

**Kari Vehosalo**

## **PIKTORIAALISUUS**

*Tutkimus representaation paradigmoista*

*Mitä olen tässä teoksessa kirjoittanut, ei yksityiskohdiltaan esiinny lainkaan uutuuden vaatimuksin.  
Ja koska minulle on yhdentekevää, onko ajattelemaani ajatellut joku muu jo ennen minua, en  
myöskään ilmoita mitään lähteitä.*

Wittgenstein 1971, 3

### Johdanto

Valtaiset mittasuhteet saavuttanut *taidepuhe* ja vaatimus suhteuttaa oma tekeminen kentän ilmiöihin saattavat joskus tuntua kuvan tekijälle sangen turhalta tai vähintäänkin vieraalta. Eikö taidetta enää tarvitse tehdä? Onko kova ääni ja vankka retoriikan oppi takuu *menestykseen* ja mikä tuo ilmiö nimeltä "menestyminen" ylipäättään on? Ja miten se liittyy taiteen tekemiseen?

Varmaa on, että jokaista *taiteen* huutajaa vastaan löytyy toinen sitä kritisoimaan. Eikä tämä teksti ole siinä mielessä poikkeus. Yrityksessään oikeuttaa taiteen oma olemassaolo teksti saattaa vaikuttaa jyrkältä ja logosentrisyyden hengessä paikka paikoin vaikeaselkoiselta. Tämä on välitöntä seurausta yrityksestä tarttua käytännön ulottumattomissa piiloutuvaan merkitykseen. Eikö ole usein totta, että mitä kauempana määritelmämme olevasta on, kuten arkipäivän sovelluksista,

kaupassakäynnistä ja muista banaaleista teoista, sitä vaikeammaksi puheemme muuttuu.

Voi vähintäänkin sanoa, että elämme kiinnostavia aikoja taiteen kehityksen kannalta. Taide on tullut tapetuksi ja jälleen elvytetyksi viimeisen vuosisadan aikana kerran jos toisenkin. Kaiken sen metodologisen ”jargonin” keskellä on toisinaan ollut vaikeuksia tietää, ketä seurata ja ketä kaihtaa. Postmoderni aika on viimeistään siirtänyt modernin kuvataiteilijan näennäiseen arvotyhjiöön, missä kaikki käy, ja silti jokin on aina hieman enemmän ja paremmin. Tämä on tulosta taiteen ulkopuolisesta kamppailusta, instituutioiden ja markkinatalouden poljennasta, johon tämä teksti ei ota näitä sanoja enempää kantaa.

Jos tällä selvitykselläni joku arvo on, on se siinä tavassa, millä se pyrkii esittämään yhden kokonaisvaltaisen filosofisen skeeman lähestyä taidetta. Tekstissä esiintyy myös toistuvasti rinnakkain toisiinsa ristiriitaisessa suhteessa olevia ajattelijoita. Moinen *eklektismi* on omiaan postmodernille taiteilijalle (muttei kuitenkaan ongelmattomasti). En väitä kartoittaneeni taiteen käsitettä, vaikka katsonkin joidenkin metodologisten totuuksien olevan haluamattamme tai taitamattamme meille yhteisiä. Yksi näistä on semioottinen lähestyminen taiteeseen ja taiteen tutkimiseen. Donald Preziosi kuvaakin semiotiikan ja muiden metodien suhteita seuraavasti: ”...Semioottisen taidehistorian ja ei-semioottisen oppialan vastakohtaisuus on harha...” (1989, 120). En myöskään tee selvää pesäeroa taiteen tutkimuksen ja taiteenharjoittamisen välillä. Kumpaakin alaa vaivaa eräänlainen yhteinen *retorinen kuume*.

Spesifisti tämä kirjoitus on tehty maalarin näkökulmasta ja on omiaan vastaamaan kuvallisten (karkeasti: kaksiulotteisten) teosten ongelmaan. Näin teksti voi olla alan *connoisseurille* itsestään selvää ja puuduttavaa luettavaa. Käsitteeni taiteesta voisikin tiivistää yhteen lauseeseen: ”Taide on kokonaisvaltaista filosofiaa”. Kirjoitukseni vaatimaton pyrkimys onkin ymmärtää omaa tekemistäni paremmin.

Tekstissäni toistuvasti esiintyvät käsitteet *piktoriaalisuus avantgarde, representaatio & paradigma* saavat seuraavat merkitykset: paradigmalla tarkoitan yleisesti kielitieteilijöiden käyttämää termiä, jolla viitataan mahdollisimman rajattuun objektien (yksiköitten) varastoon (ks. Barthes, Strukturalistinen toiminta). Representaatiolla tarkoitan semiotiikan hengessä pyrkimystä jäsentää maailmaa merkin kautta. Representaatio on siis ajatuksen kaltaista. Avantgarden käsitettä en pyri tekstissäni problematisoimaan vaan viittaan sillä vain ja ainoastaan käsitteelliseen murrokseen, joka rikkoi esittämisen tautologiaan liittyviä rajoja. Piktoriaalisuus on puolestaan käyttämäni termi kuvaamaan spesifisti kuvallisen mediumin poleemista diskurssia. Käytän termiä myös korvatakseni sangen kehnon *taiteellisuuden* käsitteen.

Luvut 1-2 ovat filosofisessa hengessä kuvausta teoksen oliomaisesta luonteesta sekä kuvan ja kielen rajoista. Pyrin selvittämään käsitteeni teoksen ominaisuudesta parhaani mukaan. Tämän yrityksen katson tarpeelliseksi, sillä se, mitä teos

todelliselta luonteeltaan on, rajaa sen, mitä sillä voi tai tulisi tehdä. Omien asiantuntija-alojen ylittävän pyrkimyksen koen ongelmalliseksi mutta tarpeelliseksi. Täten kirjoituksessani esiintyykin viittauksia filosofisiin kantateoksiin sekä alaviitteitä. Kaikkien filosofisien propositioiden *keksijöitä* en vaivaudu nimeämään yleisen luku/kirjoitus nautinnon lisäämiseksi ja toiseksi katson niiden kuuluvan maailmaan sellaisinaan, ilman suurempia tekijänoikeuksia. Ne, jotka nimeän, teen siten, että lisätiedon hankinta olisi mahdollisimman mutkatonta. Seikkaperäiset ja psykologisesti motivoivat voimat, jotka saavat taiteilijat taidetta tekemään, ohitan *taiteelle* arbitraarisena. Tekijät tehkööt, jos siihen tavallista suurempaa *liikuttavaa* tarvetta kokevat.

Luku 3 on puolestaan yksityiskohtaisempaa selvitystä semioottisesta metodista. Se toimii kuin rakennuspalikkoina, kun olemme aluksi hahmotelleet temppelein ääriiviivat päässämme. Syy siihen, että olen eristänyt tämän tekstini loppuun, on kirjoituksen referoivassa luonteessa, sekä siinä, että apparaattina sekkin on hyödytön, ellemme siihen ensin allekirjoitu merkityksen tasolla.

## 1 KUVAN RAJAT

Jos teorian ja käytännön on aina muodostettava pari missä tahansa jäsentävässä toiminnassa, on niiden välinen suhde merkittävin tekijä, kun puhutaan arvottavasta ja merkityksellisestä tuottamisesta. Tätä taiteessa tapahtuvaa tuottamista tai paremminkin tuotettavia artefakteja on leimannut vääjäämättömällä varmuudella muuttuvuuden käsite. Taiteen (jatkuvuuden) *käsityksen* sekä *arvon* nousu- ja laskusuhdanne on ollut riippuvainen kulloinkin vallitsevista metodologisista paradigmoista. Erityisesti postmodernissa ajassa taiteellinen muutos on keskittynyt enemmän teeman kuin motiivin tutkimiseen. Suurin kuvallinen murros löytyykin 1900-luvun kuvallisessa maallistumisessa.

