ja 90-luvuilla laajempaa ekologisen taiteen puistoa, ja *Puuvuoresta* kolmen kilometrin etäisyydellä sijaitseekin samoin amerikkalaisen Nancy Holtin *Up and Under* -ympäristöteos (1997–1998).¹

Puuvuori asettaa siitä kirjoittavalle tutkijalle erityisen haasteen siksi, että Denes suunnitteli teosta jo 1980-luvun alussa, mutta sen toteutus alkoi vasta kymmenen vuotta myöhemmin, kun sitä varten rakennetulle keinomäelle istutettiin ensimmäiset puun- taimet. Denesin työskentelytapaa luonnehtii tietynlainen kahtalaisuus: hänen teoksensa ovat toteutettuina paikkasidonnaisia, mutta toisaalta ne ovat *Puuvuoren* tavoin saattaneet olla olemassa suunnitelman muodossa jo paljon ennen toteutumistaan tai edes tietoa toteutuspaikasta. Denesin tapa työskennellä taiteilijana on tyypillisesti moderni, jos ajatellaan, että moderni ilmenee nimenomaan tulevaisuuteen suuntautuvina utopian kaltaisina projekteina.² Teos on paikkasidonnaisen nykytaiteen tavoin olemassa nykyhetkessä tavalla, johon vaikuttavat monet tekijät, joita taiteilija ei suunnitelmassaan ole voinut ottaa huomioon. Denes itse kutsui suunnitelmiaan nimellä ehdotus, *proposal*.

Kirjoitan aluksi Denesin *Puuvuori*-teoksen ideasta ja suunnitelmavaiheesta, joka

alkoi jo vuonna 1982. Pinsiön sijainnista ja 1990-luvun toteutumisesta huolimatta *Puuvuori*³ liittyykin ajatusmaailmaltaan 1960–70-lukujen amerikkalaiseen minimalismiin, käsite- ja maataiteeseen sekä ekologiseen taiteeseen. Käyn lyhyesti lävitse teoksen suunnitteluvaiheita ja kuvailen sen toteutuspaikkaa sekä Strata-työryhmän merkitystä Pinsiön ympäristötaidealueen perustamisessa 1990-luvulla. Avaan ekologisen taiteen sekä minimalismin, käsite- ja maataiteen konteksteja, mutta kuvailen myös yleistä systeemiteoriaa Denesin ajattelun yhteydessä, sillä 1960- ja 1970-luvuilla systeemiteoria oli yhdessä kybernetiikan kanssa amerikkalaisten tulevaisuuteen suuntautuneiden taiteilijoiden kiinnostuksen kohteena uutena taiteen ja tieteen yhteistyön mahdollisuutena. Tieteen ja taiteen uudellaista kohtaamista palvelemaan perustettiin aikakauslehti *Leonardo*, jossa kirjoitettiin myös Denesin teoksista ja jossa hän itse julkaisi tekstejään.⁴ Päähuomioni on kuitenkin *Puuvuori*-suunnitelman suhteessa moderniin maailmankuvaan, siihen millaisia aika- ja tilakäsityksiä sen voi ajatella ilmentävän ja vastaavasti tuottavan. Kysynkin erityisesti, mitä *Puuvuori* suunnitelmana kertoo modernia maailmankuvaa hallitsevasta teknologisesta edistysuskosta ja sitä perustavasta metafysiikasta. Toisin sanoen tavoitteenani ei ole yksinomaan lukea tai tulkita *Puuvuori*-suunnitelmaa tai Pinsiössä toteutunutta teosta taidehistoriallisena ilmiönä vaan näen

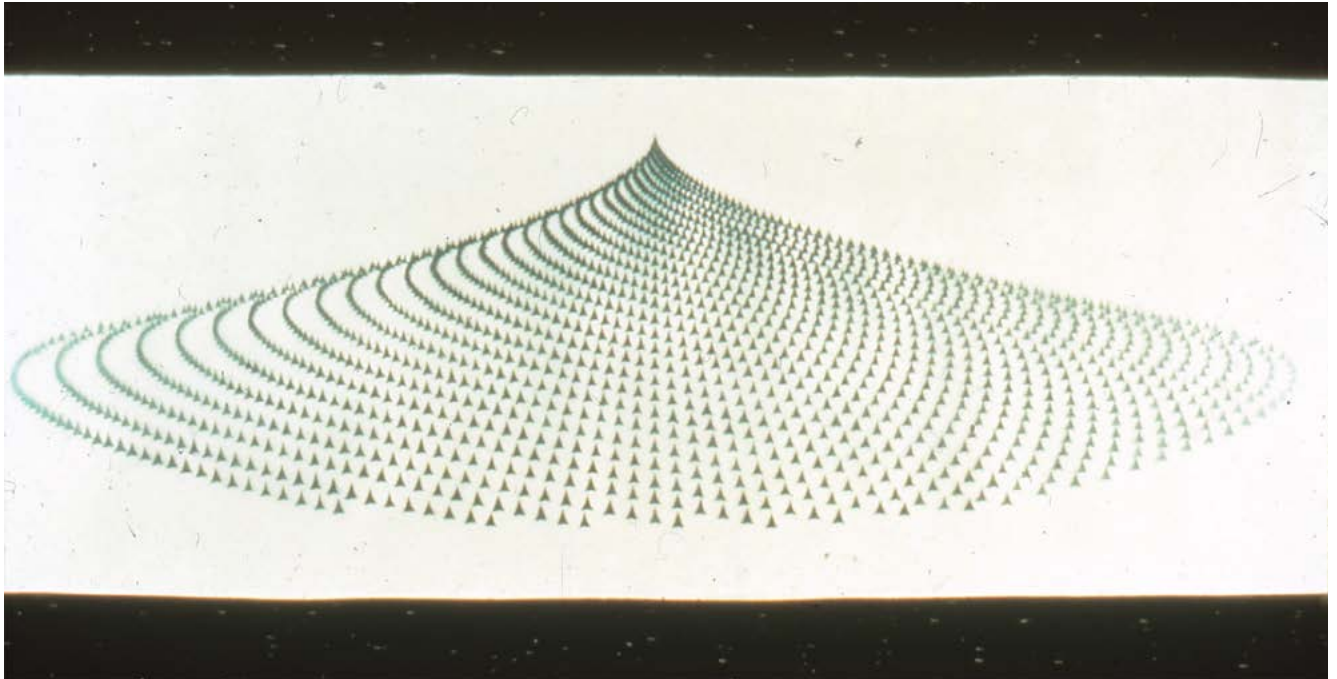
Puuvuoren molemmissa muodoissaan ilmentävän modernia käsitystä ajallisuudesta, muutoksesta ja kehityksestä. Koen kriittisen tärkeäksi ajatella ja analysoida *Puuvuoresa* ilmenevän modernin maailmankuvan vaikutusta siihen, mitä kuvitellaan mahdolliseksi tai toisaalta mahdottomaksi tulevaisuuden skenaarioita hahmoteltaessa. Eri olomuodoissaan ja varsinkin suunnitelman ja toteutuksen välisessä ristiriidassa *Puuvuori* kutsuu pohtimaan kysymystä ajasta sekä suunnitelmien ja toteutusten suhteesta laajemmin.⁵

Pohdin siis *Puuvuoren* maailmankuvallisia konteksteja ja toisaalta ajallisuuden ja tulevaisuuden kokemuksen muutosta 1960-luvun teknologia-utopistisesta ajattelusta antroposeenin määrittelyn jälkeiseen nykyhetkeen. Filosofi Yuk Hui on viime vuosina nostanut esiin erityisesti kosmologisen maailmankuvan käsitteen, jonka avulla hän haluaa kohdentaa huomion historiallisten ja kulttuuristen maailmasuhteiden moninaisuuteen. Tässä kirjoituksessa otan kuitenkin avukseni maailmankuvan kulttuurisuutta Huita aiemmin pohtineen filosofi Martin Heideggerin analyysin, jonka mukaan moderni länsimainen maailmankuva pelkistää ja rajaa olevien olemisen siihen, mikä on matemaattisen, fysiikkaan perustuvan luonnontieteen esitettävissä ja sitä kautta teknologisesti hyödynnettävissä. Katson *Puuvuoren* suunnitelmaa yhteydessä Denesin taiteelliseen praksikseen sekä hänen eri ajankohtina ilmaisemiinsa ajatuksiin, ja kysyn, miten olevien olemisen ja samalla suhde oleviin tässä työskentelyssä tulevat ymmärrettäviksi. Lopuksi pohdin, minkälaisia käsityksiä toimijuudesta Denesin teosten erityinen suunnitelmaluonne tuottaa ja mietin, voiko moderniin teknologiseen maailmankuvaan nojautuva teoskäsitys *Puuvuoren* kohdalla sallia ja antaa tilaa muulle kuin ihmiskeskeiselle toimijuudelle. Mikä on esimerkiksi kasvun ja geologisen tapahtumisen ajan merkitys teoksen nykyhetkessä?

Denesin toteutunut *Puuvuori* tunnetaan useimmiten ilmavalokuvan muodossa, sillä se hahmottuu geometriselta muodoltaan parhaiten lintuperspektiivistä. Samoihin aikoihin kuin Denes luonnosteli Pinsiöön toteutettavaa teostaan, taidehistorioitsija, kriitikko Craig Owens kiinnitti huomiota siihen, kuinka paikkasidonnaisen taiteen esikuvana oli tietynlainen esihistoriallinen monumentaalisuus, ja vertasi tällaisen taiteen tavoittelemaa vaikutelmaa Stonehengen tai Nazcalinjojen mittakaavaan. Owens korosti myös sitä, että samalla teokset saattoivat viitata myyttisiin tarinoihin, niin kuin esimerkiksi Robert Smithsonin *Spiral Jetty*, jonka muodon lähtökohtana oli mytologinen kertomus Suuren Suolajärven pohjan pyörteestä.⁶

Denes oli taiteilijana mukana vuonna 1992 Tampereella Strata-näyttelyssä. Tampereen taidemuseo ja Kiasman edeltäjä, Nykyaikaisen taiteen museo, järjestivät Strata-työryhmän kanssa yhteistyössä näyttelyn, jonka teemanäkökulma oli ekologinen näkökulma taiteeseen sekä tieteen ja taiteen vuoropuhelu. Denes toi Tampereen taidemuseoon piirustuksia sekä seudulta löytämänsä vanhan puuveneeseen rungon, joka täytettiin maa-aineksella. Veneen keulassa ääninauhalta kuului sydämen-syke. Teoksen nimi *Hot/Cold Earthship with Heartbeat*⁷ viittasi amerikkalaisen arkkitehti Buckminster Fullerin ajatukseen planeetta Maasta avaruudessa kulkevana aluksena, joka kohtaa ympäristön kestäättömän hyväksikäytön, väestöräjähdyksen ja automaation ongelmia.⁸

Strata-näyttelyluettelossa työryhmän keskeinen jäsen, taiteilija Osmo Rauhala kirjoitti Nokian kaupungin hylätyille soranottoalueille suunnitellusta ympäristötaideteosten kokonaisuudesta, joka alkaisi Holtin ja Denesin tulevista teoksista.⁹ Näyttely liittyi Pinsiön soranottoalueiden maisemointihankkeisiin, joiden tilaajana oli Suomen valtio, ja joiden rahoitukseen YK osallistui luonnonsuojelun teemavuotenaan, samana vuonna 1992, jolloin historiallinen Rio de



Kuva 1. Ehdotus Puuvuoren istutuskuvioksi. Kuva: Strata ry, kaikki oikeudet pidätetään.

