

Mira Kallio

AJATELLA MAALAUKSEN KIELELLÄ

Pyrin esseessä selvittämään tekijöitä, jotka vaikuttavat ja ovat vaikuttaneet maalauksen vastaanottamiseen katsojassa. Haluan vastata näihin kysymyksiin: Miten maalauksen kieltä on mahdollista ymmärtää? Miksi (nyky)maalaus jää joskus ymmärtämättä?

Katsoja ei voi löytää itseään kaikista kuvista; taiteilijan intentio ei voi olla lähellä jokaisen katsojan ajattelua. Maalauksissa on kuitenkin kyse kommunikoinnista, samaan tapaan kuin keskustelussa: pyrimme ymmärrykseen, jopa yli kulttuuriesteiden. Puhetta ja kommunikointia yleensä määrittävät eri diskurssit ja epistemet (Foucault, 2005). Ymmärtäessään kulloisenkin diskurssin kykenevät keskustelija ja vastaanottaja sijoittamaan käytävän keskustelun sopiviin puitteisiin. Maalauksen diskurssin ymmärtäminen auttaa teoksen vastaanottajaa hahmottamaan näkemänsä.

Episteme (tietue) määrää toiminnan tapaa. Se toimii ehtona, jotta jokin asia voi tulla ja voi olla, kuten kaikki, mitä ei ennen ollut, mutta mikä tulee olevaksi ja mitä tarvitsemme jatkuvasti. Episte on ehto sille, että jokin voi olla ja tulla a priori. Jos meillä ei ole epistemeä olemme ymmällämme uuden asian kanssa, kuten nykytaiteen kanssa voi käydä. Vaikka kokemuksellinen ja tiedollinen a priori eroavat toisistaan hiukan, ovat ne molemmat pohjana kaikelle keskustelulle. Myös diskurssi tai diskurssianalyysi, joka pyrkii paljastamaan epistemeä, on pohjana kaikelle käytävälle keskustelulle, sekä visuaaliselle että kielelliselle. Toisen diskurssin sisällä tietää eri tavalla kuin toisessa diskurssissa, koska eri diskurssien taustalla ovat eri epistemet (Foucault, 2005).

Keskustelu, jota käydään kuvaa määrittävistä epistemeistä, liittyy valtaan ja tietoon. Artikuloinnin tavat ovat jonkun asettamat. Tämän ymmärtäminen on

olennaista vallan käytön kannalta. Jokaisella, joka ymmärtää taiteesta käytävän keskustelun epistemen, on myös välineet puhua näkyvästä.

Maalausta katsottaessa sekä taiteilijan intentio että siihen liittyvät menneen ajan ja paikan ilmiöt jäävät aina osittain hämäräksi, koska taiteilijan hänen aikansa ehdot (epistemet) katoavat. Historiantutkimuksen avulla voi selvittää menneen epistemejä. Epistemelle on ominaista kykenemättömyys tarttua henkilökohtaiseen. Ainakaan kaikissa epistemeissä henkilökohtaisen näkyville tekeminen ei ole mahdollista. Menneen ajan ymmärtämisen problematiikkaa voimme lähestyä matkustamalla toiseen kulttuuriin: toisen kulttuurin ilmiöt jäävät meille vieraisiksi, jos emme kykene avaamaan kulttuurillisia epistemejä. Matkustaminen on siten samankaltainen relatiivinen tila kuin historian tutkiminen.

On epäselvää voivatko (taide)historialliset episteemet täsmällisesti ja kokonaan avautua jälkipolville. Vaikka vanhaa maalausta voi katsoa (kuten myös tekstiä voi lukea) yrittäen ymmärtää sen teko aikaan ja –paikkaan liittyvää epistemeä, tulee teosta usein lähestyneeksi henkilökohtaisen kokemushistorian ja kulttuuritaustan kautta. Kuinka mikään muu voisikaan olla mahdollista? Samalla teoksen episteme jää tavoittamatta.

Valitettavan usein teoksen vastaanottaja ”lukee” teosta joko tietoisesti tai tiedostamattaan poimien siitä juuri sillä hetkellä itselleen keskeisiltä tuntuja piirteitä, vaivautumatta asettamaan itseään alttiiksi teoksen diskurssille. Tarpeetonta lienee todeta, ettei tämän tapainen lähestyminen tee täyttä oikeutta itse teokselle.

