

Francška Kirke ja rokokoohymiö

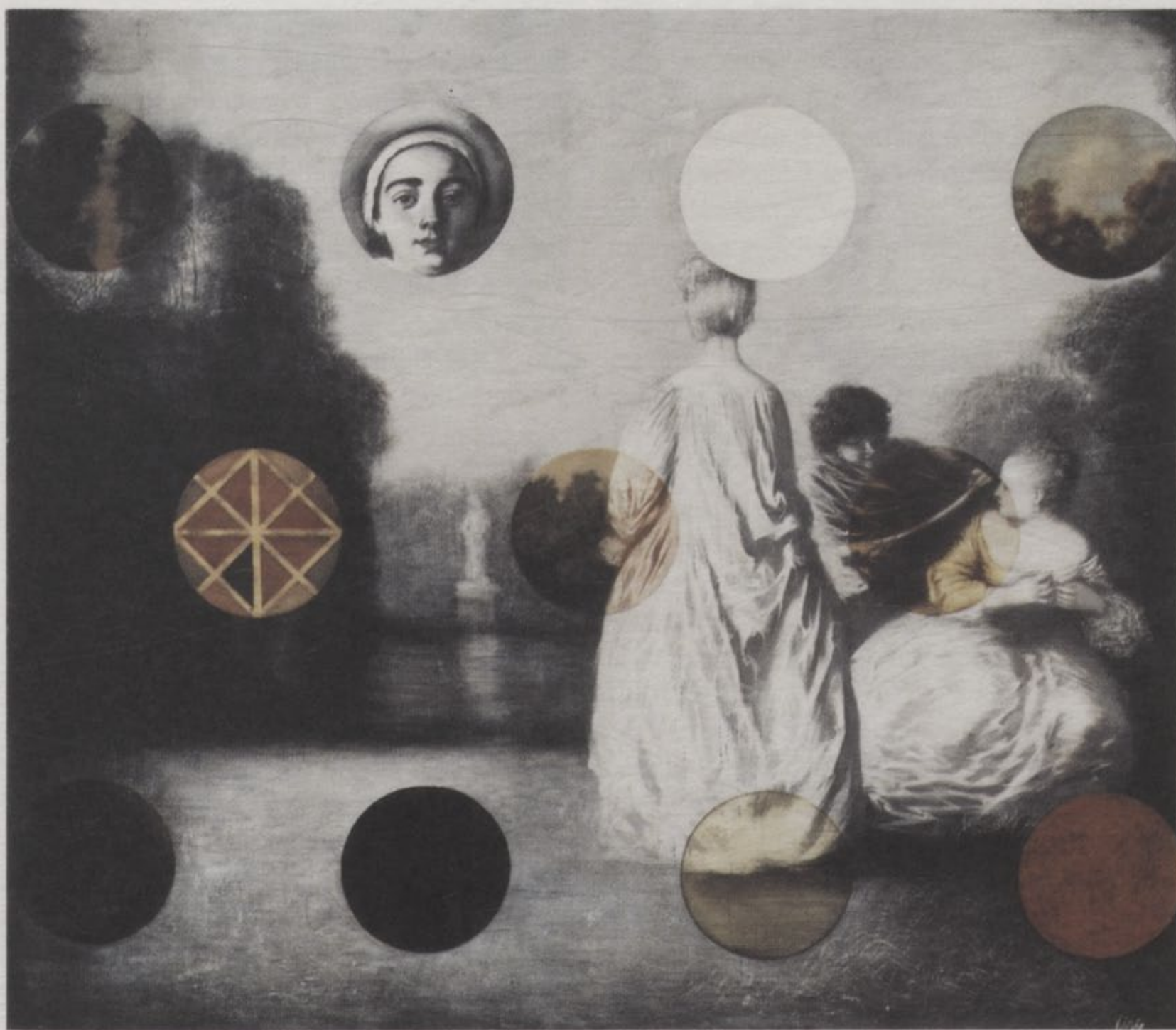
Viitaten viimeiseen maalaussarjaansa Francška Kirke toteaa asiallisesti: ”Sommittelen kuvani ikään kuin tietokoneen ruudulla.” Tämän toteamuksen merkitys tuntuu aluksi itsestään selvältä, joskin ehkä rajoittuneelta, kun hän kehittää analogiaa edelleen. Kirke ottaa lähtökohdaksi jonkin tunnetun kuvan; poistaa siitä tiettyjä osatekijöitä ja järjestää koko komposition uudelleen päästäkseen tulkintaansa. Mutta sitten lukija tajuaa, etteikö tämä ollut taiteilijan oikeus jo kauan ennen tietokoneita. Taiteilijat ovat aina kopioineet toisten taiteilijoiden töitä – joko väkivalloin tai kunnioituksesta – ja ovat muuntaneet alkuperäisen uudeksi alkuperäisteokseksi. Picasso teki Delacroix’n *Algier’n naisista* niin monta varianttia, että voidaan kuvitella, olkoonkin anakronistisesti, että hän oli jonkin Adobe PhotoShop™ -prototyypin ohjelmistotestaaja. Niinpä voitaisiin todeta, että Kirken analogia viestii sitä, että kuvien manipuloinnin prosessista on tullut digitaaliaikakaudella aivan liian helppoa. Silti katsoessaan hänen maalauksiaan – ja kun niitä todella katsoo – huomaa, että taitoa ja vaivaa on panostettu ällistyttävän paljon saadakseen aikaan jopa hienovaraisia muutoksia alkuperäisen kuvan ominaisuuksissa. Juuri tässä tietokoneanalogia muuttuu sekä monimutkaiseksi että mielenkiintoiseksi.