Janeiron *Earth Summit* järjestettiin. Strata-näyttelyn työryhmä sai aikaan, että sorkkuoppien lakisääteinen maisemointi toteutettiin kahden merkittävän amerikkalaisen taiteilijan teoksilla.¹⁰

Denes oli saavuttanut kuuluisuutta vuonna 1982 *Wheatfield*-teoksellaan Manhattanin eteläkärjessä, finanssialueen lähellä Battery Parkin kehitettävällä maantäyttöalalla, jolle myöhemmin rakennettaisiin World Trade Centerin kaksoistornit. *Wheatfield* oli tilapäinen, kestoltaan yhden kasvukauden ja yhden viljasadon mittainen. *Puuvuoren* idea jatkoi *Wheatfieldin* ekologisten ajatusten kehittelyä, mutta sen aikaperspektiivi oli hyvin erilainen, sillä Denes ajatteli *Puuvuoren* puuden kasvavan vähintään 400 vuoden ajan.

Puuvuori suunnittelijan pöydällä

Puuvuori oli alussa suunnitelma etsimässä sijaintiaan, idea, joka voisi periaatteessa toteutua missä vain maapallolla tai jäädä ajatukseksi. Holt suunnitteli *Up and Under*

-teoksen¹¹ 1980-luvun lopulla nimenomaan Pinsiöön, mutta Denesin teos oli ollut olemassa ideana jo 1982.¹² *Puuvuoren* ensimmäiset suunnitelmat eivät siis kiinnittyneet mihinkään tiettyyn paikkaan tai myöskään puulajiin.¹³ 1980-luvulla *Puuvuori* oli visuaalinen hahmotelma, idea ilman materiaalia, muistin tai historian painolastia. Idea konkretisoitui Denesin ensimmäisessä ehdotuksessa *Puuvuoreksi*; se on musteella ja guassilla toteutettu piirustus vuodelta 1983. Denesille luonteenomaisesti kuva oli toteutettu silloin viimeisintä teknologiaa edustavalle Mylar-kalvolle. Ehdotuksen seliteosassa kerrotaan, että teokseen sisältyisi 10 000 puuta sekä 10 000 ihmistä ja että suunnittelun tulisi olla pituudeltaan 1,5 mailia ja leveydeltään 0,5 mailia.¹⁴ Piirustus on kuin suoraan insinöörin tai koneinsinöörin pöydältä: se kuvaa idean, joka on muodoltaan täydellinen – jokainen puu on samanlainen, samanlaisella etäisyydellä viereisistä puista. Geometrisessa selkeydessään ja johdonmukaisuudessaan idea on käsitettävissä hetken

murto-osassa. Mikään aistittavan todellisen maailman tai luonnon paikallinen epäjohdonmukaisuus tai sattumanvaraisuus ei häiritse sen täydellistä järjestystä.

Piirustuksen esittämässä suunnitelmassa ei ole mitään mikä kätkeytyisi tai jäisi visuaalisuuden ulkopuolelle. Kaikki on nähtävissä ja hallittavissa samalla tavoin kuin panoptikonin visuaalisessa järjestyksessä. Katsojan silmä näkee ja hallitsee kaikkea, eikä yhtään virhettä ole näkyvissä. Puiden kuvio jatkuu säännöllisenä spiraalina kohti mäen lakea. Taiteentutkijat ja kriitikot korostavat usein sitä, kuinka Denesin piirustusten säännönmukaisuus muistuttaa tietokoneavusteista suunnittelua tai tietokonegrafikkaa, vaikka hän toteutti ne käsin täsmällisesti piirtämällä.¹⁵ Hän toteutti monet piirustuksensa millimetripaperille tai esitti ne sinikopioina ikään kuin ne olisivat teknisiä konepiirustuksia. Tällaisia olivat esimerkiksi *Human Hang-Up Machine* (1969) ja *Liberated Sex Machine* (1970), joissa hän esitti komediaallisen tiivistelmän aikakauden seksuaalisuutta ja sen vapauttamisyrkimyksiä käsittelevistä teorioista. Kumpikin on eräänlainen pastisi Marcel Duchampin tunnetusta teoksesta *Suuri lasi (Morsian poikamiestensä riisumana, jopa, 1915–1923)*, jonka taustalla oli Duchampin koneteknologiaa ja erotiikkaa yhdistävä tutkimustyö viitteineen, ja jonka Duchamp Rose Sélavyn roolissa myöhemmin julkaisi *Vihreä laatikko* -nimisenä. Samalla tavoin kuin Duchamp tavoitteli *peinture de précision* – täsmällistä ja tarkkaa maalaustaidetta, joka ei enää olisi taiteilijan kädenjäljestä riippuvaista – Denes irrottautui piirustuksissaan persoonallisesta kädenjäljestä ja ilmaisusta konepiirustuksen hyväksi.

Piirustuksen kuvaama, koverakylkiseen kartiomuotoon pohjautuva *Puuvuoren* idea on eräänlainen perusmuoto tai -rakenne, *primary structure*, käsitetaiteen ja minimalismin rajapinnalla. Amerikkalaisessa keskustelussa perusrakenne viittasi yksinkertaisiin, välittömästi havaittaviin muotoihin,

geometriisiin kappaleisiin, joista myös todellisuus tämän ajatuksen mukaan rakentuisi.¹⁶ *Primary Structures: Younger American and British Sculptors* -näyttely vuonna 1966 New Yorkin Jewish Museumissa teki minimalismin ja käsitetaiteen yleisemmin tunnetuksi.¹⁷ 1960–70-lukujen käsitetaiteessa ja minimalismissa teoretisoitiin perusrakenteen rinnalla, lähes samaa tarkoittavana, ns. *single quality*, yksi tai yhtenäinen laatu. Se tarkoitti sitä, että taideteoksen – samalla tavoin kuin tietyn ideaalimuodon – voisi hahmottaa kerralla, mistä näkökulmasta hyvänsä, koska siinä ei ole mitään mikä kätkeytyisi tai ei olisi välittömästi esillä.¹⁸ Tämä yksi laatu, jota esimerkiksi *Primary Structures* -näyttelyyn osallistunut Robert Morris käsiteli *Artforumissa* julkaistujen artikkeleiden sarjassa, saattoi olla kuutio, joka usein palvelikin esimerkkinä.¹⁹ Denesin 1970-luvun työskentelyssä on nähtävissä sama kiinnostus yksinkertaisiin ideaalimuotoihin, vaikka häntä kiehtoivat myös erilaiset matemaattiset tai pseudomatemattiset mallinnokset.²⁰ Morris viittasi kirjoituksissaan havaintopsykologiaan ja fenomenologiaan, mutta samalla hänen tavassaan käsittää yksi laatu voi nähdä käsitteellistä sukulaisuutta platonilaisiin matemaattisiin ideaalimuotoihin. Eniten yhtäläisyyttä Platonin ideoihin voi nähdä abstraktissa ajattomuudessa, jota *primary structures* ja *single quality* -käsitteiden käyttö amerikkalaisessa 1960- ja 1970-lukujen keskusteluissa erityisesti korosti kiistäessään havaintoon sisältyvän ajan ulottuvuuden – platonilaisen idean tavoin yksi laatu ja perusrakenne olivat universaaleja, ajallisuudesta riippumattomia ideoita, joiden ei ollut millään lailla välttämätöntä saada materiaalista hahmoa.²¹ Samalla tavoin Denesin ratkaisu laatia suunnitelmia ilman konkreettista sijaintia kertoo hänen käsittäneen työskentelynsä ”vapaaksi” ajan ja materiaalisuuden ehdoista.

Minimalismin nyt-hetkisyttä on kritisoitu poliittisen ulottuvuuden unohtami-



Kuva 2. Dokumentaatiokuva Puuvuoresta Ylöjärvellä. Kuva: Strata ry, kaikki oikeudet pidätetään.

sesta, siitä että se ajatonta nykyhetkeä korostaessaan samalla implisiittisesti hyväksyi amerikkalaisen aikalaisyhteiskunnan monine ongelmineen alkaen epätasa-arvosta ja Vietnamin sodasta.²² Taiteentutkija Christine Filippone tuo toisaalta esiin, että aikakauden ekologisesti suuntautuneet amerikkalaiset naistaiteilijat kiinnostuivat modernien luonnontieteiden ja uusien teknologioiden avaamista mahdollisuuksista ja käyttivät niitä työskentelyssään kritisoidakseen amerikkalaista aikalaisyhteiskuntaa ja vahvistaakseen omaa sosiaalista identiteettiään taiteilijoina. Alice Aycockin ja Martha Roslerin lisäksi näihin toisen aallon feminismiin keskeisiin tekijöihin kuuluivat Holt ja Denes.²³

Varsinkin Denes työskenteli jatkuvasti viimeisimpien luonnontieteellisten ja teknologisten suuntausten parissa. Denes myös

suunnitteli ja piirsi uusimpiin teknologioihin perustuvia veistoksellisia objekteja, joita ei välttämättä ollut ajateltu välittömästi toteutettaviksi, vaan joissa hän kuvitteli tulevaisuuden mahdollisuuksia. Tässä työskentelyssä hän oli mukana Experiments in Art and Technology -ryhmässä 1960-luvun lopulta alkaen. E.A.T. oli New Yorkissa 1960-luvulta 2000-luvun alkuun toiminut ryhmä, joka toi yhteen taiteilijoita ja insinöörejä. Johdantoajatuksena oli, että taiteilijat esittäisivät suunnitelmia, jotka saisivat olla mitä utopisimpia ja insinöörien tehtävänä olisi keksiä menetelmiä niiden toteuttamiseksi. Denesin ideat ovat usein todellakin lähempänä utopiasta kuin toteuttamista. Esimerkiksi *Teardrop – Monument to Being Earthbound* – riippuva kyyneleenmuotoinen pisaraobjekti, jonka hän piirsi vuonna 1984, ja jonka oli tarkoitus leijaila ilmassa magneettisen superjohtavuus-

den voimalla – pystyttiin toteuttamaan vasta vuonna 2019 ja silloinkin suunnitelmaa pienemmässä mittakaavassa.²⁴ Myös *Puuvuori* ensimmäisessä muodossaan ehdotuksena oli suunnittelun rajattomiin mahdollisuuksiin luottava utopia.²⁵