Simone Weil pohti omaa aikaansa ja sen ”rämettävä” ajattelua 1920- ja 1930-luvuilla. Vertaus kohdistui Ateenan kaupunkivaltion sodankäyntiin 400-luvulla muiden kreikkalaisten kaupunkivaltioiden ja Persian välillä (Varto, 2005). Pystymme ajattelumme sekä tutkimuksen avulla vertaamaan kulttuurien välisiä eri aikaa ja toiseen paikkaan asettuvia ilmiöitä. Esimerkki osoittaa eurooppalaisten sotaisan kulttuuriperimän kumpuavan Kreikasta ja kertoo jotakin eurooppalaisen ihmisyyden muuttumattomasta perusolemuksesta. Mitä tutkimus ei meille pysty kertomaan, sen me korvaamme kuvittelulla. Voimmeko todella ymmärtää elämää toisessa epistemessä suhteuttamalla sitä itseemme ja henkilökohtaisesti kokemaamme? Olemme oppineet käsittelemään asioita tietynlaisissa suhteissa toisiinsa; relatiivinen ajattelu on istutettu ajatteluumme 1900-luvun äärimmäisen relativismin aikana (Varto, 2005).

Eri ajat tekevät eri asiat näkyviksi, sillä eri aikoina on arvostettu erilaisia asioita. Taidehistoria pyrkii selittämään, mikä kunakin aikana on ollut episteemistä.

Maalauksen tehtävät

Maalauksen merkityksestä on käyty monenlaisia keskusteluja. Sekä maalaukselle asetetut tavoitteet että maalauksen identiteetti on ollut jatkuvassa muutoksessa. Ennen 1900-luvun alun modernismia maalaukselle lankesi kuin luonnostaan ennalta asetettuja tehtäviä. Sen piti muun muassa dokumentoida henkilöitä ja näkymiä siten kuin kamera tekee nykyään, tai esimerkiksi kertoa (Raamatun) tarinaa. Maalaukselle ennalta asetetut tehtävät ovat helpottaneet katsojan asemaa haastamatta tai yllättämättä katsojaa, joka on jo etukäteen ollut tietoinen maalauksen tehtävästä ja siten perillä sen epistemestä. Kuva on eri aikoina valjastettu palvelemaan erilaisia tarpeita kuten sosiaalisia, taloudellisia, poliittisia tai pedagogisia. Kun maalaus oli valjastettu kirkon työhön, määrittä kirkko teosten teemat, aiheet, mitä ja miten niitä tuli käsitellä. Maalaukset kirkkojen seinillä kertoivat Raamatun tarinoita lukutaidottomille. Kuva oli ensisijaisesti kuvakieltä. Kuvan muu visuaalisuus oli toissijaista. Kirkko ja taiteen tilaajat päättivät, minkälaisia kuvia halutaan, mitkä kuvat olivat esoteerisia tai hermeettisiä. He siis tiesivät kuvat jo etukäteen; kuvat olivat olemassa jo valmiiksi, samoin kuin niiden tulkinta-avaruus. Tämä helpotti vastaanottoa suuremmankin yleisön keskuudessa.

Valistus riisti taiteelta kaikki vakavasti otettavat tehtävät. Näytti siltä, että taiteen tehtäväksi jää pelkkä terapia tai viihdyttäminen. Taide saattoi pelastua ainoastaan osoittamalla kiistattomasti oman ominaislaatunsa ja itseisarvonsa sekä todistamalla, että kokemusta, jonka kuva antaa, ei voi ammentaa muualta. Modernismi pyrki itsenäistämään kuvataiteen, antamaan sille omat tavoitteet kritiikin – ei kuvataiteen kumoamiseksi vaan lujittamiseksi sen omalla toimialueella (Greenberg, 1989).

1900-luvulle tultaessa kuva kehittyi itsenäisemmäksi: kuva ajateltiin ensisijaiseksi. Vasta kuvan jälkeen seurasi katsojan kokemus kuvasta. Kolmanneksi analysoitiin teoksen tulkinta-avaruutta. Hermeneuttinen lukutapa ja fenomenologinen ymmärtäminen ovat tulleet tarpeellisiksi korostamaan kuvan ensisijaisuutta. Vaikka maalauksen tulkinta-avaruus ei ole maalauksen kannalta

keskeistä, on se kuitenkin merkityksellistä kuvan vastaanoton kannalta. Kokemus kuvasta riippuu aina myös tulkinta-avaruudesta, ainakin siinä määrin kuin episteme tämän avaruuden asettaa. Jos maalauksen tulkinta erotetaan epistemestä, kuten modernismissa tapahtui, tulkinta helposti muuttuu. Tästä seuraa lapsikin-tuon-osaisi -tyyppiset kommentit abstraktin ekspressionismin äärellä.