Asia alkaa vaikeutua jo siitä, että tietokoneet ovat itse asiassa muuttaneet taiteen, jopa Kirkenkin

Francška Kirke and the Rococo Emoticon

Referring to her latest series of paintings, Francška Kirke observes matter-of-factly, “I compose my images as if on a computer screen.” Initially, the significance of this statement seems obvious, limited perhaps as she herself elaborates the analogy: Working from well-known image, Kirke alters the original colours, deletes specific elements, and rearranges the overall composition in order to arrive at her interpretation. But then one realizes, wasn’t this an artist’s prerogative well before the advent of computers? Whether out of violence and deference, artists have always copied other artist’s work, transforming the original into a new original. Picasso refashioned Delacroix’s *Women of Algiers* into so many of his own variants that one could imagine, albeit anachronistically, that he was a software tester for an Adobe PhotoShop™ prototype. So then one might conclude that the point of Kirke’s analogy is that this process of image manipulation has become, in the age of digitalization, utterly facile. Yet, to look at one of her canvases – to truly look at it – is to see an astonishing investment of effort and skill to effect even subtle changes in the qualities of original image. This is where the computer analogy becomes both complicated and interesting.

The initial complication resides in the fact that computers *have* transformed art, even Kirke’s, into something facile, or at least ostensibly so. At



Mustavalkoinen digitaali-Watteau, 1999–2000, öljy kankaalle, 150x170
Black and White Digital Watteau, 1999–2000, oil on canvas, 150x170