Isomorfisen universumin keskipisteessä

Tulevaisuuden suunnitelmiansa visuaalisessa ilmeessä Denes lainaa teknisten piirtäjien ja koneinsinöörien piirrosten objektiivisuutta ja tarkkuutta. Hän käyttää perspektiivistä kuvaustapaa, usein nimenomaan isometrinen kuvausta. Isometrinen piirros on tekninen esittämistapa, jossa perspektiivistä esitystä sovelletaan antamaan mahdollisimman paljon informaatiota tasopinnalla esitetystä kohteesta. Metodina perspektiivi kehkeytyi eurooppalaisessa ajattelussa 1400-luvulla yhteydessä antiikin rakennusten mittaamiseen ja esittämiseen. 1400-lukua aikaisemmin tilaa ei ajateltu joka kohdassa yhtäläisenä, toisin sanoen ei ajateltu, että jokainen piste tai paikka tilassa olisi samanlainen kuin mikä tahansa toinen. Perspektiivistä kuvaamistapaa on sen tähden pidetty myös samankaltaisuutta generoivana visuaalisena tekniikkana. Näin on esittänyt esimerkiksi filosofi J-F Lyotard. Hän ajatteli, että perspektiivisen kuvauksen välineistö – sellaisena kuin se näyttäytyy esimerkiksi Dürerin kuuluisassa perspektiivivälineistöä esittävässä kuvassa – tuottaa paitsi samankaltaisuutta, myös väistämättä yksinomaan perspektiiviteknologian itsensä kuvan.²⁶

Käsitys tilan isomorfisuudesta on lähtökohtaisena oletuksena Denesin *Puuvuorta* edeltäneessä *Syzygy*-teoksessa (1972–73). *Syzygy* on käsitteellinen runo, jossa Denes kuvittelee maailmankaikkeuden kaikkine linnunratoineen universumiksi, joka on geometris-matemaattisin metodein täydellisesti läpäistävissä. Runossa ideana on ajatella ”maailmankaikkeutta omalla kämmenel-

lä”; kaikki viivat, jotka kulkevat kämmenen kautta, riippumatta siitä, mikä niiden suunta on tai mitä pisteitä ne yhdistävät, myös palaavat takaisin kämmenelle – olettaen että universumi on sfäärimäinen. Absoluuttinen keskipiste on missä tahansa, jokaisessa paikassa, yhtä lailla jokaisessa koordinaatistossa – ja liikkuu niiden mukana.²⁷

Perspektiivin konstruoima tilan isomorfisuus mahdollistaa ihmiskehisen maailmankuvan ja asettaa ihmisen katsojana maailman keskipisteeseen. Filosofi Martin Heideggerille länsimainen tiede – ensisijaisesti tiede, jonka paradigmaattinen esimerkki on matemaattinen fysiikka – perustui ajattelutapaan, jossa ihminen on kaiken keskellä katsovana subjektina. Heideggerin näkemyksen mukaan moderni maailmankuva syntyi nimenomaan 1600-luvulla. Hän paikallisti maailmankuvan alkupisteen Descartesin filosofiaan ja luonnontieteelliseen ajatteluun, mutta totesi samaan hengenvetoon, että tietyt elementit jo Platonin ajattelussa olivat tehneet maailman ajatteleminen kuvana mahdolliseksi.²⁸

Heideggerille moderni maailmankuva tarkoitti tiettyä olemisen tulkintaa ja modernin metafysiikan olemus näyttäytyi hänelle nimenomaan koneteknologian muodossa. Tähän liittyi olennaisesti myös ajatus isomorfisuudesta, joka kohdassa absoluuttisesti samankaltaisesta tilasta. Vielä keskiaikana olisi Heideggerin mukaan ollut mahdollonta ajatella maailmaa kuvana. Varsinkin esisokraattisessa filosofiassa, johon Heidegger ajattelussaan usein palaa, olemisen tulkittiin hänen mukaansa kokonaan toisin: ihminen ei ollut kaiken keskipiste havaitsijana ja katsojana vaan itse katsottavana olevien keskellä. Ajatus ihmisen keskeisyydestä olevaisten joukossa ei toisin sanoen ollut esisokraattisessa filosofiassa ajateltavissa. Pikemminkin olevat katsoivat ihmistä – olevien olemisen tapa merkitsi Heideggerille keräytymistä, kasvamista esille, jatkuvaa kehkeytyvää liikettä, ei pysähdyskuvaa. Modernina aikakau-



Kuva 3. Dokumentaatiokuva Puuvuoresta. Kuva: Strata ry, kaikki oikeudet pidätetään.

tena oleminen sen sijaan hänen mukaansa tulkitaan vain esitettävyyden, representaation, mahdollisuuden lävitse: se, mikä on kuvattavissa, esitettävissä, on olevaa.²⁹ Tällä tavoin myös Denesin suunnitelmamuotoiset teokset tuntuvat läpikotaisin modernin maailmankuvan mukaisilta: niissä esitettävyyden on ensisijaista.

Heidegger näki isomorfisen tiläkäsityksen olevan kokonaan ja olennaisesti moderni: antiikin kreikkalaisten ajattelijoiden tilaa tai säiliötä tarkoittava sana *khora* ei ole verrannollinen joka kohdassa keskenään samankaltaiseen tilaan, vaan käsitys homogeenisestä tilasta on 1600-luvun

luonnontieteiden kehittämä tulkinta tilasta ja olevien olemisesta.³⁰ Myös Denesin käsiteruno *Syzygy* perustuu tällaiseen ajatukseen esteettömästä ja aineettomasta isomorfisesta tilasta.

Denesin tekniseen piirtämiseen pohjautuvat suunnitelmateokset käsittelevät nimenomaan tämän modernin tiläkäsityksen ja sitä säästävän maailmankuvan mukaista esitettävyyden ja representaation vaatimusta; teknisissä piirustuksissa olevien olemien on yhtä kuin kuvatuksi tuleminen – jopa siinä määrin, että kuvantaminen menetelmänä konkreettisesti konstruoi kohteensa niin kuin *Puuvuoressa*: puu on olemassa vain

representaationa insinöörin työpöydällä ja olemisen tulkinta on läpeensä teknologinen. Representaatioon redusoituna jokainen kohta, sijainti, tilassa on samanlainen kuin mikä tahansa toinen; oleminen ei keräydy tai kasva näyttäytyäkseen ihmisen välityksellä vaan ihmisen katse ja kuvantamisen mahdollisuus luovat todellisuutta, olemisen tyyliä, teknologista utopiaa – erityisesti tämä olemisen tulkinta ilmenee konepiirustuksissa, joita myös Denesin käsin piirretyt tarkkuuspiirustukset jäljittelevät.

Riisinjyvä, modernin metafysiikka ja ajattelu laskemisena

Denes kuvasi taiteen kykenevän välittämään universaaleja lausumia ja totuuksia sekä rakentamaan yhdistäviä siltoja pirstaloituneiden tieteiden välille.³¹ Hän korostaa usein sitä, kuinka tieteiden erikoistuminen estää ja rajoittaa kommunikaatiota.³² Kuraattori Hans Ulrich Obristin kysyessä, näkikö hän itsensä Leonardon kaltaisena yleisnerona, Denes korosti eroa itsensä ja Leonardon välillä tieteiden kehitysvaiheiden kautta. Renaissanceissa alkanut luonnontiede oli hänen mukaansa yksi yhtenäinen tiedonalue, mutta 1900-luvun lopulla tieteet ovat fragmentoituneet ja keskustelu niiden välillä oli muuttunut mahdottomaksi – taide oli kuitenkin keino yhdistää tieteenalaja, sillä taiteen ei tarvitse rajoittua tietyn tieteenalajan tai tiedonalueen käytäntöihin ja konventioihin. Denes näki itsensä yhdistämässä tieteitä sen kehityksen päätepisteessä, joka Leonardon eläessä 1400-luvulla oli vasta alkamassa.³³

Mutta minkälaisesta tieteestä Denesin ajattelussa oikeastaan on kysymys? Onko tiedettä vain yhdenlaista vaiko ehkä monenlaista? Heidegger ajatteli, että jokaisella aikakaudella on omanlaisensa metafysiikka. Hän tarkoitti myös sitä, että jokainen aika – tai yhtä lailla jokainen kulttuuri – sisältää olemuksessaan, perustassaan niin kuin hän ajatteli, tietynlaisen tulkinnan olevien

olemisen tavasta. Tiedonkäsitteet liittyvät metafysiikan muotoon ja seuraavat siitä. Modernin aikakauden maailmankuvan erityispiirre on Heideggerin mukaan siinä, että tiedettä ja ylipäänsä käsitystä tiedosta hallitsee matemaattinen fysiikka. Tästä seuraa, että tieteen objektit ovat tutkijan, katsojan, edessä representaatioina – objekteina, jotka tiedetään etukäteen ja joihin suhtaudutaan kalkyloivan ajattelun mukaisesti hallittavana ja hyödynnettävänä kohteena.