Modernin taiteen suurena odysseiana voidaan pitää juuri taiteen harjoittamisen reunaehtojen tutkimista ja sen avantgarden mahdollistavan oliomaisuuden ymmärtämistä. Tämä on ymmärrys, joka voidaan saavuttaa vain hyväksymällä taide tiettyyn käsitteelliseen ja arvottamisen kategoriaan. Tämän on tapahduttava kuvalle sen oman tyyppillisen oliomaisuutensa ulkopuolella, kielen tasolla. Ajatus, että on mielekästä on pyrkiä käsittämään olio sille vieraalla kielellä, on yksinkertaisesti oman ja välineemme rajallisuuden hyväksymistä.

Ihminen ajattelee kielellä ja ”kieleni rajat ovat muokkaamassa maailmani rajoja” (ks. Wittgenstein, 1971, 67). Toki hyväksyn tämän mielettömyytenä kiivettyäni sanojani pitkin ja alkaessani kuvailla avaruuden äärettömyyttä. Siksi juuri kysymys lauseen vastaavuudesta olioon nähden onkin yksi niistä representaation ongelmista, joita tutkimuksessani pyrin selventämään. Koko kuvataiteen ihme asettuu tekeille representaatioissa. Taiteellisen kielen rajat tulevatkin lopulta osoittamaan

postmodernissa ajassa kritiikkinsä modernismia kohtaan ja vastaan sen loputonta uskoa kuvan ainutlaatuisuuteen ja totuudellisuuteen. ”...Nykyisin kuvataiteen yleinen teoreettinen pohdinta sekä kuvan synnyttämä kritiikki ovat antaneet käsitteellisten teemojen muodossa velvoitteita kuvalle” ehdottaa Altti Kuusamo teoksessaan *Tyylistä tapaan* käsitellessään teoksen ongelmallista luonnetta dekonstruoinnissa (1996, 73). Tämä ei ole vain modernin ja postmodernin taiteen diskurssin tulosta, vaan retoriikan opit vaikuttivat jo renessanssin kristillisestä kuvastosta aina romantiikan maisemamaalaukseen.

Seuraavassa tarkastelen kolmen taiteilijaesimerkin avulla käsitystäni taiteen transformaatiosta. Tämä taso tulee jatkossa määrittämään ne reunat, joiden sisällä taide on tapahtuva. Tarkoitukseni on poistaa seuraavaksi esitettävien teoksien yhteydestä mystisyyden aura. Dekonstruointi toimii pohjana piktorialisuuden määrittelylleni.

### 1.1 Malevitš, Duchamp & Warhol

Filosofian pyrkimys itsetietoon (johon taide oli siirtynyt siitä, kun se itsessään antoi meille täyden tyydytyksen) on aktiivista suuntautumista kohti vapautta. Vastaavalla tavalla kuin historia päättyy tietoon omista prosesseistaan, päättyy taidekin lopulta tuohon ”filosofian ohueen historiattomaan ilmakehään” (Danto 1991, 329). Historia sanan tarkassa merkityksessä katoaa ja kuvaan astuu tietoisuus prosesseista, jotka olivat merkitystä rakentamassa. Emme rakenna totuutta tapaan vaan ymmärrykseen nähden. Toisin sanoen moderni taide määräytyy suuremmissa määrin teoreettisista katsomuksista päin. Toki voimme myös kysyä: määrittäkö seuraavan kappaleen dekonstruoinnin metodi enemmän teosta vai käyttäjänsä, ja vapautuuko taide myös lopulta itse filosofiasta? Oli vastaus mikä hyvänsä, varmaa on, että merkki säilyy dekonstruoinnin alkuperäisenä lähtökohtana.

Kun Andy Warhol (1928-1987) asetti (1964) *Brillo*-rasian taideartefaktina esille ensimmäisen kerran, tuli mahdolliseksi löytää taiteen ja ei-taiteen eroja ulkoisista vastaavuuksista. Kaksi toisiaan muistuttavaa asiaa saattoivat olla identtisiä ulkoapäin tarkasteltaessa, mutta paradoksaalisesti vain toinen niistä rakentui ohi konvention tai juuri siihen nähden taiteeksi. Historia ei vaikuta tapana tai tyylinä taiteessa vaan aktiivisena filosofiana merkitystä rakentamassa. Teoksen avantgardistinen luonne pystytään löytämään semioottisessa analyysissä. Sen representoiva ero suhteessa normatiiviseen (klassiseen) tulee näkyväksi. Avantgarde ei esitä itseään ohi kuvan vaan tuo itsensä esiin tavassa, joka pureutuu itse merkityksenannon prosessiin. Teoksessa rasian attribuutit tulevat metonymiaksi taiteelle. Klassisessa kuvastossa metaforallinen vastine voisi harvoin nousta ideaa *korkeammalle* asemalle. Teos rikkoo klassismin illusion

auraattisuudesta, kuvan ainutkertaisuudesta, sen kontaktisen luonteen vuoksi. Arkipäiväisyydellään rasia ottaa meihin välittömän yhteyden. Modernin kysymyksen "mitä taide on" onkin jatkuttava ilman kuvallisia vastaesimerkkejä kielen tasolla tai paremminkin filosofiassa.

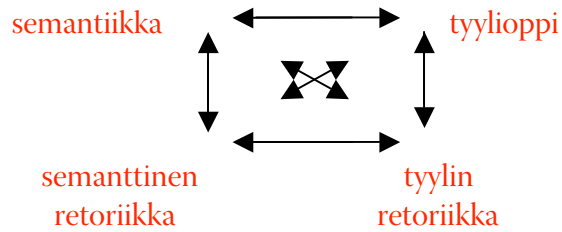
Seuraavassa kaavassa (Kuusamo 1996, 65) pyritään havainnollistamaan sopimustenvaraisten symboleiden attribuuttien esittämistapaa ja hierarkisten suhteiden logiikkaa eri aikoina:

<i>Klassinen kuvasto</i>	<i>Mainoskuva (erikoislähikuva)</i>
personifikaatio	attribuutti
::	::
Attribuutti	personifikaatio
Metafora	Metonymia

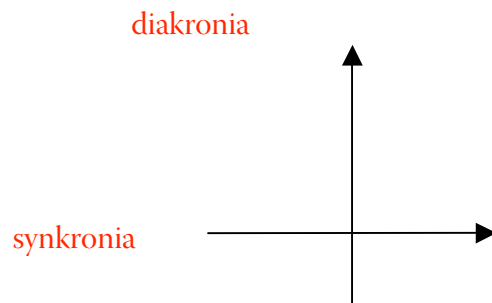
Kasimir Malevitsin (1878-1935) *Musta neliö* (1915) pyrki liikkeeseen kohti puhdasta muotoa, mutta taiteen kannalta siinäkin on lopulta *enemmän* kysymys symbolisen (konvention) vallasta. Avantgarden alkuperä on aina ollut sidoksissa yhteen ja samaan, juuri tuon symbolisen konvention vallan järjestyttämiseen. Symbolisella konventiolla tarkoitan sitä, mitä taide on tai on ollut, tapoja ajatella ennen kuin avantgarde on taas kerran puhkaissut konvention ja työntänyt kielen rajoja hieman edemmäs.

*Musta neliö* edustaa tässä ikonista mallia, joka edellyttää taiteen hyväksymistä kielen tasolle, tavalla, joka myöntää konvention olemassaolon ja mitattavuuden. Muussa tapauksessa neliö on vain neliö. Sellaisenaan neliö kuuluu maailmaan tosiolevana ja saavuttaa omat ehtonsa siinä. Taiteeseen se kuuluu vain merkitystä luovana merkitysijänä suhteessa merkittyyneen, semioottisena. On huomattava, että modernistien haluista huolimatta mitään itsერიittoa taiteellista symbolia ei muodoissa ole vaan koko aihe on yksi taidesymboli. Musta neliö on osa sosiaalisen (taide-) kulttuurin **siihen** projisoitua aihealmaa.