kohdalla, helpoksi tai ainakin sellaiselta vaikuttavaksi. Nettiosoitteessa www.mimiferzt.com kuka tahansa kävijä sai nähdä skannattuja osia hänen näyttelystään melkein heti sen jälkeen, kun maalaukset olivat päässeet Yhdysvaltain tullista, kuukauden verran ennen varsinaisen näyttelyn avautumista. Helpous, jolla voidaan nykyään päästä katsomaan gallerian tai museon kokoelmia nettisivujen kautta saattaisi johtaa ajatukseen, että todellisen maalauksen fyysinen kohtaaminen on jotenkin vähemmän välttämätöntä. Tällainen katsomistapojen muutos olisi erityisen traagista Frančeska Kirken optisesti loisteliain teosten kohdalla. Mutta tämä oletus ei ole kuitenkaan niin kypsytön kuin aluksi luulisi, ottaen huomioon digitoitun median viimeaikaisen johtoaseman ja sen yhä kehittyneemmän luonteen niin vaikutelman kuin yleisönsä suhteen, sekä laajalti esitetyt ja keskustelunalaiset postmodernit ilmiöt kuten Ted Turner värityksessä televisiokanavilleen mustavalkoisia elokuvaklassikoita tai Bill Gates sisustamassa edustuskotiaan digitoituilla versioilla maalaustaiteen mestariteoksista. Vaikka puristit, taiteen tuntijat ja tekniikan viholliset yhdessä tuomitsevat tällaiset projektit, alkuperäisten taideteosten transformaatiot ovat paitsi teknisesti vaikuttavia myös ontologisesti puhuttelevia. Esimerkiksi, missä tarkalleen sijaitsee pointillistisen maalauksen luminoiteetti Gatesin luona – alkuperäisen kankaan divisionistisissa siveltimen jäljissä vaiko huipputerävissä HDTV-replikaatiossa ja litteän monitorin hohlavassa kuvassa? Ei voida enää väittää, että taiteilijan työ ja tietokoneen käyttö olisivat toisilleen vastakkaisia, jos niiden lopputulokset ulottuvat yhä enemmän samoille alueille.

Kirken päätös sommitella uudet maalauksensa mielessään ikään kuin hän rakentaisi niitä tietokoneen näytöllä eikä telineellä on sitäkin vaikuttavampi ottaen huomioon teknologian mahdollisuudet, tai pikemminkin mahdottomuudet, jotka vallitsivat yhteiskunnassa, jossa hänestä tuli taidemaalari.

www.mimiferzt.com, anyone on-line was able to see the scanned components of her exhibition almost as soon as the paintings cleared U.S. Customs, not to mention a full month before the physical exhibition opened. The ease with which we can now access a gallery or museum's holdings through its website might lull one into thinking that the need to physically encounter an actual painting is somehow less urgent, a change of habit which would be especially tragic in the case of Frančeska Kirke's optically sumptuous works. However, this assumption is not as callow as it first sounds, given the recent ascendancy of digital media, with its ever-increasing sophistication in both effect and audience, as well as well-publicized, highly-debated postmodern phenomena such as Ted Turner colorizing classic black-and-white films for his television network or Bill Gates decorating the interior of his mansion with digitized version of painted masterpieces. Though purists, connoisseurs and Luddites alike decry such projects, the transformations of the original artworks are not only technologically impressive, but also ontologically compelling. For example, precisely where is a pointillist painting's luminosity located, *chez* Gates: in the divisionist brushstrokes on the original canvas or in the piercing HDTV replication and flat-screen monitor's glowing transmission of them? One can no longer maintain that artistry and computerization are diametrically opposed when their end results are increasingly coextensive.

Kirke's decision to mentally compose her new paintings as though she were constructing them on a monitor, not an easel, is even more compelling given the technological possibilities – or, more to the point, impossibilities – of the society in which she became a painter. In late-Soviet Latvia, certain photographers compensated for the unavailability of color processing by hand-tinting images made on black-and-white aviation film with home-brewed vegetable dyes. When graphic artists wanted their