Kun Denes tarkastelee riisinjyvän itämistä, kasvua ja kehkeytymistä *Anima/Persona* -teosta varten 1970-luvun lopulla, hän valokuvaa jokaisen vaiheen ikään kuin objektiivisen katseen alla ja toteuttaa teoksen lopulta hologrammina – tekniikalla, joka nykyisin muistetaan lähinnä ensimmäisen Tähtien sota -elokuvan viestitekniikkana.³⁴ Jyvän oleminen näyttää olevan täydellisesti representoitavissa pysäytyskuvien sarjan perusteella. Heidegger korosti, että kun fysiikka omaksuu matemaattisen mallin, se kohtaa kohteensa jo etukäteen tiedetyssä muodossa ja tulkitsee ne tilassa liikkuvina kappaleina. Mutta seurauksena on, että kun eläviä olentoja tarkastellaan matemaattisen fysiikan mallin mukaan tilallis-ajallisena liikkeenä, se mitä nähdään ei enää ole elävä olento.³⁵ Samalla modernin maailmankuvan aika-kausi tuottaa yhä uusia ja uusia tutkimuksen objekteja sen sijaan, että se pystyisi näkemään kohteensa olemisen kehkeytyvänä.³⁶ Hän jatkaa, että tämä ei ole ajattelua yleensä, vaan tietynlaista ajattelua, joka palvelee tiettyä etukäteen asetettua tavoitetta, tulosta. Hän toteaa vielä, että ilman tietokonettakin kalkyloiva ajattelu laskee ja laskelmoi. Tässä teknisessä modernissa maailmankuvassa luonto nähdään yksinomaan hyödyntämisen näkökulmasta.³⁷

Denesille tiede merkitsee laajentuvaa teknologisten mahdollisuuksien ja tiedon objektien kenttää, ei niinkään kvalitatiivista ajattelua tai kuten Heideggerilla meditatiivista ajattelua. Kalkyloiva ajattelu tiettyssä systeem-

miteoreettisessa muodossa tuntuu läpäisevän jokaisen prosessin Denesin työskentelyssä.³⁸ Hänen metodinsa on usein myös ensyklopedinen; tiedon kasvu merkitsee tietämisen objektien lisääntymistä, sitä mitä kutsutaan *ta mathemata* – luetteloitavissa eli laskettavissa olevat asiat, joiden Heidegger korostaa olevan etukäteen tiedetyt. Myös Denesin ensyklopedinen, luetteloiva tutkimisen tapa suhtautuu tietämiseen samalla tavoin luetteloivana toimintana, jonka kohteet ovat tiedettävissä etukäteen. Ehkä voisi kysyä, onko Denesin työskentely kalkyloivaa ajattelua vai kalkyloivan ajattelun kritiikkiä sen liioittelun muodossa.

Denesin työskentelyssä näyttäytyvä moderni ajattelutapa ja suhtautuminen olevien olemiseen tuntuu rajaavan ulkopuolelleen sen, että oliot olisivat käsitettävissä eläviksi. Tässä hän eroaa 1400-luvun eurooppalaisen renessanssin ja ihailemansa Leonardon ajattelutavasta. 1400-luvun eurooppalaisessa, Leonardolle läheisessä renessanssifilosofiasa nimittäin olennot nähtiin kaikki elävinä, kaikki saman hengen tai tuulen elävöittäminä; filosofi Marsilio Ficino ajatteli, että sama henki – *pneuma* tai *anemos* – liikuttaa kaikkia olevia.³⁹ Leonardon työskentelyssä tämä pohjimmainen asenne, varhaisrenessanssin metafysiikka, tulkinta olevien olemisen tavasta, näkyy siinä, kuinka hän kuvaa esimerkiksi veden ja tuulen, kiven, kallioiden ja hiusten liikettä ja pyörteitä: kaikki on hänelle elävää siksi, että kaikessa on liikettä, myös kivessä.

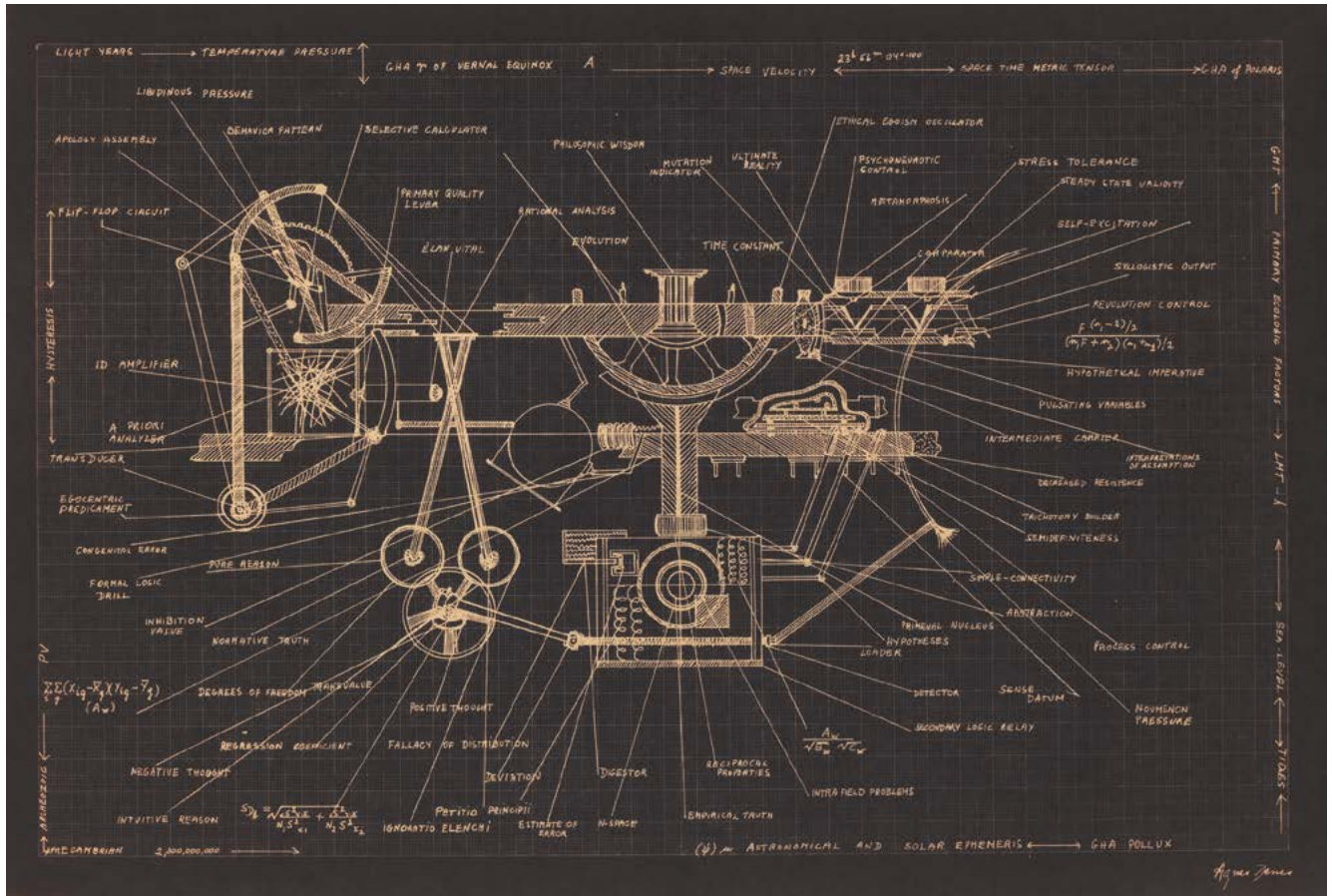
Denes ilmentää työskentelytavassaan olevien olemisen tulkitsemista niiden representoitavuuden kautta, varhaisrenessanssille vastakkaisella tavalla; hänen työskentelyprosessissaan luonto, ihminen mukaan lukien, tuntuu näyttäytyvän koneellisena, kuten esimerkiksi teoksessa *Human Hang-Up Machine*. Ajattelutapa on perua Descartesin tavasta ymmärtää eläimet koneina; Descartesille eläimet määrittivät yksinomaan niiden työtehtävän kaut-

ta; ne olivat ikään kuin koneita, joilla oli vain tietty funktio ja jotka eivät olleet eläviä siinä mielessä, että niitä olisi liikuttanut sisäinen henki tai tietoisuus. Samalla tavoin Denes teoksessaan kuvaa ihmiseläimen symptomien määrittelemäksi koneeksi.⁴⁰

Denesin työskentelyssä ei pysähdytä kysymään epistemologisia kysymyksiä tai kysymyksiä havaitsijan ja havainnon kohteen suhteesta, sen sijaan tutkittavat kohteet lisääntyvät lisääntymistään. Denes sanoo esimerkiksi käyneensä lävitse *Websterin* lyhennämätöntä sanakirjaa vuosikausien ajan poimien sieltä voiman ja heikkouden sanastoa.⁴¹ Ensyklopediaa ja sanakirjaa voi ehdottomasti pitää modernin metafysiikan ja luetteloivan tiedonkäsityksen epitomina! Samalla voi muistaa Heideggerin todenneen, että moderniin tieteeseen on sisäänkirjoitettuna jatkuva toimeliaisuus ja enenevä erikoistuminen. Tiede muuttuu hänen mukaansa yhä uusien objektien herkeämättömäksi tutkimiseksi.

Puuvuori systeeminä systeemien joukossa?

Puuvuori ehdotuksena on systeemiteoreettiseen aikalaisajatteluun pohjautuva utopia ihmisen ja luonnon yhteistoiminnasta. Kun Denes kirjoitti *The Dream* -tekstissään, kuinka hänen filosofiset käsitteensä heräävät eloon veistoksellisissa ja ympäristöön ajatelluissa teoksissa, hän korosti kuinka nämä käsitteet muuttuvat ja kehittyvät teosten muuttumisen myötä suhteessa ”ihmiskuntaan”.⁴² Toisin sanoen Denes odotti teosten toteutuvan omina systeeminä verkostoinaan tietyn kronologian mukaisesti. Christine Filippone on esittänyt, että Denesin ja hänen feministikollegojensa ajatteluun vaikutti erityisesti yleinen systeemiteoria. Ludwig von Bertalanffyn näkemys avoimista systeemeistä kyseenalaisti 1920-luvulta alkaen newtonilaisen fysiikan yksinkertaisen kausaalisuuden ja korosti vuorovaikutuksen merkitystä tapah-



tumaketjuissa. Kaikki luonnossa/kulttuuris-
sa ei Bertalanffyn mukaan välttämättä ole
kausaalisesti määräytyvää vaan kontingentit
tapahtumat vaikuttavat lopputuloksiin. Ber-
talanffy oli taustaltaan biologi, mutta hänen
kiinnostuksen kohteensa ulottuivat Nicolaus
Cusanuksen 1400-luvun filosofiasta eläintie-
teilijä Jacob von Üexkullin 1900-luvun alku-
puolen ajatuksiin lajienvälisistä risteävistä
ekologisista elämismaailmoista. Bertalanffyn
mukaan avoimet systeemit avautuvat myös
ulkopuolelleen – tai oikeastaan ulkopuoles-
ta ei voida puhua, koska eri systeemit limi-
tyvät periaatteessa loputtomasti toisiinsa.⁴³
Tällainen systeemien linkittymisen ajatus
on myös *Puuvuoren* Pinsiötä varten laadi-
tussa toteutus suunnitelmassa, jossa Denes
ajatteli ihmisten ja puiden vuorovaikutuk-

sen jatkuvaksi. 11000 puusta huolehtisivat
11000 huoltajaa tai vartijaa, ja puuntaimi-
en ja ihmiskaitsijoiden suhde tuli sinetöidä
asiakirja-dokumenteihin.⁴⁴ Aiempaan, vuoden
1983 suunnitelmaan merkitystä 10 000 ihm-
isestä kaitsijoiden määrä oli kasvanut 10 %.