Abstraktista taiteesta aihefragmentti tunnustetaan usein juuri tyylin välityksellä. Sen ele kuvallisesta itsერიittoaudesta vaihtelee tai institutionalisoituu ideologisen kirjallisuuden tai manifestien avulla. Sen todellinen tai pysyvä paradigmatteisuus on kuitenkin "merkin tieteesä". Jos teos ajatellaan *taidesymboliksi*, sen tyyllisten ja retoristen rakenne-elementtien voisi esittää Juri Lotmasen nelipaikkaisella keskinäissuhteella:



Marchel Duchampin (1887 – 1968) *Fontaine* (1917) on toinen teos joka ei tarjoa itsessään merkittävää ikonista merkkiä. Pisuaarina se edustaa virtsa-astiaa. Merkityksensä taiteessa se saavuttaa vasta performanssina taidehistoriassa. Reaalimaailmassa se ei ole taiteena olemassa. Kuten ei myöskään yksikään muu maalaus tai veistos ole osa merkitystä ennen kuin se kyetään sijoittamaan taiteen merkitysjärjestelmään. Kriittisyydellään pisuaari tematisoi näyttelyn ja taideesineen konvention. Itsessään teos ei pidä taidetta transsendenttina vaan osoittaa, että taiteessa lopulta on kyse representaatiosta ja rakkaudesta koodeihin. Pisuaarista pääsemme kiinni mielenkiintoiseen synkronian probleemiin. Jos avantgarde oli tyylin vaihtelevuutta, ymmärretäänkö avantgarde laajassa taiteen *kielen* diakronisessa vai synkronisessa mallissa? Alussa modernikin jouduttiin peilaamaan diakronisesti suhteessa realismiin. Onko pisuaari synkroniaa diakronian sisällä? Epäilemättä kyllä. Juuri postmoderni on keskittynyt ”kelluvien signifioijien” tematiikkaan. Tradition käsite onkin kiinnostava, sillä itsessään se on historiallinen ja konstituoituu ei-historiallisista koodeista. Eli pisuaarikin voidaan ymmärtää taiteeksi vasta normiston hyväksytyä se järjestelmäänsä (diakroniaan) ja tämän siirtyessä *häiriönä* toiseen syntaktiseen systeemiin (synkroniaan), jossa sille ei löydy ideologista *kumppanuutta*. Seuraavassa kaaviossa pisuaari sijaitsee 90 asteen kulmassa toisiaan leikkaavien nuolien leikkauspisteessä. Nuolien suunnat kuvaavat ajan suuntaa: synkroninen kronologista ja diakroninen sarjallista.



Kun järjestelmät saavuttavat yleisen luonteensa, ne muodostuvat konventioiksi. Ennen tätä ne ajelehtivat symbolisen ristiaallokossa ennen kuin tulevat lopullisesti hyväksytyiksi tavoiksi kuvata jotakin. Kaikelle avantgardelle on lopulta käyvä samoin. Se omaksutaan ja konventionalisoidaan. Taide on siis toimintaa historian valossa mutta samalla myös aktiivista ja tuottavaa tekemistä. Kaikki kielellinen kehitys, joka voidaan ajatella taiteessa tapahtuneen, on liittynyt *tapoihin* työstää taiteen materiaalia, siis ideologiaan. Taiteen kehitys on saavuttanut lakipisteensä silloin, kun avantgarde vaikuttaa mahdottomuudelta ja ainoa legitiimi referentti kuvalle on toinen kuva. Ajatukseni on, että taide kielenä ei vain lopeta kehitystään vaan pysähtyy huipulle itseään tarkastelemaan. Samalla taide tulee rajatuksi ja kysymyksistä relevanteimmaksi tulee kysymys representaation problematiikasta.

Kehityksessä saavutettava paljastaa taiteen diskursiivisen tason. Tämä diskurssi on merkkirelaatioiden välistä kommunikaatiota. Merkkirelaatiot vastaavat todellisuuden *kategoriseen* rakentumisen ongelmaan. Semiotiikka ei kuitenkaan itse vastaa *suureen ontologiseen* kysymykseen. Merkkijärjestelmien retoriikka onkin enemmän suhteiden tutkimista kuin yksittäisen olion. Ja se mistä muoto ja merkitys nousevat - soveliaisuudesta vai tarpeesta - ei voi olla merkityksetön taiteelle. Missä siis lepää kuvan arvo avantgarden maallistumisen jälkeen?

## 2. PIKTORIAALISUUS

### 2.1 Mitä tarkoitan piktoriaalisuudella

Edellisessä luvussa pyrin esittämään näkemykseni taiteellisen tuottamisen reunaehdoista, jotka paljastuivat kielellisen tuottamisen paradigmassa. Kyseiset reunaehdot osoittavat taiteen ominaisluonteen juuri representaatioissa. Ajatukseni onkin, että kehityksessä voimme päästä näkyvimmin kiinni siihen, mitä kuvallisuuden tuottaminen taiteen kannalta historiallisesti on. Kaikkea, mitä tässä ajassa kutsutaan taiteeksi, ei ole tai olisi mahdollisesti aina siten kutsuttu. Taide käsitteenä on saanut ambivalentin luonteensa vuoksi jopa mystisiä sävyjä. Se on kulkenut oman kehityskaarensa ja matkan varrella, kerran jos toisenkin, kadottanut representatiivisen luonteensa. Suurten meta-kertomusten jälkeen onkin syytä keskittyä enemmän teoksen ontologiaan ja kuvan profanointiin. Pyrinkin seuraavaksi määrittämään taiteen representoivan luonteen piktoriaalisuuden käsitteen alle sen sijaan, että jättäisin sen *taiteellisuuden* käsitteen lukemattomien konnotaatioiden armoille.

Oma piktoriaalisuuden käsitteeni on enemmän filosofinen kuin pragmaattinen sovellus, vaikkakin käsitteeni rakentuu käytännön ehdollistavista seurauksista. Seuraavassa on jo johdannossa mainittuja eklektistisiä piirteitä, mutta

pyrkimykseni ei ole silti virvoittaa ajatusta renessanssinerosta. Tavoitteeni on huomattavasti nöyrempi: yksinkertaisesti ehdottaa taiteen funktioksi kokonaisvaltaista filosofista lähestymistä representaation paradigmoihiin.

Piktoriaalisuus ei ole tutkimusmetodi vaikka teen siinä kategorisen eron intention ja motiivin välillä. Lopullisessa kuvassa ne ovat erottomasti yhdessä.

## 2.11 Näkyvä ja näkevä

Toisen kiinnostavan näkökulman taiteeseen, ja erityisesti maalaukseen, tarjoaa Tarja Pitkänen-Walter tutkimuksessaan *Liian haurasta kuvaksi: maalauksen aistillisuudesta* (2006), jossa hän viittaa muun muassa synestesiaan jonkinlaisena periferiana ”taiteellisuuden” kokemisessa (Pitkänen-Walter 2006, Moniaistisuudesta). Pitkänen-Walterin käsitykseen kuuluu vahva representaation kierto ja hän korostaa maalausta performatiivisena tapahtumisena. Hän kuvaa representaatiota eräänlaisena läsnäolona (poissulkien filosofiset ulottuvuudet), mikä mahdollistaa paradoksin, suuren ja pienen, mustan ja valkoisen välittömän läsnäolon. Pitkänen-Walterin hämäräksi jäävässä puheenvuorossaan lausumia käsitteitä ei ole mahdollista kääntää semanttisen kielen logiikalle.