Neuvostoajan lopun Latviassa jotkut valokuvaajat kompensoivat värivedostusmenetelmien puutteen värittämällä käsin mustavalkoiselle ilmakehuvausfilmille tehtyjä kuvia kotona tehdyillä kasviväreillä. Kun graafikot halusivat teoksiinsa digitoidun abstraktion tunnun (kuvitelkaa äärimmilleen suurennettua skannauskuvaa), he piirsivät imitaatiopikselikuvia käsin. Vastaavasti, kun joukko nuoria epävirallisia riikalaistaiteilijoita voitti Neuvostoliiton paviljongin suunnittelukilpailun vuoden 1992 Sevillan maailmannäyttelyä varten, he vaativat, että julkisivuna olisi tietokoneohjattu kineettinen ulkomainos. He olivat varmoja, että saatavissa oleva neuvostotietotekniikka ei toimisi ja tekisi paviljongista ylenpalttisen ruman ja totuudenmukaisen mainoksen. Ja he olivat oikeassa. Jopa tänään, kymmenen vuotta sen jälkeen, kun separatistit irrottivat Latvian Neuvostoliiton aineellisen kulttuurin kurimuksesta, Latvian Taideakatemia tarjotessa tietokoneavusteisen muotoilun opinto-ohjelmaa ja joka neljännen riikalaisen käyttäessä matkapuhelinta eräs latvialainen käsitetaiteilija, joka on parhaiten perillä uusimmasta digitaalisesta mediasta ällistyi klassisen amerikkalaisesta Etch-A-Sketch™ -piirustuslelusta, jonka hän oli saanut pilalahjaksi. Tätä teknologisen murroksen ja teollisen paradoksin taustaa vasten Kirken väite, että tietokoneprosessit määrittävät hänen klassisen valistunutta maalaamistaan on erityisen provokatiivinen.

Mutta se on tuskin odottamatonta. Kirke on jo jonkin aikaa käsitellyt kysymystä maalaamisesta mekaanisesti välitetyn näkemisen aikakaudella usein mallintamalla mekanisoituja visuaalisia muotoja ja laittamalla ne suorittamaan perinteisen esittävän maalauksen tehtävää. Tässä yhteydessä on syytä huomauttaa, että varhaiset valokuvaajat ja elokuvantekijät usein asettivat samanlaisen tehtävän omille silloisille uusille medioilleen, mutta tämä piktorialistinen/*tableau vivant* -suunta jäi modernismin jalkoihin. Jo pitkälti modernismin huippuaikojen jäl-

work to have the appearance of digitized abstraction (picture an extremely magnified image scan), they drew fake pixilation patterns by hand. Conversely, when a team of young, renegade artists from Riga won the competition to design the USSR's pavilion for Expo 92 in Seville, they specified that the entire façade take the form of a computer-driven kinetic billboard. They were confident that the available Soviet hardware would malfunction, rendering the pavilion an extravagantly ugly instead of truth-in advertising. And they were right. Even today, ten years after separatists' efforts extricated Latvia from the debacle of Soviet material culture, when the Academy of Art offers a computer-design curriculum and every fourth Rigan chats on a cellular phone while walking down the street, the Latvian conceptual artist most conversant in the newest digital media was recently dazzled by the workings of a good old Etch-A-Sketch™ toy sent to him as a joke. Considered against this background of technological rupture and industrial paradox, Kirke's claim that computer processes predicate her classically astute painting operation is particularly provocative.

But it is hardly unexpected. For some time now, she has addressed the issue of making paintings in the era of mechanically-mediated vision, often by simulating mechanized visual forms and asking them to do the work of traditional representational painting. It's worth noting here that early photographers and filmmakers often set a similar assignment for their newly invented mediums, but this pictorialist/*tableau vivant* inclination became obsolete, thanks to modernism. Far to the other side of modernism's heyday, a series of Kirke's works from the mid-1990's alluded to photographic representations ranging from the stereopticon's twin images to tourist snapshots with time and date exposure seared into the picture with orange LED numerals. Yet, in each case, the viewfinder's horizon extended beyond the historical limits of these devices. In one