Systemiteorioiden tämänhetkisen suo-
sion myötä myös Bertalanffyn yleinen sys-
teemiteoria on alkanut kiinnostaa uudelleen.
Hänen ajattelunsa liitetään nyt uusmaterialis-
min ja posthumanismin viimeaikaisiin antro-
poseeni-keskusteluihin. Bertalanffy kirjoitti
ensimmäiset teoksensa 1920- ja 1930-luku-
jen vaihteessa, kvanttifysiikan alkaessa hah-
mottua. Toista maailmansotaa edeltävää,
1960–1970-luvuille jatkunutta systemiteori-
aa yhdistää nykyisiin lähestymistapoihin uus-
materialismin ja posthumanismin kiinnostus

Kuva 4. *Human Hang-Up Machine*, monotypia, 28,3cm x
44,2 cm, 1969 © 2023 Digital
image, The Museum of Modern
Art, New York/Scala, Florence.

kvanttifysiikkaan ja painotukseen kaiken keskinäisestä yhteenkietoutuneisuudesta.⁴⁵

Mutta yhteenpunoutumisen ajatus on kuitenkin vain vaikeasti sovellettavissa Denesin 40 vuotta sitten kuvittelemaan ja suunnittelemaan *Puuvuoren* tulevaisuuteen, sillä Denesille ihminen on keskipiste, johon kaikki kohdistuu. Hän ajatteli teoksensa avoimiksi systeemeiksi, jotka avautuvat lukemattomiin muihin avoimiin systeemeihin ja vaikuttavat niiden kautta, mutta kuitenkin aina suhteessa ihmiskuntaan, ei niinkään muiden kuin inhimillisten toimijoiden maailmoihin.

Puut ja kaikki heidän elävyytensä

Systeemiteoreettisesta kiinnostuksestaan huolimatta Denes ei hahmottanut *The Dream* -tekstiä vuonna 1990 kirjoittaessaan tulevan *Puuvuoren* puita aktiivisina toimijoina vaan pikemminkin passiivisina kohteina. Kun Denes kutsuu suunnitelmiansa *Puuvuorta* aikakapseliksi, vaikuttaa, että hän hahmottaa puut muuttumattomiksi, kuin koneiksi, joilla on tietty käyttöikä, *planned obsolescence*. Hän ei ota huomioon, että puilla voisi olla toimijuutta, joka saattaa ylittää ihmisen toimijuuden.

Onko lähtökohtaisesti mahdollista suunnitella, että puut kasvavat, niin kuin Denes ajatteli, vähintään 400 vuotta? Mitä on tapahtunut sen jälkeen, kun puuntaimet todella istutettiin Pinsiön entiselle soranottoalueelle rakennetulle kartiomaiselle keinomäelle ja paikkaa ryhdyttiin kutsumaan Denesin teokseksi *Puuvuori*? Onko kysymyksessä Denesin filosofisen käsitteen herääminen henkiin, niin kuin hän itse ajatteli ja kirjoitti? Hahmotetaanko teos kurioositeettina tai pyhäkkönä? Dekadentin aikakauden jäänteinä vaiko korkeakulttuurisen sivistyksen muistomerkinä? Nämä kaikki mahdollisuudet kuuluivat niihin, joita Denes kuvitteli *The Dream* -tekstissään.⁴⁶

Vai onko pikemminkin niin, että massiivista maisemointirakennelmaa ei enää arvi-

oida suhteessa ihmiskuntaan? Voisiko olla niin, ettei Pinsiön *Puuvuori* olekaan tulevissa kuvitelmissa enää jäännös korkeakulttuurista tai edes sortuneesta sivistyksestä, vaan paikka, joka kertoo istutettujen puiden kohtaloista tai siitä, kuinka ihmiset ovat muuttaneet ja hyödyntäneet laskelmoiden jääkauteisia soraharjuja?

Enemmän kuin Denesin kuvitteleman aikakapselin funktiosta, *Puuvuoren* todelliset mäännöt todistavat elävyydestään ja haavoittuvuudestaan mutta myös toimijuudestaan, vaikka niiden kasvutilanne sorasta rakennetulla keinomäellä on hankala. *Puuvuoren* ellipsimäisen spiraalimuodon voi ajatella perustuvan yhtä lailla havupuun neulasten kiertyvään, spiraalimaiseen kasvuun kuin Denesin ehdotuksen minimalismille tyyppilliseen *single qualityyn*, yhteen laatuun ja sen ideaaliseen platonilaiseen muotoon.⁴⁷ Puiden spiraalimainen kasvu, joka eri mittakaavoissa ulottuu rungosta neulasiin, on ehkä sanellut istutuskuvion muodon. Ei ole mahdotonta ajatella, että ihmisiä kauemmin seudulla vaikuttaneet havupuut ovat Pinsiön *Puuvuoren* todellisia toteuttajia. Havupuiden historia ja vaikutus pohjoisessa on hyvin pitkä, pidempi kuin ihmisen historia samoilla leveysasteilla, vaikka se kietoutuu monella tavalla, monessa vaiheessa, inhimillisen toiminnan mahdollisuuksiin. Puiden ajallisuus voi myös ylittää ihmisen sukupolviin perustuvan ajan hahmottamistavan. Havupuiden kasvua pohjoisimmalla havupuuvyöhykkeellä tutkinut biologi Leif Kullman on löytänyt Pohjois-Ruotsista ikivanhan puun, joka alkoi kasvaa jääkauden päättyessä, jo ennen kuin ihmiset jääpeitteen vetäytyessä alkoivat siirtyä alueelle. Puu näyttää pienehköltä ja hie-man kitukasvuiseltakin, mutta sen juurakko on 9000 vuotta vanha – se jatkaa ensimmäistä biologista elämää jääkauden jälkeen ja ennen ihmislajia näillä seuduilla.⁴⁸

Moderniin liittyvä ihmistoimijuuden korostaminen on peittänyt näkyvistä esimerkiksi juuri pohjoisten havupuiden elämän.

Filosofi Erich Hörl korostaa modernin projektin ja antroposentrisen hybriksen yhteyttä. Hän ajattelee, että modernin projektin perustuvan sokeudelle muille toimijoille.⁴⁹ Kuvaavaa on, että nykytaiteen kentällä uusi aikaskaala ja toimijoiden moninaisuus näyttäytyi ensimmäisiä kertoja oikeastaan vasta *documenta 13* -näyttelyn yhteydessä Kassellissa vuonna 2012, vaikka esimerkiksi juuri Denesin teokset olisivat jo paljon aiemmin voineet avata keskustelun toimijoiden moninaisuudesta. *documenta 13:ssa* Pierre Huyghen teos *Untilled* nosti moninaisten ei-inhimillisten toimijuuksien verkostot ja teemat esille.⁵⁰

Muiden olevien olemisen ja toimijuuksien enohduksen lisäksi modernin on ajateltu sisältäneen perustassaan – metafysiikkassaan, joka Heideggerin mukaan tulkitsee olevien olemisen tapaa – sokeuden myös historiallisuuden ja ajallisuuden suhteen, niiden torjunnan. Torjutun paluu on dynamiikka, jolla taidehistorioitsija Craig Owens 1980-luvulla näki ajallisuuden palaavan silloiseen nykytaiteeseen raunion teemassa.⁵¹ Psykoanalyttisessa teoriassa ajatellaan, että epämiellyttävät tai vaikeat mielensisällöt tukahdutetaan ja torjutaan tiedostamattomaan, mutta samalla ne patoutuvat ja voivat lopulta murtautua tietoisuuteen ennakoimattoman väkivaltaisella voimalla. Tämän hetken nykytaiteen painotukset tuskin voisivat olla erilaisempia kuin korkean modernismin visuaalisuuden autonomiaa tai mediaspesifisyyttä painottaneet keskustelut. Dramaattinen ero todistaa torjunnan voimasta, jonka avulla modernismi ja moderni taiteilija saattoi sulkea silmänsä siltä, että taide kuuluu väistämättä aina maailmaan, jossa teosten toiminta limittyi lukemattomien toimijuuksien kudelmiin ja moninaisiin ajallisiin sedimentteihin.

Palimpsestin aika

Puuvuoren idean erityinen silmukkamainen ajan muoto – se suuntautuu vähintään 400

vuoden päähän tulevaisuuteen katsomaan 400 vuotta taaksepäin – Denes ajattelee sen *futur antérieur* -aikamuodossa – on sidoksissa kontingenttien tulevaisuuden tapahtumien avoimeen horisonttiin. Pinsiön *Puuvuori* on toteutuneenakin utopia, avoin systeemi, jonka on tarkoitus vaikuttaa jatkuvasti toisiin avoimiin systeemeihin tavoilla, joita on mahdotonta tietää ennalta.

Jos ajattelemme Pinsiön *Puuvuorta* nyt, 30 vuoden päästä sen istuttamisesta, mikä se oikeastaan on? Onko se monumentti, jollaiseksi Denes sen ajatteli? Onko se pyhä paikka vai kuriositeetti, jääne oudosta tai kadonneesta sivilisaatiosta? Vai kertooko se tavasta, jolla modernissa maailmankuvassa suhtauduttiin olevien olemiseen, ja tekee näkyväksi moderniin olennaisesti sisältyneen muiden-kuin-inhimillisten enohduksen ja torjunnan?