Pitkänen-Walter kirjoittaa seuraavasti: ”Jos maalauksen työstäminen kuitenkin tapahtuu myös kielellisen logiikan ulkopuolella, taiteilija suhteuttaa itsensä traditioon ensisijaisesti *silmän* ja teosten näkemisen rekisterissä, taidehistoriallisten kirjoitusten jäädessä sivuasemaan.” ja jatkaa ”...taiteilija tietää – ja välittää tietoaan – diskursiivisen tiedon asemasta ensisijaisesti näkemisen ja ylipäätään aistisen kokemisen rekisterissä”. On erikoista, että hän erottaa näkevän silmän jyrkästi ajattelevasta mielestä. Kysymys, liikuttaako mieli silmää vai silmä mieltä, on mielenkiintoinen. Ehdotukseni on, että niin vapaat ekspressionistit kuin Pitkänen-Walter ovat, Preziosia mukaillen, semiotiikan alaisuudessa tietämättään tai tunnustamattaan. Pitkänen-Walter sivuuttaa kulttuurin tuotteiden intersubjektiivisuuden. Kulttuurin välisenä sopimuksena kielisysteemi edeltää aina käyttäjänsä ja täten tulkinta ei koskaan jää vain välittömään kehollisuuden tasolle. Toiseksi jo Charles Peircellä esiintyvä ajatus, että havaitseminen on eräänlaista tietämisen ehtoa, viittaisi siihen, että merkitys on apriorista ja täten diskurssin tulosta.

Omassa ehdotuksessani korvaankin Pitkänen-Walterin *performatiivisuuden* käsitteen *propositionaalisuuden* käsitteellä. Haluan kuitenkin säilyttää mukana maalauksen ikään kuin jatkuvana eksistomisena, jota katson Pitkänen-Walterinkin tavoitelleen. Yhdyn väitteeseen, että olemisen todelliseen kokemiseen voimme olla kontaktissa vain kehollisuutemme kautta, mutta maalaus on ensisijaisesti olemassa representaatiossa. Heidegger kuvaa tätä vaikutusta allegorialla: ”Allegoriana teos tuo toisen julki, se ilmoittaa toisen” ja jatkaa ”Taideteoksessa saatetaan valmistetun



olion kanssa yhteen vielä jotakin muuta. Yhteensaattaminen on kreikaksi *symballein*. Teos on symboli.” (1996, 16.) Ajattelen teoksen ikäänkuin vieraaksi olemassaololle tai vähintäänkin ihmismäiseksi viestimäisen luonteensa vuoksi. Viestimäisyys ei tosin ole luonnolle vierasta. Eläimet viestivät toisilleen, kasvit viestivät eläimille ja jopa solut viestivät toisilleen. Mutta entä jos tuosta viestistä riistetään diskurssin funktio, riistetäänkö silloin maailmalta myös taide? Sillä eihän kaikki voi olla taidetta, vai voiko?

Lähtökohdassani lähestyä taidetta kielenä olen eronnut Heideggerin ajatuksesta käsitellä taidetta muuna kuin tarvikkeena. Näkemyksessäni teos kyllä saavuttaa oliolle kuuluvan itseriittoisuuden mutta allegoriana se tuo esiin ensisijaisesti *toisen*. Täten teos on välineellisesti avautuvan maailman peili. Ja luomista korostavan luonteensa vuoksi teos on lopulta enemmän tarvike (*Zeug*) kuin olio. Välineluonteensa vuoksi teos edellyttää erityistä refleksiivistä lähestymistä taiteeseen kielenä, sillä reaalisen olion ja merkkirelaation samastaminen on taiteen mystifioimista.

## 2.2 Propositionaalinen luonne

Tuodessamme päivänvaloon kehitystä ohjaavat prosessit, jotka sulkevat kuvan kuvaksi, olemme suorassa kosketuksessa siihen, miksi kieli rajoittaa tekemisen, ei vain filosofisessa mielessä vaan myös käytännön tasolla. Siksi ymmärrys kielestä on ymmärrystä representaatiosta.

Koska mitään itsemme ulkopuolista emme kykene saavuttamaan käsittelemme totuuden aina suhteessa itseemme. Me olemme maailmamme ja maailma on meitä. Taidekin, ihmisen tarpeesta nousevana apparaattina, on saavuttanut oman autonomiansa mutta vain rajoissa, jotka mahdollistaa ihmisen ylivallan taiteessa (ks. Hawking 1996, 159-161). Taiteen oliomaisuuteen on kuuluttava samat ehdot, jotka mahdollistavat meidänkin olemassaolomme todellisen luonteen.

Lähtökohta ajattelussani on, että taide on väline, ja sen tapa osoittaa oma ainutlaatuisuutensa on kieli.

Teoksen todellinen luonne saatetaan näkyviin merkityksellisyydessä, asioiden *perustan avaavassa* luonteessa. En tässä viittaa merkityksellä mielekkyyteen vaan tarpeesta nousevaan soveliaisuuteen. Eli karkeasti: *tuoli* saavuttaa merkityksellisyytensä tavassa, jolla se kohtaa käyttötarkoituksensa ja on täten enemmän tarvike kuin olio, kun taas taide on suuremmissa määrin itseriittoinen olio joka ei vastaa läheskään aina katsojan mielekkyyden pyrkimykseen. Silti taide on yksi kirkkaimmista tavoistamme käsitellä todellisuutta muuttamatta sitä muuksi kuin kokemuksesta nousevaksi kysymykseksi. *Teoksen* asettaminen maailmaan on sen luopumista *taiteeksi*, joksikin tekijää merkittävämmäksi.

Teoksen merkityksen *ymmärtäminen* on puolestaan todellisuuden sulkemista käsitteiden maailmaan. Piktorialisuudessa tämä *sulkeutuminen* ja *avautuminen* tapahtuu samanaikaisesti. Molemmat elävät kuvan pinnalla rinnakkain, merkitystä rakentavana ja ilmentävänä, *kuvalle* ominaisella tavalla. Molemmat ilmaisevat merkityksellisyytensä merkin muodossa. Piktorialisuudessa semiotiikka on väline ymmärtää todellisuuden viittaava jäsentyminen kuvan pinnalla.

Heideggerin käyttämä termi "avautuminen" on jotakin oliolle ominaista, jotakin, joka paljastaa olion merkityksen. Avautuminen on aktiivista läsnäoloa, joka voidaan löytää silleen jättämisessä. Avautuminen nousee olion perimmäisistä sopukoista ilmaisten itsensä selvästi mutta työläästi.

Sulkeutumisella tarkoitan prosessia, jossa merkitys teoksen konstruktiossa hyväksytään tiettyyn kategoriaan ja avautuminen sulkeutuu yhdeksi kristallinkirkkaaksi pisteeksi, ymmärrettäväksi merkitykseksi, taiteeksi. Käytän termiä "sulkeutuminen" sen konnotoivan luonteen vuoksi. Totuudellisuuden kokeminen ikään kuin rajautuu koskemaan jotakin perustan kysymystä. Käsittääksemme merkityksellisyyden on meidän ensin jäsennettävä todellisuus. Jäsentäminen tapahtuu kategorioiden. Asioiden arvottamisessa ja sulkemisessa käsitteiden luokkiin katoaa aina jotain perustavanlaatuista. Kuitenkin näissä käytettävä kieli mahdollistaa ymmärtämisen havainnon pohjalta. Kieli ei ole vain retorinen vaan myös totuutta kantava. Sillä on mahdollisuus puhua pragmatismiin ulottumattomissa piilevästä totuudesta.