Toisin näkeminen

1900-luvulla huomattiin, että näkeminen on sosiaalinen ilmiö. Modernin episteme pitää sisällään perspektivismiä, joka tosin esittämisen tapana on modernismia vanhempi ilmiö (1400-lukuinen). Modernismi näkee ”oikein”. Tämän ajatuksen mukaisesti ihminen ajattelee itseään tornina, jonka ympärille maailma asettautuu. Keskittyessään näkemään oikein, moderni ihminen ei ota huomioon, mikä hänessä katsoo ja mistä hän katsoo. Kun ihminen ”tietää” näkevänsä oikein, hän ei kyseenalaistaa katsomisen tapaa eikä hänen ajattelunsa salli toisin näkemistä. Kartesiolainen rationalismi tukee voimakkaasti perspektivismiä, joka ei löydä mitään luonnollista syytä kyseenalaistaa teoreettisia ratkaisuja, optisia "tosiasioita" tai geometriaa. Rationaalisuuden aikana, modernin sisältä päin, emme ole voineet kyseenalaistaa tornin viisautta.

Toisin näkemisen ajatus haastaa katsojan. Jos maalaus ei esitä maailmaansa kartesiolaisen perspektiivin mukaisesti, on katsoja vaativamman tilanteen äärellä. Hänen tulisi nähdä/katsoa/ajatella toisin kuin omaksutulla tavalla. Tästä seuraa närkästyminen teoksen äärellä. Modernistiset teokset haastoivat omana aikanaan katsojan uuden epistemen äärellä: teokset närkästyttivät ennen kuin modernismin episteme opittiin. Esimerkiksi Mark Rothkon maalaukset mahdollistavat hiljaisuuden kautta haltioitumisen ja itsensä löytämisen tästä hiljaisuudesta. Taiteilijan intensiivinen ote tekemiseensä ei enää törmää rutinoituneen modernismintuntijan kohdalla kuvittelukyvyyn rajallisuuteen ja en-ymmärrä -mantraan. Modernin episteme on hyväksytty ja ymmärretty, aika on tehnyt tehtävänsä. Modernismi ei enää haasta toisin näkemiseen. Siksi nykytaide kokee tehtäväkseen käyttää uusia epistemejä.

Tavassa suhtautua näkemäänsä on kysymys suhteesta maailmaan. Juha Varto puhuu perspektiivisestä ja inspektiivisestä näkemisen muodosta. Perspektiivinen tapa on itsensä ulkopuolelle asettuvaa välimatkan päästä

tarkastelua. Tällöin asettuu johonkin määrättyyn tarkastelukulmaan ja katsoo jostakin tietystä näkökulmasta, joka on jonkun muun tai ei varsinaisesti kenenkään. Inspektiivinen näkemys on kokemuksellista, lihallista ja aistista näkemistä keskellä kaiken tapahtuvan. Ihminen on tietoinen omasta positiostaan; tietäminen on yhtä totta kuin polttorovion katsominen, kun on itse poltettavana (Varto, 2000).

Maalaavan ihmisen on luontevaa asettua inspektiiviseen asemaan suhteessa maalaukseen riippumatta siitä, onko maalaus hänen itsensä tai toisen maalaama. Maalauksen episteme aukeaa kuitenkin kenelle tahansa, joka on halukas näkemään inspektiivisesti. Toisinnäkeminen on osallistuvaa ja mahdollista silloin, kun hyväksyy teoksen epistemen.

Mikä tulee näkyviin epistemen kautta liittyy myös siihen mitä emme näe. Näkyvä ja näkymätön ovat suoraan riippuvaisia toisistaan; kun on näkyvää, on aina myös jotain näkymätöntä. Maurice Merleau-Ponty käsittelee tätä etenkin postuumisti julkaistussa tekstikokoelmassa *The Visible and the Invisible* (Merleau-Ponty, 1968). Jean-Luc Marion (2002) jatkaa Merleau-Pontyn viitoittamaa tietä. Jos ajattelemme, että visuaalinen, episteme, joka tuo näkyväksi, on näkymätöntä, aiheuttaa uusi ja näkymätön aina jotain hämmentävää, joka ei suostu asettumaan paikalleen jo tunnetulla tavalla. Arvo ja merkitys ovat katsojalle epäselviä, mikä puolestaan helposti aiheuttaa ärsyntyntymistä. Hämmennys kuitenkin saa aikaan näkymättömän liukumisen näkyvän alueelle.