Maan tasalla voi nähdä, että Pinsiön *Puuvuoren* puut, jotka Denesin ehdotuksissa vuonna 1982 ja 1983 olivat utopistisen koneen osia tai elementtejä, eivät ole toimineet koneen tavoin. Monet niistä ovat kärsineet tai tuhoutuneet ja korvattu uusilla istutetuilla taimilla, joiden mahdollisuudet kasvaa ja menestyä eivät ole olleet yhtään sen paremmat. Lähtökohtainen mahdottomuus on alusta lähtien ollut maaperä; puut yrittävät kasvaa keinotekoisella soravuorella, jota päällystää vain ohut multakerros – sekä eräs suomalaisen metsänhoidon perusongelma: yhden puulajin istutukset. Vaikka Denes ajatteli, että ihmiset – kaikki 11 000, jotka huolehtivat puuntaimista niiden istuttamisesta lähtien – toimisivat puiden suojelijoina, mitä mahdollisuuksia heillä olisi ollut huolehtia puistaan näissä olosuhteissa?⁵² Denesin ajattelutavassa heijastuu moderni maailmankuva, jossa ihmiset toimivat, kun toisenlaisissa kulttuureissa puiden on ajateltu toimivan ihmisten suojelijoina tai vanhempina.⁵³

Maantieteilijä Marcia Bjornerud kutsuisi *Puuvuoren* idean ja taimien istuttami-

sen taustalla vaikuttavaa asennetta *earth-illiteracyksi*, maanlukutaidottomuudeksi. Maanlukutaidottomuus on hänen mukaansa yleistä sekä vahingollista estäessään ihmisiä ymmärtämästä geologisia ja biologisia prosesseja samoin kuin niiden erilaisia rytmejä. Hän itse lukee ympäristöstä ja sen kerrostumista erilaisten tapahtumien jälkiä. Ympäristö on Bjornerudille kirjoituksen kaltaista, palimpsesti, jossa historia ja eri tapahtumat kuultavat toistensa lävitse.⁵⁴ Palimpsesti-käsite viittaa vanhoihin käsikirjoituksiin, joissa voi olla useita eri kerroksia. Pergamentteja tai papereita on käytetty useaan otteeseen; aiempi teksti on saatettu pyyhkiä pois ja kirjoittaa uusi poispyyhityn päälle lukuisia kertoja. Jännittävää kyllä, aiemmat kerrokset eivät katoa kokonaan vaan niihin kirjoitetut sanat tai piirretyt muodot näkyvät varjomaisina hahmoina myöhempien kerrosten alta. Palimpsestia on myös käytetty ihmismielen ja -muistin metaforana.⁵⁵

Bjornerud puhuu myös siitä, kuinka geologien on 1700-luvulta saakka täytynyt selittää maapallon historiaa kertoakseen, kuinka kauas menneisyyteen se ulottuu. Toisaalta myös geologisten prosessien aikaskaala on vaihteleva: jotkin tapahtumat kestävät miljoonia vuosia, mutta nopeita muutoksia tapahtuu yhtä lailla. Erityisesti antroposeenin aikana ihmisen toiminta on aiheuttanut nopeita ja peruuttamattomia muutoksia.⁵⁶

Maisema-arkeologi ja arkkitehtuurihistorioitsija Ömur Harmansah puolestaan on tuonut esiin, että ehkä suurin ja merkittävin käänne, jonka ajatus antroposeenista on tuonut keskusteluihin ekologiasta ja ilmastokriisistä, on aikaskaalan muuttuminen: raja historiallisen – inhimillisen historiankirjoituksen – ajan ja maapallon geologisen ajan välillä on kumoutunut.⁵⁷ Tähän ajattelumuutokseen liittyy samaan aikaan sekä käsitys ihmisen toiminnan vaikutuksista että suurempi ymmärrys siitä, että myös muilla olevilla kuin ihmisellä on merkittävä vaikutus ympäristöön: ihmisten aika

on maapallon aikaa, eikä niitä voi erottaa toisistaan.⁵⁸

Puuvuori on rakennettu viimeisen suuren jääkauden jälkeensä jättämälle harjujen jaksolle: Pinsiön maisemasta voi lukea, mihin jääpeite on geologiseksi hetkeksi pysähtynyt 10 000 vuotta sitten. Viimeisen suuren jääkauden lopulla 10 000 vuotta sitten ihmiset elivät vielä refuugeissa etelämpänä nykyisen Euroopan alueella. Samaan aikaan pohjoiseen syntyi harjumuodostelmia, kun jäänpinnanalaiset vesivirtaukset, sulavesijoet, koversivat jääpeitettä ontoksi ja kasasivat kiviainesta jäätikköalueen reunaan. Näin syntyneitä harjumaisemia on Suomessa 1800-luvulta lähtien ihailtu luonnonkauniina kohteina niin runoudessa kuin kuvataiteessa, mutta kauas ulottuvien näköalojen vuoksi arvostettuja harjuja on silti tuhottu varsinkin toisen maailmansodan jälkeen modernien rakenteiden rakennusainekseksi. Taitelija Eero Yli-Vakkuri kirjoittaa, että Pinsiön harjun soraa on käytetty niin Tampereen lentokentän kuin Helsingin ja Tampereen välisen moottoritien rakentamiseen.⁵⁹

Minkälainen palimpsesti Pinsiön maisema *Puuvuorineen* on 2020-luvulle tultaessa? Minkälaisia jääkauden vesivirtojen kulkuja, geologisten, inhimillisten ja erilaisten ei-inhimillisten toimijuuksien jälkiä, olevien olemisen historiaa ja ajan kerrostumia siinä voi nähdä, kun avaa silmänsä ja huomaa, ettei mikään taideteos ole yksinomaan inhimillisen toiminnan tulosta vaan moninaisten yhteenkietoutuneiden toimijoiden ja risteävien systeemien palimpsesti?

Eräs ulottuvuus, jonka Pinsiön *Puuvuori* tekee näkyväksi, on inhimillisen, geologisen ja biologisen elämän yhteenpunoutunut, kerrostuva ajallisuus; Harmansah kirjoittikin nimenomaan siitä, kuinka antroposeeni edellyttää aikaskaalojen uudelleenarvioimista siten että ihmisen toiminnan ja geologisen tapahtumisen mittakaavoja ei eroteta toisistaan. Kirjailija Susan Stewart puolestaan pohti *The Ruins Lesson* -kirjassaan ajalli-

suutta raunioitumisen näkökulmasta. Hän on kutsunut modernismin 1900-lukua kiihtyvän raunioitumisen vuosisadaksi, jonka kuluessa tuhoavat teknologiat ovat ylittäneet rakentavat teknologiat ja saavuttaneet mitat, joita on mahdoton kuvitella.⁶⁰ Stewart huomauttaa, että 1900-luku on ollut monumenttien kiihkeän pystyttämisen aikaa, mutta toteaa myös, että kaikki maamerkit eivät ole monumentteja, sillä monumentti edellyttää muistamista.⁶¹ Hän lainaa myös taidehistorioitsija Alois Rieglä, joka painotti, että se mikä muistomerkissä – monumentissa – säilyy, ei välttämättä ole asia tai tapahtuma, joka on tarkoitettu muistettavaksi, vaan jotakin kokonaan muuta.⁶² Samalla tavoin Pinsiön *Puuvuoressa* voidaan nähdä ja havaita kerrostumia kerrostumien päällä; se mitä Denes tarkoitti muistettavaksi tai havaittavaksi on ehkä eräs kerrostumista. Pinsiön *Puuvuori* saattaa vielä tulevaisuudessa olla jollekulle temppele tai pyhäkkö – tai jotakin vielä kokonaan tuntematonta. Ehkä Denes kuitenkin erehtyi siinä, että *Puuvuori* olisi aikakapseli tai kertoisi tulevaisuuden ihmiskunnalle hänen filosofisista käsitteistään, sillä Pinsiön *Puuvuoressa* on tullut osa inhimillisen ja geologisen historian palimpsestia, osa ympäristöä, jota voi lukea niin kuin Bjornerud, kerros kerrokselta.

Inhimillisen ja geologisen rajalla sijaitsee erikoinen ajallisuuden muoto, jota Stewart kuvailee raunioksi. Rauniot ovat olemassa erityisesti kulttuurien rajalla: ne todistavat jostakin, mikä ei enää ole olemassa mutta mikä saatetaan vielä nähdä. Raunio on eräänlainen palimpsesti samalla tavoin kuin geologinen maisema; sen näkeminen edellyttää lukutaitoa. Stewart painottaa, ettei rauniota ole olemassa, jollei sitä osata tulkita ja sen olemassaoloa kääntää kulloisellekin nykyisyydelle merkittäväksi.⁶³ Nykyhetkessä Pinsiön *Puuvuoren* voi nähdä monumenttina modernismille, mutta sen kohdalla voi myös nähdä rajan modernin maailmankuvan utopistisen huippuhetken ja jonkin eri-

laisen, hahmottomassa olevan aika- ja tiläkäsityksen välillä.

Ihmistoimijuudesta katsoen *Puuvuori* on 2020-luvulla ehkä raunio Stewartin merkityksessä, mutta sitäkin vain silloin kun yhä tulkitsemme sitä taideteoksena tai menneen kulttuurin monumenttina. Palimpsestina katsoen voi sen sijaan nähdä, kuinka Pinsiön maisemaa on kirjoitettu yhä uudelleen erilaisin päällekirjoituksin. Voimme lukea siitä jääkauden ja geologisen historian kerroksia, veden ja kiviaineksen muinaisia dialogeja, modernin maailmankuvan mukaista teknologista ekstraktivismia, toisen maailmansodan jälkeisen rakennuskauden soranoton merkkejä, keinotekoisien maise-moinnin ideologioita, taiteilijan intentioita ja utopioita, mutta myös mäntyjen, kasvien, hyönteisten, lintujen, ihmisten elämää. Monikerroksisuudessaan se on vähemmän ja samalla paljon enemmän kuin mitä Agnes Denes ajatteli.

Lopuksi

Denesin työskentelyssä voi erottaa kaksi poolia: modernistisen oletuksen absoluuttisesta esitettävyydestä, jota hänen teostensa tulevaisuuteen suuntautuvat suunnitelmat ilmentävät, ja toisaalta hämmentävän rajan suunnitelman ja systeemien sisälleen kätkemän kontingenssin, sattumanvaraisuuden välillä – rajan tai hämärän vyöhykkeen, joka näyttyy teoksia toteutettaessa. Heidegger uskoi, että olevia todella elävinä ja hengittävinä on mahdoton kohdata, jos maailmankuva rakentuu modernin matemaattisen fysiikan käsitykselle liikkeestä ja muutoksesta geometrinen kappaleiden paikanvaihdoksina, sillä silloin tulos on tiedetty jo etukäteen. Ideana ja suunnitelmana *Puuvuori* näyttyy etukäteen tiedettävänä ja absoluuttisen representoitavana; siinä kiteytyy modernismin olemus utopiana ja projekteina. Mutta kun Pinsiön *Puuvuori* alkaa hahmottua jääkauden jälkeensä jättä-

män harjumuodostelman maisemoitavalle soranottoalueelle, tulee näkyväksi, kuinka myös toisenlaiset kuin antroposentriset toimijuudet rakentavat todellisuutta ympärilämmee eivätkä välttämättä ole esitettävissä tai hallittavissa.