Ehdotankin, että taiteen luonteeseen kuuluu eräänlainen propositionaalisuus sanan filosofisessa hengessä. Propositiolla tarkoitan lauseen merkityssisältöä, jonka ymmärtämisestä seuraa koko lauseen ymmärtäminen. Fenomenologi Juha Varto katsookin, että kyse on *esille saattamisesta* (Varto 2001, Taiteellinen tutkimus). Kaikkia jäsentävän tutkimisen menetelmiä leimaa sama motiivi päivänvaloon tuomisesta. Entä mikä on tuo ehdotettava totuus? Mitä ominaisuuksia siihen sisältyy? Onko olemassa useampia totuuksia? Ennen kaikkea kyse on teknisestä termistä, joka paljastaa jäsentelynsä ja siten systeeminsä. Kuten edellä totesin semiotikko Charles Peircen suulla, "havainto on tietämisen ehto", ja täten alammekin puhua totuusteorioista. Totuusteoriat kuvaavat puolestaan lausejärjestelmien keskinäistä suhteutumista sisällöllisiin käsitteisiin tai ilmiöryhmiin. Retorinen ja moninainen totuus hajoaakin lukuisiin tulkintoihin. Itse kysymys todellisuudesta säilyy silti alkuperäisenä filosofisena kysymyksenä.

Esitän seuraavassa neljä erilaista kategorista totuus-systeemiä. Samalla ehdotan karteosilaisen mallin sijasta taiteelle ei vain aistimaailman vaan totuuden (ajattelun maailma) tutkimista kokonaisuudessaan, yhtenä erottomana ykseytenä, perustan vaatimuksena, oikeutuksena olla jotakin.

1. *Korrespondensiteoria*. Väite on tosi, jos väittämän ja asiointilan välillä on vastaavuus
2. *Koherenssiteoria*. Väite on tosi, jos väittämän totuus on ristiriidattomassa suhteessa muiden samaa aluetta koskevien tosien väitteiden kanssa
3. *Pragmaattinen teoria*. Väite on tosi, jos väitteellä on käytäntöön ulottuvia seuraamuksia
4. *Konsensusteoria*. Väite on tosi, jos se hyväksytään yksimielisesti esimerkiksi alan asiantuntijoiden puolesta
5. Intuiitiivinen tai sisäinen *evidenttiys*. Väite on tosi, jos sen voi hyväksyä järjessä oivallettujen todisteiden kautta

Piktoriaalisessa propositionaalisuudessa katsonkin aiheen olevan taiteen kannalta merkityksetön tai vähintään vain omaa representaatiotaan osoittava. *Taiteen* kannalta arvokasta on vain tapa, *jolla* teos osoittaa oman representaationsa. *Minun* kannaltani merkityksellistä on, minkä koen itselleni arvokkaaksi. Tarkoitukseni ei ole eriyttää taidetta ihmisen ulkopuoliseksi vaan paremminkin vaatia sille kriteerejä. Täten taiteen tutkiminen ja tekeminen ovat yllättävän lähellä toisiaan. Kummassakin on lopulta kyse metodologisista totuuksista, jotka olivat alkujaankin kuvaa muodostamassa kuvaksi.

### 2.3 Väline

Sekä kieli että kuva kuuluvat molemmat representaatioon. Koska olemassaolo ei ole kuvallista eikä kielellistä, liittyvät kuva ja kieli enemmän inhimillisyyteen, rajallisuuteen tai havaintoihin, eivät olemassaolon luonteeseen. Kuva ja kieli ovat olemassaolon ilmentymistä suhteessa jonkinlaiseen vastaavuuteen inhimillisessä. Representaatiokin on silti jossain mielessä todellista olevaa. Tässä olen sisällyttänyt Heideggerin ajatuksen *todellisuuden asettumisesta tekeille taiteessa* omaan representaation käsitteeseeni. Representaatio on maailman asettamista tulevaksi, joka ideologisessa järjestelyssään paljastaa maailmasta jotakin maan avulla (ks. Heidegger, *Taideteoksen alkuperä; maan ja maailman kiista*). Metaforallisen muotonsa vuoksi taideteos ei siis vain esitä kohdettaan vaan lisäksi myös tavan, jolla se esittää.

Puhe olevan totuudesta on länsimaisessa mielessä puhetta jo tapahtuneesta. Asiat ovat tulleet todeksi. Niiden merkitys on tullut nähdyksi ja ymmärretyksi. Jatkuva eksistoiva luonne kadotetaan ja asiat pelkistetään itsestäänselviksi. *Ihme* kuvataiteessa, johon alussa viittasin, on läsnä vain ja ainoastaan representaation monimutkaisessa luonteessa. Ihmeen merkityksellinen luonne kadotetaan, jos kielellisen ja reaalisen olion ajatellaan olevan yksi ja sama, tai oletetaan, että idean vastaavuus olisi helposti välitettävissä.

Mutta jos taide on totuuden asettamista teokseen, on taiteen prosessi, teko, vain menneisyydessä ja taiteen eksistoiiva luonne aktiivista tapahtumista totuutta ilmentävänsä luonteensa takia. Representaatiokin saavuttaa oman oliomaisuutensa, itseriittoisuutensa, merkitystä kuvaavassa - tai paremmin, osoittavassa - luonteessaan. Tässä taide on tapahtuva kerran toisensa jälkeen tavassa, jolla se tuo esiin oman representaationsa.

Mitään kollektiivista arvoa taiteella ei kuitenkaan ole. Sen arvo tulee välineellisyydestä. Kaikki työkalut ovat merkityksellisiä vain, jos *minä* ne mielekkäiksi koen elämäni kokemuksen eheyttämisessä. Taiteen tekemisessä on siis syytä tehdä ero motiivin ja intention välillä. Sanat ja merkit ovat merkityksellisiä. Niillä on siis vahva intention tarkoitus. Taideartefaktilla on sama merkin intentio. Taidekin pystyy osoittamaan omaan diakroniseen malliinsa. Sillä on siis kyky viitata sisältöönsä omana itsenään. Siksi pystymme ylipäättään puhumaan käsitteestä taide.

Taide on siis itsessään motivoitunutta. Sisältö ei kuitenkaan aina ole sama kuin motiivi. Motiivi on syy ilmaista jotakin, kuten epäkohtuuden tunne tai ilon sekä mielekkyyden tunne. Se mitä ilmaistaan on merkin intentiota. Kategorian tasolla intention ja motiivin ero on hieno ja monisyinen. Ikonologian termin motiivi korvaan Heideggerin *tarvikkeesta* (Zeug) johdetulla *tarpeen* käsitteellä.

Käytännön ongelma taiteen tyypistämässä tarpeeseen vastaavaksi välineeksi on maailman pakottaminen tahtomattaankin jo joksikin tarvetta vastaavaksi. Siksi taiteessa *tarve* voi olla vain perustan esille saattamisessa, ei yhteiskunnallisuudessa. Juuri tämän seurauksena taide onkin useammin lähempänä propagandaa kuin taidetta.

Olen nyt palannut ensimmäisen luvun ensimmäiseen lauseeseen jossa ehdotin taiteessa tärkeimmäksi sitä suhdetta millä teoria kohtaa käytännön. Ja jos Heideggeriä mukaillen "taide on totuuden asettumista teokseen tekeille" (Heidegger 1996, 34) on taide tapa ymmärtää (lue: välittää) totuutta. Mutta mitä sitten tulee tehdä tuolla markkinatalouden ulottumattomissa olevalla totuudella? Entä mitä käytännön hyötyä on ymmärtää mitään niistä kohdista mitä tässäkin (ja lukuisissa muissa sofistisissa) kirjoitelmissa on kovalla epätoivolla pyritty todistella? Kaikkihan vaikuttaa, suoraan sanoen, sangen työläältä ja kannattamattomalta. "Ja vain filosofi osaa ottaa irti kaiken hyödyn siitä, mikä on hyödytöntä" (Sarsila 2003, 323).