keen sarja Kirken teoksia 1990-luvun puolivälistä viittasi valokuvaesityksiin aina stereo-optikonin kaksoiskuvista turistikuviin, joissa päivämäärä ja kellonaika on poltettu kuvaan oranssisin LED-numeroihin. Kuitenkin kussakin tapauksessa etsimen horisontti ulottui näiden välineiden historiallisten rajojen ohi. Yhdessä teoksessa Zeus ja Ganymedes nousevat näkyviin, ikään kuin ne saattaisivat näkyä Chicagon Sears-tornin näköalatasanteelta, samalla kun taustana oleva kaupungin modernistinen International Style -siluetti harmaasävymaalauksena toteutettuna häipyy antiikkiin, josta mainitut hahmot saivat alkunsa. Nämä taulut asettavat monia kysymyksiä muistista ja muuttamisesta, muun muassa taiteellinen pysyvyys nykyelämässä. Onko esimerkiksi välitön kuva, joka levitetään digitaalisesti miljoonalle on line-katsojalle kestävämpi vuosituhaten vaihteessa kuin klassinen mytologia, jota miljoonat ovat tunteneet aikojen saatossa?

Muutama vuosi myöhemmin Kirken Restoration-nimisessä yksityisnäyttelyssä, selkeät viitteet moderniin visuaaliseen teknologiaan loistivat poisolollaan ja Galleria Bastejsin vieraat Riikassa joutuivat kohtaamaan itse Maalaustaiteen kunnioitettava sisältöä – synkkiä paneeleita jyrkässä kullatuisissa kehyksissä vierellään lukuisia hyllyjä, joilla oli maaleja, väriaineita ja lehtimetallia. Mutta tarkemmin katsottuna tämä maalauksellisen representaation perinteisten keinojen ja efektien palauttaminen

work, Zeus and Ganymede rise into sight as one might glimpse them from the observation deck of the Sears Tower, while the backdrop of Chicago's International Style skyline, rendered in grisaille, recedes into the Antique whence these figures originated. Among the many questions regarding memory and revision posed by these canvases, the nature of artistic permanence in contemporary life is examined: For instance, is an instantaneous image, digitally disseminated to million of on-line viewers, more durable at the turn of the millennium than the classical mythology known to millions over the ages?

A few years later, in Kirke's solo exhibition "Restoration," explicit references to modern visual technology were nowhere to be seen, and instead, visitors to Riga's Gallery Bastejs found themselves in the presence of the venerable stuff of Painting: somber panneaux in massive gold frames, with numerous shelves of pigments, tinctures and metallic leaf alongside them. But upon further inspection, this reinstatement of the traditional means and effects of painterly representation was fully in keeping with Kirke's prior investigations. Beyond the conundrum of determining whether the "restored" passages of the panneaux were cleaned to their originary state or just not yet veiled with the stain of time and process, the predominant images in several of her new compositions were punctuated by



Restaurointi / Yksityiskohtia, 2002, tilateos
Restoration / Details, 2002, installation

käyttöön oli täysin Kirken aikaisempien tutkimusten mukaista. Syrjäyttäen arvoituksen, olivatko paneelien "restauroidut" osat puhdistettu alkuperäiseen tilaansa vaiko vain vailla ajan ja prosessin merkkejä, useissa hänen uusissa kompositioissaan johtavien kuva-aiheiden lomassa on omituisia tekstin katkelmia, kuvallisia vinjettejä ja erillisiä elementtejä, jotka muistuttavat maaliläiskiä ja tahroja. (Ne olivatkin läiskiä ja tahroja, mutta ne oli jotenkin tehty epätodellisiksi, virtuaaleiksi.) Nämä näennäisen väärät johtopäätökset toimivat vaihdellen hienostelevana pentimentona, vulgäärinä vandalismina, arvoituksellisina filmiteksteinä ja jopa miellyttämään pyrkivien restauroijien yli-innokkaana puhdistamisena. Nämä myöhemmät lisäykset vanhojen mestarien tyyliin keskeisiin kuviin laittoivat kunkin kokonaiskomposition sisäiseen dialogiseen liikkeeseen. Kuitenkin samanaikaisesti raaka-aineiden hyllyt olivat hiljennettyjä ilman inhimillistä toimintaa ja ruumiillista läsnäoloa. Kokonaisuudessaan "Restoration" oli täydellinen 1700-luvun *chatroom*.