Puuvuoren kaksi olomuotoa kertovat modernistiseen hybrikseen liittyvästä sokeudesta, ei pelkästään muita toimijuuksia kohtaan, vaan myös sokeudesta ajallisuuden ja historian kerrostumien vaikutuksille inhimillisessä toiminnassa itsessään. Marcia Bjornerud näkee ympäristössä joka hetki miljoonien vuosien ja toisaalta hetkellisten katastrofien läsnäolon; samalla tavalla on mahdollista nähdä ihmistoiminnan eri keskeisiä vaikutuksia ympäristössä – tästä näkökulmasta *Puuvuori*, sellaisena kuin sen voi kokea Pinsiössä, on vähemmän monumentti ihmiskunnalle, joksi Denes sen kuvitteli, kuin elegia jääkauden lopulta periytyville havupuille, tai monumentti eräälle utopialle korkean modernismin ja antroposeenin käsitteellisen ymmärryksen aikakauden välisellä rajalla.

FT Riikka Stewen on taidehistorioitsija, nykytaiteen tutkija ja kirjoittaja, joka toimii tällä hetkellä taidehistorian ja -teorian professorina Taideyliopiston Kuvataideakatemiassa. Hänen tutkimusaiheensa käsittelevät mm. taiteen filosofiaa sekä modernin ja nykytaiteen kysymyksiä. Hän on toiminut myös kriitikkona ja kääntäjänä sekä koennut näyttelyitä.

Viitteet

- 1 Kiitän taiteilija Osmo Rauhala *Puuvuoren ja Up and Under* -teoksen taustojen ja tulevaisuuden ylläpitosuunnitelmien valaisemisesta sekä kollegaini Kuvataideakatemiassa, tila-aikataiteiden lehtori Tanja Kiiveriä inspiroivasta aiheesta. Professori Tutta Palinille olen kiitollinen monista avartavista keskusteluista modernismin kerrostuneisuudesta.
- 2 Katso esimerkiksi Boris Groys, ”Comrades of Time,” *e-flux Journal*, Issue 11, December 2009, <https://www.e-flux.com/journal/11/61345/comrades-of-time/>
- 3 Nancy Holt (1938–2014), *Up and Under*, Yltä ja alta, Pinsiö, Ylöjärvi, suunnitelma 1987, toteutus 1992–1998; Agnes Denes (s. 1931), *Tree Mountain*, Puuvuori, ensimmäinen suunnitelma vuodelta 1982, toteutus 1992–1996. Denes suunnitteli myös toisen, myöhemmin toteutetun metsäteoksen, *A Forest for Australia*, ks. Clarissa Chevalier, ”Eco-phenomenology and the Maintenance of Eco Art: Agnes Denes’s A Forest for Australia,” *Australian and New Zealand Journal of Art*, Vol 21, No 2 (2021): 273–290, DOI: 10.1080/14434318.2021.1992726
- 4 The MIT Press alkoi julkaista nykyisin edelleen ilmestyvää *Leonardo*-lehteä vuonna 1968.
- 5 Ns ”viheliäiset ongelmat” -keskustelu sai alkunsa Horst W. J. Ritterin ja Melvin M. Webberin vuoden 1973 artikkelista ”Dilemmas in a General Theory of Planning”, joka julkaistiin alun perin aikakauslehdessä *Policy Sciences*, Vol 4, No 2 (1973).
- 6 Craig Owens, ”The Allegorical Impulse: Toward a Theory of Postmodernism,” *October*, Vol 12 (Spring 1980): 67–86, 71.
- 7 *Strata*, toim. Maaretta Jaukkuri (Helsinki: Tampereen taidemuseo & Nykytaiteen Museo, 1992). Denesin *Kuuma/Kylmä maalaiva A.D.*, 1992 on teosluettelon numero 21.
- 8 Ks. Buckminster Fuller, *Operating Manual for Spaceship Earth* (New York: Southern Illinois University Press, Simon & Schuster, 1969). Fuller korosti, että ongelmien ratkaisemiseksi erikoistuneiden tieteenalojen olisi yhdistettävä osaamisensa.
- 9 Osmo Rauhala, ”Strata – Ympäristö-Pinsiö,” teoksessa *Strata*, toim. Maaretta Jaukkuri (Helsinki: Tampereen taidemuseo & Nykytaiteen Museo, 1992), 28–31.
- 10 Ks. Eero Yli-Vakkuri, ”On Land and Environmental Art Conservation,” in *Crossroads: New Views on Art and Environment*, ed. Ilari Laamanen (Finnish Cultural Institute in New York & Academy of Fine Arts/University of the Arts Helsinki, 2019), 118–134. *Strata*-työryhmään kuuluivat Lauri Anttila, Altti Kuusamo, Osmo Rauhala sekä Tom Sandqvist, ks. tarkemmin Yli-Vakkuri mt.
- 11 Holtin tunnetuista Aurinkotunneleista ks. Shoji

- Kato, *The Place of Geometry* (Helsinki: The Academy of Fine Arts University of the Arts Helsinki, 2015), 105–108; Pamela M. Lee, “Art as a Social system: Nancy Holt and the Second Order Observer,” *Nancy Holt: Sightlines*, ed. Alena J. Williams (Los Angeles: University of California Press, 2011), 39–58.
- 12 Agnes Denes: *Absolutes and Intermediaries*, ed. Emma Enderby (New York: The Shed, 2019), 264.
 - 13 Agnes Denes, ”Wheatfield/Tree Mountain,” *Art and Ecology, Art Journal*, Summer 1992, Vol 51, No 2, 22–23.
 - 14 Agnes Denes, ”Wheatfield/Tree Mountain,” 22–23. Toteutuneena *Puuvuoren* mitat ovat 420 x 270 x 28 metriä taiteilijan antamien tietojen mukaan, ks. Agnes Denes: Works <http://www.agnesdenesstudio.com/works4.html>
 - 15 Denes osallistui esimerkiksi itse osin kirjoittamallaan ohjelmointikoodilla Software-näyttelyyn; Software oli Jack Burnhamin kokoama, American Motors Corporationin sponsoroima, tietokoneita esittelevä interaktiivinen näyttely, joka oli esillä Brooklynin Jewish Museumissa ja myöhemmin samana vuonna 1970 Smithsonian Institutessa.
 - 16 Robert Morrisin artikkelisarja oli vaikutusvaltainen tässä keskustelussa, ks. esim ”Notes on Sculpture, Part 3,” *Artforum*, Vol 5, No 10 (Summer 1967), 24–29; Riikka Stewen, ”Abstract, Directly Experienced, Highly Simplified, and Self-Contained: Discourses of Simplification, Disorientation and Process in the Arts,” in *Simplicity: Ideals of Practice in Mathematics and the Arts*, ed. Philip Ording and Roman Kossak (Cham, Switzerland: Springer International Publishing, 2017), 127–141.
 - 17 Primary Structures: Younger American and British Sculptors -näyttelyn vuonna 1966 New Yorkin Jewish Museumissa kuratoi Kynaston McShine.
 - 18 Stewen, ”Abstract, Directly Experienced, Highly Simplified, and Self-Contained: Discourses of Simplification,” 130–136.
 - 19 Robert Morrisin kuvanveistoa koskevat merkinnät, ”Notes on Sculpture”, julkaistiin *Artforum*-lehdessä neljässä jaksossa vuosina 1966–67.
 - 20 Agnes Denes: *Absolutes and Intermediaries*, ed. Emma Enderby (New York: The Shed, 2019), passim.
 - 21 Ks. esim. Lynn Gamwell, ”Mathematics in the Art of Agnes Denes,” teoksessa *Agnes Denes: Absolutes and Intermediaries*, ed. Emma Enderby (New York: The Shed, 2019), 113–116.
 - 22 Anna C. Chave, ”Minimalism and the Rhetoric of Power,” *Arts Magazine*, Vol 64, No 5, January 1990, 44–63.
 - 23 Ks. erityisesti Christine Filippone, *Science, Technology, and Utopias: Women Artists and Cold War America* (London & New York: Routledge, 2017).
 - 24 *Teardrop* toteutui The Shed -tilassa järjestetyn näyttelyn yhteydessä, ks. *Agnes Denes: Absolutes and Intermediaries*, 150–151, myös kirjaan sisällytetty toteutettujen teosten luettelo, Works Commissioned by the Shed.
 - 25 Denes työskenteli myös luetteloiden, havainnollistaen ja kuvantaen esimerkiksi erilaisia matemaattisia lausekkeita, logiikan päättelysääntöjä tai kategorioiden hierarkioita, kuten *Porfyrioksen puussa*. *Agnes Denes: Absolutes and Intermediaries*, 56–57.
 - 26 J-F Lyotard, *Les transformateurs Duchamp* (Paris: Galilée, 1977), passim.
 - 27 Agnes Denes: *Absolutes and Intermediaries*, 92–93.
 - 28 Martin Heidegger, ”Maailmankuvan aika,” teoksessa *Kirje humanismista ja Maailmankuvan aika*, suom. Markku Lehtinen (Helsinki: Tutkijaliitto, 2000), passim.
 - 29 Heidegger, ”Maailmankuvan aika,” passim.
 - 30 Esimerkiksi ranskalainen sosiologi Henri Lefebvre ajatteli tilan yhteisöllisenä konstruktiona ja Michel Foucault – Heideggeria, mutta myös Gaston Bachelardia seuraten – kyseenalaisti tilan jatkuvan joka paikassa samankaltaisena. Foucault puhui tässä yhteydessä kokonaan toisenlaisista tiloista ja viittasi Bachelardiin, joka on osoittanut, etteivät ihmiset todellisuudessa elä homogeenisessa, tyhjässä tilassa, vaan tilassa, joka ehkä on loppujen lopuksi perin pohjin fantasmaattista. Michel Foucault’n ”Of Other Spaces” -teksti on julkaistu englanniksi Nicholas Mirzoeffin toimittamassa antologiassa *The Visual Culture Reader*, 2nd ed, 2002, 229–236. Foucault tulkitsi ulkoista tilaa Bachelardin sisäisen tilan mallin mukaan. Jos utopiat olivat olemassa kuvitelmana ja sosiaalisina fiktioina, yhteisöllisen järjestyksen reunamilla tai limittäin sen kanssa eksistovia tiloja Foucault kutsui heterotopioiksi – Puuvuori on ehkä muuttunut erääksi heterotopiaksi.
 - 31 Denes, ”The Dream,” *Critical Inquiry*, Vol 16, No 4 (Summer 1990): 919–939; *Agnes Denes: Absolutes and Intermediaries*.
 - 32 Tämäkin on Buckminster Fullerin teema.
 - 33 Hans Ulrich Obrist with Agnes Denes, ”Holding the Universe in the Palm of Your Hand,” teoksessa *Agnes Denes: Absolutes and Intermediaries*, ed. Emma Enderby (New York: The Shed, 2019), 11–30.
 - 34 Anima/Persona – The Seed, 1978–1980, *Agnes Denes: Absolutes and Intermediaries*, 236–240.
 - 35 Heideggerin roolista nykyaidehistorian kirjoittamisessa, ks. esim. *Heidegger and the Work of Art History*, ed. Amanda Boetzkes & Aron Vinegar (London: Routledge, 2014).
 - 36 Heideggerin mukaan pako ajattelemisesta ilmenee myös tutkimisen kohteiden jatkuvana moninkeräytymisenä, Heidegger, ”Memorial Address,” in *Discourse on Thinking* (New York: Harper & Row, 1966), 49.