On paradoksaalista, että näkymätön teoksessa tulee ensin hyväksyä kokonaisuutena, ennen kuin työ avaa visuaalisen esittelyn kautta keskustelun. Näkymättömän äärellä on oltava avoin. Nykytaiteen näyttelyt vaativat yleisöltään avointa mieltä, jossa on oltava valmis sekä vastaanottamaan että antamaan. Paradoksi on nähtävä visuaalisen mahdollisuutena, ei umpikujana.

Visuaalisen episteme tarkoittaa sitä kuvakulttuuria, johon olemme kasvaneet. Visuaalinen ei ole pelkkä kuva vaan kaikki, mikä kuvaan liittyy: historialliset, poliittiset, sosiaaliset, kulttuuriset ja pedagogiset tekijät, jotka tekevät kuvan näkyväksi. Nämä tekijät eivät ole kuvaa edeltäviä, eivät sen edessä tai takana, vaan ovat kaikkea, mikä kuvan rakentaa. Nämä tekijät vaikuttavat myös, kuinka kuva otetaan vastaan. Marionin mukaan edes sokeus ei suojele meitä visuaaliselta kulttuurissamme. Visuaalinen on kaikkialla ympärillämme, kaiken aikaa, vaikka emme sitä varsinaisesti tarkkailisi (Marion, 2002).

Maalauksen kieli on luotettava

Mikä maalauksessa puhuu? Ei ainoastaan kirjallinen tai puhuttu intellektuaalinen ajattelu. Maalauksen keino puhua on lihallinen; materiaalisuutensa ja kosketuksen kautta maalaus on tekijälleen lihallinen. Maalausta on mahdollista myös katsoa lihan kautta. Teoksen äärellä voi viipyillä lihansa ja aistiensa kautta, elää se läpi ruumiillaan, alistamatta sitä analyysille.

Maalausta avataan yleensä kielellisesti. Kieli taas on suorassa yhteydessä mieleen ja henkeen. Mikä maalauksessa on aistista ja lihallista, se ohitetaan, koska kielen kautta siihen on vaikeaa pureutua. Henki ja liha eivät kuitenkaan ole meissä ja ajattelussamme erillisiä, vaikka länsimainen perinne niin onkin opettanut. Totutusta dikotomiasta luopuminen mahdollistaa maalauksen ajattelun ja ymmärtämisen paikkana.

Nämä kaksi tapaa ajatella, henki ja liha, eivät ole toistensa vastakohtia ihmisessä. Liha ei ole ihmiselle henkeä vieraampi. Eurooppalainen rationalismi kieltää monilähtöisen, eklektisen olemassaolon tavan. Silti rationaalisen ajattelun mukaisesti ihmisessä on monia rajoja, rintamalinjoja, esimerkiksi mielen suhde ruumiiseen. Kuin konkreettisenä kuvana mielen suhteesta ruumiiseen on käsitys rakkauden suhteesta seksuaalisuuteen. Rakkaus idealisoidaan ja liitetään transendenssiin, ikään kuin rakkaus olisi laite, jonka avulla ihminen voi jättää ajallisuuden ja lihansa. Seksuaalisuus sen sijaan demonisoidaan ja sallitaan vain rakkauden yhteydessä (Varto, 2005).

Maalauksen kieleen on luotettava siinä missä puhuttuunkin kieleen. Kuvalla ja sanalla on erilainen aika ja tila. Kuva on itsenäinen, kielestä poikkeava merkityksenantaja. Maalauksen synnyttämä ajattelu on ensisijaisesti aistista, kehollisesti ymmärrettävää, kosketukseen liittyvää. Näin ollen maalauksen palauttaminen kaksitasoiseen tai tarinalliseen merkitykseen on mahdotonta. Maalauksen voi nähdä metaforana rukoukselle.

Simone Weil puhuu yliluonnollisesta tiedosta ja sille antautumisesta; samaan tapaan tulisi maalaustaiteeseen suhtautua. Weilille rukouksen muoto on yliluonnollisen tiedon lähde ja rukoileminen on antautumista jollekin, josta ei tiedä mitään. Rukous on ymmärrettävä itsensä avaamiseksi tuntemattomalle, ei kirkon opettamina toivomuslistoina ja hokemina. Erityisesti eräissä kreikkalaisten veistosten asennoissa on läsnä mainittu avoimuus, ilo ja antautuminen

transendenssille (Varto, 2005). Taideteoksen äärellä voi hahmottaa kokonaisuuksia, mikäli kykenee olemaan avoimena ”salaisuudelle”. Tämä on mahdollista ja ominaista juuri taiteessa ja siksi se eroaa muista evidensseistä, esimerkiksi etnografisesta tai historiallisesta aineistosta. Taiteen transendenssi sen sijaan on yhteistä kaikilla taiteen aloilla.