Uusimmissa teoksissaan Kirke paitsi palaa kyberavaruuteen osoitteessa www.mimiferzt.com myös palauttaa kyberkulttuurin taivutukset suuren historiallisen tradition mukaisesti tehtyyn maalaustaiteeseen. Teosnimi *Mustavalkoinen digitaali-Watteau* ei voisi olla selvempi toteamus tietoisuuksien törmä-

peculiar text fragments, pictorial vignettes and discrete elements resembling paint blotches and stains. (They *were* paint blotches and stains, but somehow made unreal, virtual.) These seeming non sequiturs functioned variously as gentle pentimento, vulgar vandalism, cryptic film subtitles or perhaps even overzealous cleaning by restorers eager to please their intervention, these latter-day addenda to the Old Master-like central images set each overall composition into internal dialogical motion. At the same time, however, the shelves of raw materials were stilled, devoid of human activity and corporeal presence. Considered in toto, "Restoration" was the perfect 18th-century *chatroom*.

With her latest works, Kirke not only returns to cyberspace at www.mimiferzt.com, but she also returns the inflections of cyberculture to painting created in the grand tradition. A title such as *Black & White Digital Watteau* could hardly be more explicit about the collision of sensibilities, and yet the painting itself renegotiates such differences, resulting in something neither Rococo nor computerized. Maybe this pictorial rapprochement is facilitated by the fact that Watteau's style is as removed from naturalism as any monochromatic digital scan. And maybe because the emotional intensity of human interactions in a Watteau painting is almost as coy



Restaurointi, 2002, öljy kankaalle
Restoration, 2002, oil on canvas

yksestä, mutta silti itse maalaus käsittelee erot uudelleen ja tuloksena on jotain, joka ei ole sen enempää rokokoota kuin tietokoneistettuakaan. Ehkä tämän kuvallisen sovittelun mahdollistaa se, että Watteaun tyyli on yhtä kaukana naturalismista kuin mikä tahansa yksivärinen digitaalinen skannaus. Ja ehkä juuri siksi, että inhimillisen kanssakäymisen intensiteetti Watteaun maalauksissa on lähes yhtä kainoa kuin chattien hymiöt – ;-) – Kirken esittämä kytkentä vaikuttaa täysin... luonnolliselta. Toiset maalaukset, kuten *Verkossa* ja *Pelejä* palautuvat selvemmin URL-maailmaan, kuten tuo maailma selvästi palautuu visuaalisen mielihyvän pitkään historiaan, joka liittyy kiihottaviin maalauksiin, trikkivalokuvaukseen ja elokuvan huveihin. Kirken tapa kytkeä daguerrotyypin kuvastoa `http://...` muotoon alleviivaa ambivalenttia suhdetta verkkoon, jota voidaan odottaa taiteilijalta, joka on sitoutunut jatkamaan ikivanhaa välinettä teknologian vastustuksessa (tai vielä pahemmin, sen välinpitämättömyydessä). Silti toiset hänen teoksistaan, erityisesti *Yksityisyys* ja *Kaksi lähes samanlaista maisemaa* viittaavat pikseleiden maailmaan, mutta eivät antaudu täysin sille ankaralle geometriselle ja aritmeettiselle logiikalle, joka normaalisti määrittelee jokaisen ruudun värin ruudukossa. Tämä kieltäytyminen on paikallaan, sikäli kuin *Yksityisyys* kommentoi paparazzien vaanimista kameroineen ja sanat "lähes samanlaiset" jälkimmäisessä teoksessa kieltävät kielellisen tarkkuuden. Teoksen nimi on yhtä ovelan toistuva kuten sen nimeämä toistettu maisema.