Taide siis *vain* tapahtuu tuossa teorian ja käytännön ristiaallokossa. Mikä sitten erottaa taiteen filosofiasta taiteeksi? Piktorialisuus!

### 2.31 Taide on kuva

Heidegger soi teokselle saman oikeutuksen totuuteen kuin tieteille. Taiteessa ei ollut hänelle sijaan estetiikalle. Esteettinen lähestyminen kuvaan ei vain hiljalleen tappanut taidetta, vaan toi esiin lukuisia muita lähestymiseen liittyviä ongelmia. Yksi näistä ongelmista oli alistaa taide tunne elämän alueelle kulttuuri-ilmiöksi. Häntä ei kiinnostanut niinkään tieteelliset tai kulttuuriset konstruktiot kuin oleminen itse. Heidegger ulotti kritiikkinsä jopa filosofiassa vallinneeseen teoreettisen järjen ylivaltaan joka objektivoi elämän ja ilmaisee itsensä kulttuurina. Kulttuuri systeeminä se kokoaa itseensä kolme keskeisintä aluetta: looginen, eettinen ja esteettinen tai toisin: tiede, moraali ja taide. Uuskantilainen jako luonnonesineeseen ja kulttuuriesineeseen antoi jälkimmäiselle eräänlaisen arvonnäkökulman. Ongelma on a priorinen ja liittyy edellä esitettyyn elämisen epistemologiseen objektivisoimiseen. Heideggerin ajatus olikin esittää taide ennen kulttuurisesti ja teoreettisesti ymmärrettyä taidetta. Taide siis ikään kuin avautuu ja tapahtuu totuudessa ja asettuu tekeille teokseen. Juuri tähän avautumisen ongelmalliseen luonteeseen Heidegger kohdistaa kirjoituksensa.

Mitenkä sitten oma piktorialisuuden käsitteeni sopii Heideggerin filosofiaan taiteesta jos edellä osoitin suurempaa sukulaisuutta teoksen ja tarvikkeen välillä kuin Heidegger. Eikö juuri välineellisyys tee teoksesta kulttuurin tuotteen ja täten se alistetaan erinäisille retorisisille ”höpötyksille” ja sen tapahtuma luontoisuus katoaa? Heidegger ehdottaa teokselle yhdeksi erottavaksi ominaisuudeksi *itseriittoa*. Mutta eikö voisi sanoa että koko tekemisen motiivi lepää tarkoituksenhakuisuudessa vai luoko ihminen silkasta luomisen ilosta. Oma käsitykseni on lähestyä teosta piktorialisuuden käsitteen alla. En pyri tässä sen pidemmälle problematisoimaan olemisen avautumista kuin olen jo tehnyt. Tyydyn yksinkertaisesti ilmaisemaan, että taide *vain* tapahtuu teoksessa. Itse ”vain” tapahtuman rakentaminen on sanan konnotaatiosta huolimatta sangen monimutkainen kulttuuris-syntaksinen ongelma. Lisäksi totean taiteen kokemisen tai avautumisen vaativan tietynlaista refleksiivisyyttä kuvan edessä. Teoksen on annettava vaikuttaa kokijaansa sellaisella tavalla minkä mahdollistaa vain erityinen ja kokonaisvaltainen filosofia.

Ohitan nyt Heideggerin maan ja maailman poeettisen kiistan, sillä se ei tähän selvitykseen mahdu sekä olion määrittelyn, ja keskityn jatkossa teoksen semioottisiin ulottuvuuksiin.

### 3 SEMIOTIIKKA PIKTORIAALISUUDESSA

Se mitä teoksessa esitetään, on edelleen totta, mutta alan nyt puhumaan *kuvan* osoittamasta totuudesta representaationa. Syy on yksinkertaisesti siinä että lähestyn taidetta teorian leikkikenttänä ja ennen kaikkea tarvikkeesta käsin. Proposition (käytän jatkossa termiä *propositio* totuuden sijasta välttääkseni

sekaannuksen olion määrittelyyn) ikään kuin alistetaan uudelleen ja uudelleen ehdolliseen suhteeseen itsensä kanssa. Taide voidaan ajatella kuin ei-eksaktiksi tieteeksi jossa kaikilla on lupa esittää totuus (propositio) aina hieman eri valossa. Yhteistä kaikille tekijöille on vain retoriikan kieliopin samankaltaisuus. Kaikki taiteen harjoittajat siis tekevät yhteistä *kuvaa*, väitettä, joka on semioottisesti ymmärrettävissä.

*Merkki* manifestoituu teokseen kahdella tasolla representaatiossa: ensiksi se ilmoittaa itsensä suhteessa vastaavuuteen ja toiseksi vastaavuuden suhteessa ideaan. Idean katson olevan merkityksen korkein taso (merkityksellisyys). Semiotiikka ei tutki ideaa vaan merkkejä. Ajattelen semiotiikan ikään kuin mekaanisena aparaattina, jotakin mikä otetaan käyttöön vasta suuren ontologisen selvityksen jälkeen.

Erityisesti poikkeen semiologian tiukasta kuva analyysistä ja katsonkin merkeillä olevan binaarisen opposition jälkeen juuri tuo kolmas taso: representaation referentti. Kuitenkin semiologia ja strukturalismi osoittavat arvokkuutensa operatiivisessa toiminnassaan sekä tyylin probleemassa. Erityisesti Peircen triadista mallia käytän puolestaan merkkien intentionaalisen luonteen selvittämiseksi. Alun kolme taiteilija esimerkkiä (luku 1) toimiikin pohjustuksena semioottisiin lähtökohtiini. Jan Kenneth Weckman toteaa taiteen merkkikäsityksen reunaehdoista: "Arbitraarisuus ja ikonisuus, artikulaatio, substanssi ja muoto ovat kaikki merkityksenannon ehtoja osoittavia teoreettisia aihioita, joista taiteellisen suunnittelun teorian semioottinen rekonstruktio lähtee liikkeelle" (Weckman 2005, 18-19).

Tarkoitukseni ei ole tehdä referointia semiologisesta tai semioottisesta metodista vaan tutkia niiden käytännön vaikutuksia taiteen *harjoittamisen prosessissa* luonteessa, siis tekemisessä. Lyhyen selvityksen katson kuitenkin olevan tarpeellinen kummastakin; ensiksi jonkinlaisen lukemisen johdon mukaisuuden säilyttämiseksi ja toiseksi semiotiikan sangen "vaikean" luonteensa vuoksi, pyrin sitä avaamaan kykyjeni mukaan. Tarkoitukseni ei ole myöskään problematisoida semiotiikkaa metodina muutamaa avainkysymystä lukuun ottamatta.

### 3.01 lyhyt selvitys semiologiasta

Semiologian kehittäjänä voidaan pitää sveitsiläis-ranskalaista kielitieteilijä Ferdinand de Saussurea (1857-1913). Semiologian pohja on vahvasti eurooppalaisessa kieliteoriassa. Sen pyrkimys on tehdä kokonaisvaltainen selvitys semiologiseen merkkiin ja lingvistiseen rakenteeseen. Semiologiasta seuranneen strukturalismin tarkoituksena oli näin kehittää looginen malli sosiaalisen elämän muihin kommunikaatiosta nouseviin kysymyksiin. Semiologia on kuitenkin enemmän määrin tutkimusta symbolisista merkityksistä kuin kausaalisista

seurauksista (vrt. luku 2 piktorialisuus). Saussure rajasi merkin merkitsijän ja merkityn keskinäiseksi suhteeksi:

signifié (merkitty)

-----  
signifiant (merkitsijä)

Saussuren binaarinen kompositio ilmaisee merkin merkityn käsitteisällön ja merkitsijän fyysisen puolen. Kumpikaan komposition osista ei voi olla toisistaan riippumatta. Merkitys rakentuu foneettisesta artikulaatiosta kuvan yhdistämiseen ja siitä seuraavaan käsitteen käsittämiseen. Saussuren merkki-käsitettä voidaan soveltaa kuvaan tarkoittamaan sillä teoksen materiaalista pintaan ja sillä referentin kohdetta.