Maalauksen koskettavuus

Kehon ja mielen välissä syntyvää ymmärrystä voi hahmottaa rajatilan käsitteen kautta. Kehollisuus vangitsee ihmisen käsityksen paikasta, tilasta ja ympäristöstä, joiden avulla hän kohtaa maailman. Sisäinen (psykkinen) ja ulkoinen (ruumiillinen) eivät ole toisistaan erillisiä vaihtoehtoja tai vastakohtia, vaan ne virtaavat toinen toiseen ja pinta tai raja tulee vuorovaikutuksen ja muutoksen paikaksi. Rajatilalla ulkoisen ja sisäisen välillä on kosketus, joka kontaktina mahdollistaa jatkuvan sisäänpääsyn objektiin. Kosketus muuttaa tapaa, jolla havaitsemme objektin, ja tarjoaa sisäänpääsyn syvyydelle ja pinnalle, sisäiselle ja ulkoiselle. Jean-Luc Nancyyn mukaan (Derrida, 2005) kosketus tapahtuu rajalla. Meidän kesken oleminen on merkityksellisempää kuin rajatilaan jääminen. Meidän keskeisyys on se, mikä täyttää rajatilan, kosketuksen avulla, avaten itsen ja haavoittuvaisuuden toiselle. Meidän keskeisyys on alituisesti vaikuttanut ja koskettunut toisesta. Tämä avoimuus kiehtoo ja kuljettaa meitä kohti toista.

Maalauksen kosketus on ymmärrettävissä sekä fyysisenä kosketuksena että metaforana katseen kosketuksesta. Keho on läsnä maalarin kosketuksen kautta. Toisaalta näkeminen on lihallinen aistimus ja siten koskettava. Derrida palauttaa ajatuksen katseen kosketuksesta Nancyyn: voivatko kohtaavat katseet olla samankaltaisessa kosketuskontaktissa toisiinsa nähden kuin toisiaan vasten painautuvat huulet? (Derrida, 2005). Katsojalle maalaus muuttuu lihaksi näkemisen kautta.

Maalaaminen on materiaalisuutensa ja kosketuksen kautta tekijälleen lihallinen. Oman kehon liikkuminen ja käden hallinta, pensselin kosketus kankaalla, kosketus maaliin on aistisesti merkitsevämpää kuin taito tai älyllinen käsitteellistäminen. Maalausta on mahdollista myös katsoa kehon kautta. Ajattelu tapahtuu kehon kautta. Maalaaminen on ajattelua. Maalauksessa voi viipyillä lihallaan ja aisteillaan, elää se läpi ruumiillaan, alistamatta sitä analyysille. Merleau-Pontyn mukaan maalarin ele syntyy taiteilijan ajatellessa maalaamalla.

Tällöin taide ei ole konstruoitua rakennetta, jolla olisi työteliäs suhde ulkopuoliseen tilaan ja maailmaan. Vaikka Merleau-Pontyn ajattelussa taiteilija maalaa näkemäänsä, kiinnittää hän huomion autofiguratiivisen maalauksen käsitteeseen, jolloin maailma ei ilmesty maalaukseen esittämisen kautta, eikä maalauksella tarvitse olla yhteyttä empiirisiin objekteihin (Merleau-Ponty, 1964). Maalaaminen on näkemistä, vaikkei maalausta maalattaisikaan suoraan mallista: joka tapauksessa maalari maalaa, koska hän on nähnyt, koska maailma on ainakin kerran uurtanut häneen näkyvät kuviot (Merleau-Ponty, 1964).

Näkeminen voi myös muuttua maalauksen kannalta toissijaiseksi. Sokean maalarin teoksissa nousee päällimmäiseksi kehon liike. Maarit Hedman kuvailee maalausprosessiaan kehon liikkeistä syntyväksi. Hänen ei tarvitse nähdä värejä, koska hän itse muuttuu väriksi. Maalauksen esteettisyys jää toissijaiseksi, kun on pakko mennä siihen kohtaan, jossa kuva syntyy. (Hagman, 2005).