Kirke kuitenkin tunnustaa modernismin tyrannisoivan ruudukon, mutta ei tee paljoakaan myönnytyksiä hänen maalaustraditionsa antroposentrismistään. Kuusi teosta – *Gainsborough'n mukaan*, *Velázquezin mukaan*, *Sielu ja ruumis*, *Matka*, *Yö ritarin kanssa* – on rakennettu ruudukoiksi, mutta ruudukot on leikkisästi muutettu palapeleiksi. Suoravii-

as the emoticons that pepper chatroom banter – ;-) – the linkage proposed by Kirke seems totally ... natural. Other paintings, such as *In the Net* and *Games*, are more obviously indebted to the world of URLs, just as the world of URLs is obviously indebted to the long history of visual pleasure associated with titillating paintings, trick photography and cinematic amusements. Kirke's pairing of daguerrotype imagery with the "`http://...`" script underscores an ambivalence toward the web that one might expect from an artist committed to perpetuating an ancient medium in the face of technological adversity (or worse, indifference). Still other works, particularly *Privacy* and *Two Almost Similar Landscapes*, evoke the pixelated realm, but refuse to surrender fully to the rigorous geometrical and arithmetic logic that normally determine the exact color of each square within the gridded pattern. This refusal is appropriate insofar as *Privacy* is a commentary on the predations of the paparazzi's cameras and the phrase "almost similar" from the latter painting is a refusal of linguistic exactitude: The title is as slyly redundant as the duplicated landscape it names.

Nonetheless, Kirke manages to acknowledge the tyrannical grid of modernism while conceding little of her painting tradition's anthropocentrism. Six works – *After Gainsborough*, *After Velázquez*, *Arkadia*, *Body & Soul*, *The Journey*, and *Night with Knight* – are structured as grids, but grids playfully deformed into jigsaw puzzles. The rigor of the rectilinear grid acquiesces to other structural logics dictated by the subject of each composition. The puzzle shape in *Body & Soul*, for example, resembles a breast in profile, and this organicized, sexualized form is consonant with the woman's body it covers. In *The Journey*, the shape evokes the rhythmic landscape it subdivides. And in *Night with Knight*, the

vaisen ruudukon ankaruus antaa myöten muille rakenteellisille logiikoille, joita määrää kunkin komposition aihe. Esimerkiksi *Sielu ja ruumis*-teoksen palapeli muoto muistuttaa naisen rintaa ja tämä orgaaniseksi saatettu, seksualisoitu muoto on yhdenmukainen sen peittämän naisen ruumiin kanssa. Maalauksessa *Matka* muoto tuo mieleen rytmisen maiseman, jonka se jakaa pienempiin osiin, ja *Yö ritarin kanssa*, palapelin kappale on yhtä symmetrinen kuin teoksen englanninkielinen nimi ja yhtä vilpitön kotiviihteen roolissaan. Kaikissa näissä palapeleiksi tehdyissä kompositioissa on osia, jotka puuttuvat tai näyttävät tulleen kokonaan toisesta palapelistä. Nämä aukot ja päällekkäisyydet ovat kuitenkin ominaisia Kirken pitkäaikaiselle kompositiostrategialle, jossa hän löytää visuaalisia vastaavuuksia erilaisissa kuvissa ja maanittelee ne jäsentyneeksi viestiksi. Tällaisissa syntaktisissa hankkeissa täydellisen kokoamisen tyydytystä väistämättä varjostavat afasian hiljaisuudet ja tahattoman merkityksen sekaannukset. Niin tarkkaan kuin pyritäänkin valitsemaan katsomismateriaalia nykypäivänä, väärien kuvien tunkeutuminen on lähes varmaa, joko televisiossa, joka näyttää kuvaa kuvassa tai tietokoneen näytöllä, kun ei-toivottujen Internet-mainosten ikkunat alkavat avautua toinen toisensa jälkeen. Koristeaikkeen lähes eksponentiaalinen toisto Kirken maalauksessa *Velázquezin mukaan* tuo mieleen tämän ikkunoiden toiston ja teoksen nimen kaksi merkitystä viittaa siihen, että maalatun kuvan digitaalinen pilaaminen on mahdollista vasta nyt, vuosisatoja Velázquezin jälkeen.