Huomattavaa Saussurella on että merkin suhde sen fyysiseen kielelliseen muotoon on arbitraarinen: sanan äänneasu on mielivaltainen. Sama kieliopillinen sääntö pätee kuviin. Kuitenkin koko järjestelmä on kulttuuris-sosiaalisen ehdollistamisen tulosta. Eli kerran arbitraarisen vallinnan tehtyä siitä tulee sopimuksen kaltainen. Strukturalismin ansiota voidaankin pitää taidehistoriallisen tutkimuksen fokuksen siirtyminen diakronisesta tyylin määrittelystä synkronisempaan malliin.

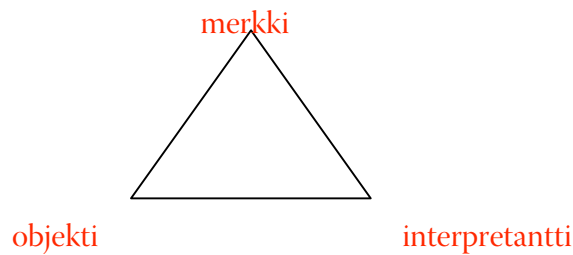
Saussuren ongelmallisesta merkki komposition suhteesta sen referenssiin – maailmaan, nousi semiotiikka.

### 3.02 lyhyt selvitys: semiotiikka

Semiotiikka eroaa semiologiasta erityisesti siinä että se korostaa merkkiä kontekstin näkökulmasta ja täten kulttuurillisesti ehdollisena. Seurauksena on että sen riippuvaisuus semiologian tiukkaan kieli orientoitumiseen on vähäisempi. Puhuttaessa merkkijärjestelmistä ei voi olla ottamatta huomioon teoreettisia vauhdittajia kuten marxismi, psykoanalyysi sekä myös kielitiede. Ennen kaikkea on olennaista huomioda semiotiikan kasvava kiinnostus subjektin teoriaan.

#### 3.021 Peirce

Charles Peirce (1839-1914) lähestyi merkkiä pragmatismmin kautta. Peirce jakoi merkin triadiseen kompositioon:



Lyhyesti käsitteet voidaan selittää seuraavasti:

*objekti* = asia tai olio, ominaisuus jota ilmentää jokin toinen, ”tarkoite”

*merkki* = edellisen representaatio, ”edustin”

*interpretantti* = merkin tulkinta prosessin tulos, ”tulkitsin”

Ja *käytännössä*: tuoli on havaintomme tai käsitteellistämismme kohde eli objekti. Tuolin merkki on esimerkiksi sen sanallinen ulkoasu; *tuoli*. *Ajatussisältöä* tai *käsitystä* tuolista kutsumme interpretantiksi.

Peirce jakaa merkit kolmeen ryhmään:

*symbolit* = sovittu merkityksen sisältö

*ikoni* = samankaltaisuus

*indeksi* = läheisyys

Huomattavaa Peirce'n semiotiikassa on että se laajentaa merkin vuorovaikutukseen ympäristömme kanssa. Merkkirelaatio ei siis avaudu pelkän kieliopin varassa, vaan ottaa pontta dynaamisista ja välittömistä objekteista.

### 3.1 tekijän kuolema ja teoksen luominen

Lähden liikkeelle taideteoksen luomisesta merkki prosessin kautta. Katson että taiteen harjoittamisessa on kyse sisällön tuottamisesta. Tuota sisältöä ohjataan merkkirelaation avulla; toisin sanoen semiotiikan prinssiippejä noudattaen. Luomisen valintaa korostavan luonteen takia eri tekijät tuottavat eri *tasoista* taidetta. Tasolla viitataan hierarkiaan kielijärjestelmien välissä (moderni taide, klassinen taide, post-modernitaide). Erityisenä ongelmana onkin juuri semiotiikan *erityiskysymys* kielen intentionaalisesta luonteesta sekä missä määrin esitetty lause/propositio/ kuva vastaa reaalisen maailman oliota tai ilmiötä. Samaan hengen vetoon esitän myös että taide ei välitä totuutta sellaisella tavalla että se pitäisi sen itsessään, vaan pikemmin osoittaa sen omassa representaatioissaan.



Käsityksessäni hyväksyn taideteoksen kuvan *eräänlaiseksi* tekstiksi. Se on syntaktinen järjestelmä siinä missä kirjoitettu kieli, ja Barthesia lainatakseni: ”..ja tässä suhteessa yhtäältä tieteellisen strukturalismin ja toisaalta erityisesti kirjallisuuden ja yleisemmin ottaen taiteen välillä ei ole mitään varsinaista teknistä eroa” (1993, 58). Merkityksen tuottamisen prosessiivinen luonne piktorialisuudessa ottaa teoriansa Saussuren binaarisesta semiologiasta sekä laajentaa erityisesti Peircen triadisesta merkkikäsitteestä.

Luvussa 2.3 kuvasin taide-artefaktin rakentumisen prosessia, sijoitankin seuraavassa kappaleiden 3.11 – 3.115 otsikoiden alle lyhyen semioottisen selvityksen siinä vaikuttavista reunaehdoista (sellaisenaan otsikon käsitteet esiintyivät luvun 2.3 kaaviossa). Tarkastelen nyt tekemistä merkin funktion näkökulmasta, jos moinen ilmaisu sallitaan, sen sijaan että keskittyisin luvun 2.3 motivaation aspekteihin. Tyydyn lisäksi vain sanomaan että tekemisen syitä on monia ja aihe taiteen kannalta niissä vain tärkeä tekijälleen

### 3.11 Intentio

Tämän tutkimuksen alaotsikossa esiintyy strukturalismissa käytettävä termi paradigma. Paradigmaan kuuluu ”objekti tai yksikkö, jolle halutaan antaa aktuaalistunut merkitys..” (Barthes 1993, 60). Paradigman merkitys on olennainen jos haluamme ymmärtää strukturalistisen merkityksenannon. Eli, kategoriassaan oleva objekti nimetään ikään kuin ”ulkoapäin” (ks.Barthes, strukturalistinen toiminta, vrt. tämä kirjoitus luku 1). Tarkoitus on ilmaista selvästi objektin toimintasäännöt hajottamalla se rakenteellisiin partikkeleihin. Teokseen uudelleen koottaessa objekti tulee paljastaneeksi jäljittelyssään jotain *salaista* reaalisesta objektista. Tämän se tekee puolestaan siinä tavassa millä se sidotaan syntaktiseen kompositioon. Jos jossain, niin tässä on nähtävissä se uutuus minkä taide voi luoda kulttuuri antropologiseen yhtälöön yhdistelemällä objektin jäljennöksiä aina uudella tavalla, ja luoden jatkuvasti uutta merkitystä.

Lähtökohtani on siis mimesiksessä. Tuottaessamme representaatiota on se kuitenkin kyettävä tunnistaa siksi. Merkkirelaation käyttö vailla representaation tunnistamista samaistaa objektin ja merkin. Käsittääkseni taiteessa ei kuitenkaan ole kyse tuosta modernin taiteen mytologiasta vaan ”jäljittelyn toiminnasta”. Strukturalistisella toiminnalla ei ole tarkoitus reaali maailman kopioiminen, vaan sen saattaminen ymmärrettävään muotoon. Itse reaali maailman siirtäminen kankaalle jo kuulostaakin sangen työläältä, tai vähintään hankalalta toiminnalta, ellei nyt sitten satu löytymään tarpeeksi suurta kankaan palaa.