- 37 Heidegger, ”Maailmankuvan aika,” passim.
- 38 2010- ja 2020-lukujen tulkinnoissa Denesin ajattelu liitetään yhä kiinteämmin systeemiteorian näkökulmaan, joka puolestaan nähdään vahvassa merkityksessä posthumanismin ja uusmaterialismin edeltäjänä. Ks. esim. *Nervous Systems: Art, Systems and Politics Since the 1960s*, ed. Johanna Gosse & Timothy Stott (Durham: Duke University Press, 2022). Näkisin kuitenkin, että 1920–30-lukujen systeemiteoriasta alkaen, samoin kuin Norbert Wienerin kybernetiikassa painottui teknologinen edistys tavalla, joka kontekstualisoituu hyvin eri tavoin kuin nykyiset suuntaukset. Mutta Buckminster Fullerin ajattelu tuntuu todellakin siirtuvan Denesin käyttämiin sanueisiin ja päättelyketjuihin. ”Interaction of the unknown variables inside and outside the arbitrarily chosen limits of the system are probably going to generate misleading or outright wrong answers. If we are to be effective, we are going to have to think in both the biggest and the most minutely-incisive ways permitted by intellect and by the information thus far won through experience [-] universe is, inferentially, the biggest system.” Buckminster Fuller, *Operating Manual for Spaceship Earth*, 60–61.
- 39 Ficino, Marsilio, *Platonic Theology*, Vol. 1, Books I–IV, transl. Michael J. B. Allen, ed. James Hankins. The I Tatti Renaissance Library 2 (Cambridge, Massachusetts: Harvard University Press, 2001).
- 40 Ks. Gilbert Simondon, ”Second Lesson,” *Two Lessons on Animal and Man*, transl. Drew S. Burk (Minneapolis: Univocal/University of Minnesota Press, 2011).
- 41 *Agnes Denes: Absolutes and Intermediaries*, 16.
- 42 ”All my philosophical concepts seem to culminate and come to life in my environmental /sculptural works. They are meant to begin their existence in the world when completed as works of art, and come to full realization as they grow and evolve with the changing needs and perspectives of mankind.” Agnes Denes, ”The Dream,” *Critical Inquiry*, Vol 16, No 4 (Summer 1990), 919.
- 43 Ludwig von Bertalanffy, *Perspectives on General System Theory: Scientific-Philosophical Studies*, ed. Edgar Taschdjian (New York: George Braziller, 1975).
- 44 *Agnes Denes: Absolutes and Intermediaries*, 16.
- 45 Systeemiteoreettisia ja uusmaterialistisia näkökulmia yhdistää erityisesti kvantifysiikkaan viittaminen, ks. esimerkiksi Karen Barad, *Meeting the Universe Halfway. Quantum Physics and the Entanglement of Matter and Meaning* (Durham: Duke University Press, 2007).
- 46 Agnes Denes, ”Wheatfield/Tree Mountain,” 1992. Alkuperäisteksti kuuluu näin: ”Through changing fashions and beliefs, Tree Mountain can pass from being a curiosity to being a shrine, from being the possible remnants of a decadent era to being one of the monuments of a great civilization. Tree Mountain is a living time capsule.”
- 47 Ks. esim. Stephen Jay Gould, ”D’Arcy Thompson and the Science of Form,” *New Literary History* Vol 2, No 2 (Winter 1971), 229–258; Kato, *The Place of Geometry*.
- 48 Ks. esim. Leif Kullman, ”Gamla och nya träd på Fulfjället,” *Svensk Botanisk Tidskrift*, Vol 99, Häfte 6 (2005): 29–44.
- 49 Erich Hörl, ”Variations on Klee’s Cosmographic Method,” in *Textures of the Anthropocene: Grain Vapor Ray* Vol III eds. Katrin Klingan, Ashkan Sepahvand, Christoph Rosol & Bernd M. Scherer (Cambridge, Massachusetts: The MIT Press, 2014), 180–192.
- 50 Dorothea von Hantelman, ”Thinking the Arrival: Pierre Huyghe’s Untitled and the Ontology of the Exhibition,” *On Curating*, Issue 33, The documenta Issue: Curating the History of the Present, 2017, 89–96.
- 51 Craig Owens, ”The Allegorical Impulse: Toward a Theory of Postmodernism, Part 2,” *October*, Vol 13 (Summer 1980): 58–80.
- 52 Yli-Vakkuri, ”On Land and Environmental Art Conservation.”
- 53 Esimerkiksi How to talk with birds, trees, fish, shells, snakes, bulls and lions -näyttely Berliinin Hamburger Bahnhof -nykytaiteen museossa 16.11.2018–12.5.2019 käsitteli näitä teemoja; ks. myös Eduardo Kahn, *How Forests Think. Toward an Anthropology Beyond the Human* (Berkeley, Los Angeles & London: University of California Press, 2013); Eduardo Viveiros de Castro, *The Relative Native. Essays on Indigenous Conceptual Worlds* (Chicago: HAU Books, 2015).
- 54 Marcia Bjornerud, *Timefulness: How Thinking Like a Geologist Can Help Save the World* (Princeton & Oxford: Princeton University Press, 2018).
- 55 Runoilija Charles Baudelaire puhui muistista kerroksellisenä, valtavana palimpsestina.
- 56 Bjornerud, *Timefulness*, 7–8. Hän puhuu myös kronofobiasta maapallon iän suhteen.
- 57 Ömur Harmansah, ”Deep Time and Landscape History: How Can Historical Particularity Be Translated,” *Timescales: Thinking across Ecological Temporalities*, ed. Bethany Wiggin, Carolyn Fornoff & Patricia Eunji Kim (Minneapolis: Minnesota University Press, 2020), 39–54.
- 58 Antroposeeni-käsitettä on kritisoitu ja sen tilalle ehdotettu muita vaihtoehtoja alkaen Donna Harawayn *Chtulucene*-termistä, tai monien käyttämästä *Capitalocene*-termistä, joka korostaa, että kyseessä on kapitalismin toimintatapa sen sijaan, että koko ihmiskunta olisi osallistunut maapallon mittakaavan ekstraktivismiin.
- 59 Yli-Vakkuri, ”On Land and Environmental Art Conservation.”

- 60 Susan Stewart, *The Ruins Lesson, Meaning and Material in Western Culture* (Chicago & London: University of Chicago Press, 2019), 266.
- 61 *Ibid.*, 266.
- 62 *Ibid.*, 268.
- 63 "Ruins arise at the boundaries of cultures and civilizations – syncretic phenomena, their very appearance depends on an act of translation between the past and the present, between those who have vanished and those who have survived." Stewart, *The Ruins Lesson*, XIV.

Lähdeluettelo

Agnes Denes: *Absolutes and Intermediaries*, edited Emma Enderby. New York: the Shed, 2019.

Bertalanffy, Ludvig von, *Perspectives on General System Theory: Scientific-Philosophical Studies*, ed. Edgar Taschdjian. New York: George Braziller, 1975.

Bjornerud, Marcia. *Timefulness: How Thinking Like a Geologist Can Help Save the World*. Princeton & Oxford: Princeton University Press, 2018.

Chevalier, Clarissa, "Eco-phenomenology and the Maintenance of Eco Art: Agnes Denes's A Forest for Australia." *Australian and New Zealand Journal of Art*, Vol 21, No 2 (2021): 273–290, DOI: 10.1080/14434318.2021.1992726

Crossroads: New Views on Art and Environment, edited Ilari Laamanen. Finnish Cultural Institute in New York & Academy of Fine Arts/University of the Arts Helsinki, 2019.

Denes, Agnes. "The Dream." *Critical Inquiry*, Vol 16, No 4 (Summer 1990): 919–939.

Denes, Agnes. "Wheatfield/Tree Mountain." *Art and Ecology*, *Art Journal*, Vol 51, No 2 (Summer 1992), 22–23.

Ficino, Marsilio. *Platonic Theology*, Vol. 1, Books I–IV, transl. Michael J. B. Allen, edited

James Hankins. *The I Tatti Renaissance Library 2*, Cambridge, Massachusetts: Harvard University Press, 2001.

Filippone, Christine. *Science, Technology, and Utopias: Women Artists and Cold War America*. London & New York: Routledge, 2017.

Heidegger, Martin. *Discourse on Thinking*. New York: Harper & Row, 1966.

Heidegger, Martin. *Kirje humanismista ja Maailmankuvan aika*, suom. Markku Lehtinen. Helsinki: Tutkijaliitto, 2000.

Lyotard, J-F. *Les transformateurs Duchamp*. Paris: Galilée, 1977.

Owens, Craig. "The Allegorical Impulse: Toward a Theory of Postmodernism." *October*, Vol 12 (Spring 1980): 67–86.

Stewart, Susan, *The Ruins Lesson, Meaning and Material in Western Culture*, Chicago & London: University of Chicago Press, 2019.

Strata, toimittanut Maaretta Jaukkuri. Helsinki: Tampereen taidemuseo & Nykytaiteen Museo, 1992.

Textures of the Anthropocene: Grain Vapor Ray Vol III, edited Katrin Klingan, Ashkan Sepahvand, Christoph Rosol & Bernd M. Scherer. Cambridge, Massachusetts: The MIT Press, 2014.

Timescales: Thinking across Ecological Temporalities, edited Bethany Wiggan, Carolyn Fornoff & Patricia Eunji Kim. Minneapolis: Minnesota University Press, 2020.