Huolimatta teknologian edistyksen kääntöpuolesta ja sen mahdollisista negatiivisista vaikutuksista taiteilijoille, jotka edelleen maalaavat, Kirken viimeisten teosten asenne on kaikkea muuta kuin defeatistinen. Huumorin siivittämänä Kirken asenne tyhjään triumfalismiin (niin poliittisena kuin esteet-

puzzle piece is as symmetrical as the wordplay of the title and equally guileless in its role as parlor entertainment. Within all of these puzzled grids, pieces are missing or appear to be substituted from another puzzle altogether. These gaps and juxtapositions are, of course, intrinsic to Kirke's long-standing compositional strategy: finding visual equivalencies in disparate images and coaxing them into an articulated message. In such syntactical enterprises, the satisfaction of complete assembly is necessarily haunted by the silences of aphasia and the confusion of unintended meaning. Indeed, as carefully as one might try to select one's viewing material these days, the intrusion of rogue imagery is virtually assured, whether one has picture-in-picture television or the windows on one's computer monitor begin tiling over each other with unsolicited Internet advertising. The almost exponential repetition of the ornamental motif in Kirke's painting *After Velázquez* suggests this tiling, and as the title's double entendre implies, digital corruption of a painted image is possible only now, centuries after Velázquez.

Despite the downside to technological progress and the possible negative implications for artists who continue to paint, the disposition of these latest works is anything but defeatist. Buoyed by wit, Kirke's attitude toward empty triumphalism (political or aesthetic) is made quite clear in *Conqueror*, her deconstruction of David's portrait of Napoleon: Not only is the leader's face dislocated and downscaled – physical diminution having always been Bonaparte's predicament – but the once honorific canvas is now riddled with *tromp l'oeil* bullet holes. Alas, military science marches onward. As does culture. In Kirke's *Odette & Odile*, we see the ballerinas from some long-ago production of "Swan Lake" posing for a photograph, their stilled movement already a concession to modernity, but the

tisenä) käy varsin hyvin ilmi teoksesta *Valloittaja*, hänen dekonstruktionsa Davidin Napoleon-muotokuvasta. Paitsi että johtajan kasvot on siirretty paikoiltaan ja pienennetty – fyysinen pienuus oli aina Bonaparten ongelma – aikoinaan kunniata uhkua taulu on nyt täynnä *tromp l'oeil* – luodinreikiä. Valitettavasti sodankäynnin tiede edistyy, kuten myös kulttuuri. Kirken *Odette & Odile* esittää jonkin ammoisien Joutsenlammen produktion tanssijoita poseeravan valokuvaa varten. Heidän pysäytetty liikkeensä on jo myönnöty modernille, mutta arvokkaita seepian sävyisiä tanssijoita edelleen herjaa kolme heidän yläpuolellaan olevaan piktogrammia. Keskimmaisessa on Aku Ankan virnistelevä nokka, mitä hyväntahtoisin paradigman muutos sulallisten esiintyjien suhteen. Suuri yleisö on siirtynyt hyvin lyhyessä ajassa luonnontilaisten joutsenten ihailusta niistä tehtyyn balettiesitykseen ja edelleen Disneyn animaatioihin, jotka tekevät pilaa baletista. Frančeska Kirken kaltaisten taiteilijoiden tehtävänä on osoittaa, että maalaustaide säilyy, kunnes esirippu putoaa näiden kolmen eteen ja lisäksi me saatamme nauttia esityksestä aina viimeiseen näytökseen asti.

Mark Allan Svede
Ohio State University

decorous sepia-toned dancers are tweaked further by three pictograms suspended overhead. The central one sports the grinning beak of Donald Duck, a most affable paradigm shift in feathery performers. In a very short time, general audiences have gone from being captivated by the sight of swans in nature to their rendition in classical ballet to Disney animation that famously spoofs ballet. It is the job of artists like Frančeska Kirke to demonstrate that painting will persist until the curtains fall on all three, and moreover, that we're likely to enjoy ourselves well into the final act.

Mark Allan Svede
The Ohio State University