Kosketuksen ensisijaisuus koskettaa meitä myös kielellisesti. Nancyn mukaan kun ”taide koskettaa meitä”, kyse ei ole metaforasta vaan ilmaus on paikkansa pitävä kosketuksena. Nancyille kosketus on fyysistä ja aistista punnitsemista, jossa pidetään yllä rajaa. Fyysisen ja metaforisen kosketuksen eroa on vaikea pitää erillään. Ruumiillinen kosketus ja koskettaminen ajatuksen tasolla lähestyvät toisiaan lähes erottamattomina, yhtäläisinä ja laaja-alaisina. Merleau-Ponty kiinnittää huomion kaikkien suhteittemme käännettävyyteen. Näkeminen on myös nähtynä olemista, puhuminen kuulluksi tulemista, havaitseminen havaituksi tulemista, koskettaminen kosketuksi tulemista; kaikissa on minän ja maailman vastavuoroisuus (Merleau-Ponty, 1968).

Maalaus ajattelun paikkana

Keskustellaksemme kuvien kanssa on kuvan ontologian ymmärtäminen kiinnostavampaa kuin tiedolliset tekijät. Jos kuva viittaa pois itsestään, se menettää ontologiansa ja oman avaavan merkityksensä. Abstrakteja maalauksia lähestytään usein enemmän muodollisen selittämisen kuin ajattelun paikkana, paikkana, jossa ajattelu syntyy. Esittävyuden raja on liukuva. Ajatusten syntyminen saattaa olla sitä vapaampaa mitä vähemmän kuva pyrkii todistamaan jotakin viittaamalla itsestään toisaalle.

Kuva ei ole kuvakieltä kuten allegoria. Kuva ei ole katsojan tehtävä, jossa olisi ratkaistava arvoitus ja palautettava merkitys teokselle. Maalaus on katseessa: mitä maalauksen läsnäolosta pystymme katsomaan, katseen skandaali,

kompastuskivi. Samalla kun maalaus avaa silmämme, maalaus myös sulkee ne. Se luo perspektiivin nähdä meidät ja suhteemme maailmaan asettumatta maailman yläpuolelle. Maalaus on katseen alitajunta, katseen ja merkityksen yltäkylläisyys. Mikä maalauksessa ei näy, se on ehtymätöntä (Nancy, 2003).

Maalauksen tila on kuvitteellinen. Kuvan pohjalla on kuvittelu, jonka pohjalla on taiteilijan näkemys. Näky joka avautuu myös näyn ennalta näkemättömänä toiseutena. Kuva antaa toisen, jonka kautta saman voi nähdä, muunnellun ja muuntavan, kuin kuvan peilissä. Kuva itsessään on merkityksetön, se toimii välittäjänä. Juuri kuvassa ajatuksesta tulee toimiva. Kyse ei ole kuvan lumosta vaan pääsy itse todelliseen (Nancy, 2003).

Kuvia on ennen muuta kuunneltava ja vasta sitten tulkittava ja avattava. Ne ovat osa maailmaa, ne eivät selitä maailmaa. Katse muuttuu mielikuvaksi, kyvyksi tuottaa. Kuvittelumme vahvistaminen on merkityksellisempää kuin tiedon lisääminen. Kuvittelu on kaikkien asioiden ilmentäjä. Kuvallinen ajattelu on myös aikaisempaa, se edeltää käsitteellistä ajattelua.

Ajatella kuvin tai kuvien kautta tarkoittaa, ettei mitään saada valmiina eikä selitetä lopullisesti. Annettu täytyy antaa uudestaan ja ottaa vastaan aina uudestaan. Kun todellisuus annetaan aina uudestaan, vasta silloin sitä todella katsotaan. Jotta tämä olisi mahdollista, täytyy katsojan olla kiinnostunut teoksesta ja halukas näkemään toisin. Kiinnostus välittää jo olemassa olevan maailman akteja. Ihminen näkee sen, mistä on kiinnostunut. Siten kiinnostus on tärkeä episteme. Jos katsoja on päättänyt, ettei ole kiinnostunut nykytaiteesta, on vaikeata ajatella maalauksen kautta.

Epistemenä kiinnostus on jäljiteltävissä ja paljastettavissa historiallisesti. Monet kiinnostukset ovat intertekstuaalisia; yhteiset kiinnostuksen kohteet ovat myös helpommin paljastettavissa kuin henkilökohtaiset.

Nykymaalaukset

Moderni murtuu nykytaiteessa. Ideali ja kauneus olivat osa modernismin merkitystä, mutta eivät enää keskeisessä asemassa nykytaiteessa. Ideali ja kauneus katoavat, kun teos tulee tarpeeksi lähelle katsojaa. Jos kauniin vetää itseensä kiinni, jos ideaalia tarkastelee läheltä, näkee riisutun. Tällöin näkee läheltä toden ja huomaa, että se on ilmiönä kiinnostavampi kuin kauneus. Kyse on ilmiöiden näkyväksi tekemisestä. Medioiminen on eräs keino tehdä näkyväksi.

Nykytaide on ottanut visuaalisen toimivaksi keinoksi artikuloida. Nykytaiteen tarkoituksena on pyrkiä vaikuttamaan keskusteluun. Nykytaide käyttää hyväkseen epistemejä aiheuttaen törmäyksiä ja törmäyksillä paljastaen sekä visuaalisen että epistemen lajit. Nykytaide riisuu valtakurssit, vaikuttaa visuaalisella käytävään keskusteluun. Visuaalinen paljastaa näkymätöntä ja avaa siten keskustelua.

Nykytaide tuntuu toisinaan pääsevän käsiksi visuaaliseen installaatioiden, performanssien tai muun ei-kuvallisen välineen avulla paljastavammin kuin maalauksilla. Tällöin herää kysymys, onko maaluksella enää mahdollisuuksia, etenkin kun maalaukselta edelleen toivotaan kauneutta ja muita arvoja, joita ei liitetä nykytaiteeseen.

Anneli Arho kiinnittää huomion taidekokemuksen moniaistisuuteen. Musiikkia kuunnellessaan ihminen ei pelkisty pelkäksi kuuloaistiksi. Hän tuntee äänen värähtelyn kehossaan. Monissa musiikillisissa tilanteissa kuulija myös näkee musisointitapahtuman. Aistimukset vaikuttavat toisiinsa ja sulautuvat yhdeksi, vaikeasti eriteltäväksi kokemukseksi. Opimme kulttuurisesti artikuloimaan ja erittelemään kokemustamme, joka on artikulointia moninaisempi. Koemme maailman kaikilla aisteillamme emmekä erittele aistimuksia kuin poikkeustapauksissa (kuten taidekokemuksissa). Arho viittaa Merleau-Pontyn ajatukseen ihmisen kokemuksellisesta ja kehollisesta suhteesta maailmaan. Maailma muotoutuu ihmiselle liikkuvan, aistivan kehon kautta, tilassa ja ajassa. Siten maailma on ihmiselle yhtä aikaa sekä henkilökohtainen että yhteisöllinen. Ihminen ymmärtää maailman kokemuksellisesti oman kehonsa kautta mutta yhteisöllisen tavan mukaisesti. Oma keho on kaiken mitta, maailman ulottuvuuksien nollapiste. Kokemuksellinen suhde maailmaan on aina toisenlainen kuin ajateltu. Musiikin arvoitusta tulisi lähestyä enemmän kehollisen kokemuksen ja liikkuvan kehon, kuten tanssin, kautta sen sijaan, että tutkitaan vain kuuntelemista (Arho, 2004). Mielestäni kuvia ja maalauksia pitäisi vastaavalla tavalla ajatella laajemmin kuin vain näkemisen kautta.

Maalaus ajattelun mallina

Henri Hagman esittelee Taide-lehdessä (2005) Markku J. Rantalan teoksia keskittyen etenkin maalaukseen *Oikeiden olosuhteiden vallitessa näkymätön näkyy*. Hagman toteaa kyseisen maalauksen sisältöjen löytyvän myös Rantalan

muista teoksista. Maalauksen keskeisin sisältö on tyhjiys, joka on kuvattu maalauksen keskelle huolellisilla ja taidokkaasti sommitelluilla värikerroksilla, jotka muuttelvat toistensa sävyjä katsojan optisessa havainnossa.

Tyhjiyttä on ilmaistu nykytaiteessa eri tarkoituksissa: John Cagen konsertissa ei kuulunut ääntäkään, Yves Kleinin näyttelyssä myytiin taiteilijan ”henkistämää ilmaa”. Rantala sanoutuu irti tämänkaltaisesta käsitteellistämisestä. Hänen tyhjiyttä kuvaava maalauksensa tarjoaa eetterin konkreettisenä olotilana katsojalle. Tyhjiys ei pysäytä katsojaa tähän eetteriin vaan tarjoaa mahdollisuuden kulkea fyysisestä maailmasta eetterin läpi henkiseen maailmaan. Syventyneeseen ja avautuneeseen katsojaan teos vaikuttaa tiedostamatta, riippumatta siitä, ajatteleeko hän teoksen merkitystä. ”Näkymätön näky” tarkoittaa, että syventyneelle katsojalle maalaus elää ja muuttuu. Se tarkoittaa myös, että elämän fyysisinä pidetyt asiat sisältävät myös henkisen puolen ja että syventymällä fyysiseen maailmaan avautuu maailma myös henkisesti. Rantalan mukaan jokaisessa ihmisessä on mahdollisuus totuttua huomattavasti syvempään ymmärrykseen, aistimiseen ja kokemiseen – ja täten myös mahdollisuus ei-opittuun toimintaan. Rantalan mukaan abstraktilla taiteella on mahdollisuus käsitteellistä syvempään tiedostamiseen, samalla kun kriittinen tai poliittinen käsitetaide jää kommunikoiamaan älyn, tiedon ja käsitteiden ohuemmalle tasolle. Syvyyden ehto on yksinkertaisuus. Rantalan taidekäsityksessä on nähtävissä modernin perusteet, kuten luottamus universaaliin visuaaliseen kieleen. Modernin taidekäsityksen mukaan hänen maalauksensa ”eivät esitä sisältöään vaan ovat sisältö”.

Ajattelumme, ymmärryksemme ja käsityksemme reaalista maailmasta ja itsestämme maailmassa luodaan kommunikoinnin, puheen, kuvan tai muun konstruoinnin kautta. Maalaus on myös syytä ajatella konstruoinnin välineenä. Maalaus, joka ei esitä kuvallista tarinaa, määritellään esteettisten tai muiden modernististen määritelmien kautta. Se todetaan modernistiseksi objektiksi vähäisen kommunikointitarpeensa vuoksi, itseriittoisena ja itseensä kääntyneenä esineenä.

Sen sijaan, että nähtäisiin modernistisena objektina, abstrakti maalaus on mahdollista ymmärtää suurempana reittinä aistiseen, joka tarttuu lihaan ja koskettaa meitä kielellistä konstruointia suuremmin. Jos kuva on ajattelun paikka, voisiko kuva myös olla ajatuksen malli? Tällöin kuvaksi ei asettaudu ainoastaan lopputulos, itse maalaus, vaan koko se tapahtuneisuus, joka on ymmärrettävissä teoksen syntyprosessia tutkimalla. Tämä tapahtuneisuus on kuvan ja kuvittelun kaltaista.

Kirjallisuus

Arho, A. (2004). *Tiellä teokseen: Fenomenologinen tutkimus muusikon ja musiikin suhteesta länsimaisessa taidemusiikkikulttuurissa*. Helsinki: Sibelus-Akatemia.

Derrida, J. (2005). *On Touching-Jean Luc Nancy* (trans.) Christine Irizarry, (edit.) Werner Hamacher. Stanford California: Stanford University Press.

Foucault, M. (2005). *Tiedon Arkeologia*. Suom. Tapani Kilpeläinen, (alkuteos *L'archéologie du savoir* 1969) Tampere: Vastapaino.

Greenberg, C. (1989). Modernistinen maalaustaide. Teoksessa *Modernin ulottuvuuksia*, 133-145 (toim.) J. Lintinen. Jyväskylä: Kustannus Oy Taide kt.

Hagman H. (2005) Oikeiden olosuhteiden vallitessa näkymätön näkyy, *Taide* 2/2005, 42-45. Helsinki: Kustannus Oy Taide kt.

Hagman, H. (2005). Näkymätön maalari. *Taide* 3/2005, 44-47. Helsinki: Kustannus Oy Taide kt.

Marion, J-L. (2002). *In Excess; Studies of Saturated Phenomena*. (trans.) Robyn Horner and Vincent Berraud, (alkuteos *De Surcroît: Études sur les phénomènes satures* 2001) New York: Fordham University Press.

Merleau-Ponty, M. (1964). *Silmä ja mieli* (suom. 1993). Alkuteos: *L'OEil et l'esprit*. Jyväskylä: Gummerus.

Merleau-Ponty, M. (1968). *The Visible and The Invisible*. (edit.) John Wild and James M. Edie, (alkuteos *Le Visible et l'invisible*) Evanston, Illinois: Northwestern University Press.

Nancy, J-L. (2000). *Being Singular Plural*. (trans.) Robert D. Richardson and Anne E. O'Byrne, Stanford, California: Stanford University press.

Nancy, J-L. (1996). *Corpus*. Suom. Susanna Lindberg. Helsinki: Gaudeamus.

Nancy, J-L. (2003). *Au Fond des Images. Pariisi: Galilée*

Panofsky, E. (1962). *Studies in Iconology*. New York: Harper & Row Publishers

Varto, J. (2005). *Mitä Simone Weil on minulle opettanut*. Helsinki: Kirjastudio.

Varto, J. (2000). *Uutta tietoa. Värityskirja tieteen filosofiaan*. Tampere: Tampereen yliopisto.