Substanssien välinen analogia ei kuitenkaan ole taiteen *korkein* pyrkimys, vaan funktioiden analogia. Kuten *musta neliö* rakensi merkityksen, siinä tavassa millä se osoitti objektinsa funktion uudessa kulttuuri antropologisessa yhtälössä, ”..tiettyjen

yksikköjen ja erilaisten yhdistelmien säänneltyjen ilmaisujen avulla.” (Barthes 1993, 59), kompositioksi.

Sanat ovat siis jotain intentionaalisia, kuten alussa jo totesin. Täten siis objektit ovat ikään kuin pienimmät partikkelit merkitystä rakentaessa. Kuvassa, ja erityisesti abstraktissa sellaisessa, näitä pienimpiä partikkeleita voisi ajatella myös olevan väri tai esimerkiksi siveltimen jälki itse konkreettisten aiheiden lisäksi. Käytännössä teosta suunniteltaessa on siis määriteltävä objektien funktio suhteessa sanottavaan, ja sanottavan välitettävyyden suhteessa syntaksiin. Tämä siksi koska objektit eivät vielä itsessään ole motivoituneita. Ne ilmaisevat vain eronsa suhteessa toiseen. Esimerkiksi muoto voi olla pyöreä tai ei-pyöreä. Huomioitavaa on, että semiologia ei ajattele merkillä mitään positiivista arvoa, vain erojen diskurssia. Semiologia ei kuitenkaan ole täysin kontekstiton. Semiologinen *merkinarvo* tulee merkkien suhteesta muihin merkkeihin. Käytännössä yksittäinen merkki on motivoitumaton mutta kaivertamalla tuoliin esimerkiksi kolmisakaraisen kruunun embleemin saamme sen edustamaan vallan personifikaatiota tai kristillistä pyhää kolminaisuutta. Täten merkistä tulee syntaksissa paradigmallinen. Seuraavalla kaavalla voidaan havainnollistaa Barthesin strukturalistinen myytin rakentuminen ensisijaisesta kielen järjestelmästä; sekundaariseen myytin *merkityksenantoon* (Barthes 1994, 178).



Ehdotankin että strukturalismin dikotomia voidaan hyödyntää kuvan rakentamisen konstruktiossa (vastakohtana sen tyypilliselle dekonstruktiolle) ilmaisemaan valintojen merkityksellisyyttä. Kenties olisikin helpoin lähestyä tekemisen prosessissa yksittäisiä merkkejä funktion analogian kautta: synkronisesti, ja merkkien *arvoa* diakronisesti. Eli: strukturalistisen kuvan rakentaminen on lähdettävä sellaisesta asetelmasta että asiat joko *ovat* tai *ei-ovat*; täten tekemisen valinnat ovat siis poisrajaavia ja merkitykseen osoittavia. Toisin sanoen lopullisen

kuvan on oltava merkin käytöltään mahdollisimman paljon teemaan osoittava. Osoittaminen ei kuitenkaan riitä. Meidän on jatkettava kuvaa semioottisesti, sillä semiotiikka puolestaan vastaa siihen miten merkitys on rakentunut. Ja tähän meidän tulisi tähdätä. Käyttää merkkiä sellaisella tavalla että teeman representaatiossa se paljastaa oman rakenteellisen ideologiansa.

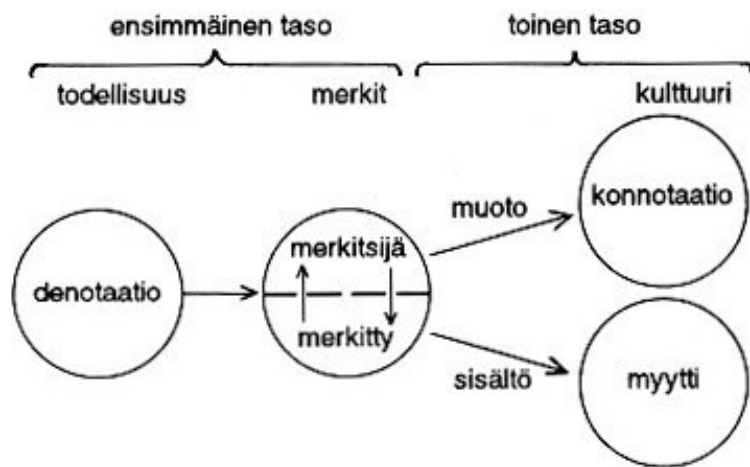
Ajatukseni on että merkki ilmaisee itsensä suhteessa vastaavuuteen ja vastaavuuden suhteessa ideaan. Jako on siis triadinen (Merkki-Objekti-Referentti) ja johtaa semiotiikkaan. Semiologia ei ole referenssi teoria. Moinen ajatus edellyttää kontekstin käsitettä. Laajennankin merkityksen tuottamisen Peircen fenomenologiseen semiotiikkaan. Huomioitavaa onkin että semiologia ei anna mediumille, viestin kantajalle, merkin arvoa. Binaarinen oppositio ei siis tunne tulkitsijaa tai referenttiä.

### 3.1101 kritiikkiä semiologialle

Meidän on kuitenkin hyväksyttävä *teksti* monessa mielessä polyseemiseksi kompositioksi. Objekti vapautetaan yhdestä tiukasta merkityksen roolista ja sen merkitys pluralisoidaan. Eli merkin denotatiivinen taso korvataan konnotaation semanttisten tasojen sekundaaristen assosiaatioiden avulla. Voisimme jopa väittää, että konnotatiivinen taso onkin merkin todellinen denotatiivinen taso. Täten ei siis olisi myöskään täysin väärin sanoa että kuvia oppii lukemaa katselemalla, ja laaja tuntemus kentästä myös helpottaa kuvan rakentamista.

Semiologian ongelmana onkin aina ollut turvautuminen yhteen yli tulkitsijaan. Kuitenkin jokainen teoria tarvitsee lukijansa, eli: teorian yksilöllisestä subjektista. Semiologia esimerkiksi *unohtaa* kokonaan vietit katsomisen kokemuksessa ja täten merkityksen rakentamisessa. Mutta kuinka relevantti on kysymys *katsojasta* nyt kun yritän hahmotella tekemisen prosessia? Erityisesti edellä esitetyllä tavalla Barthes, Saussuren työn jatkaja, on takertunut katsojan käsitteeseen puhuessamme teoksen konstituoitumisesta.

Barthes kuvaa osuvasti signifiantsin (ks. Barthes, *Tekstin teoria*) käsitteessään sitä prosessoivaa subjektin työstöä joka sai pontta juuri varhaisen strukturalismin kritiikistä. Signifiantsi on aktiivista työtä minkä aikana subjekti ikään kuin dekonstruoi itsensä merkityksen ristiaallokossa. Ensi sijaista signifiantsissa on se tapa miten kieli osoittaa aktiivisuutensa. Teksti ei ole vain lukemisen kohde vaan se "operoi" lukijaansa tämän *astuessa* kieleen (kieli on siis intersubjektiiivista). Tämän poeettisen käsitteen olen katsonut tarkoittavan denotaation murtumista subjektin edessä lukemattomiksi konnotaatioiksi, jotka jäsentävät subjektia uudelleen ja uudelleen tulkinnan loputtomassa meressä. Merkityksellistämisen kahta tasoa voidaan havainnollistaa John Fiskin mallilla (1993) Barthesin teoriasta:



Tuoli esimerkissämme denotaation voisi ajatella olevan se *mitä* on kuvattu ja konnotaatio vastaisi puolestaan kysymykseen *miten* on kuvattu. Kysymys *miten* olisi siis *toisen tason* tulkintaa ja altis kulttuurisille tulkintastrategioille.

Siis myös Barthes alkaa loitota enemmän määrin tiukasta semiologisesta lähestymisestä kohti tekstin ambivalenttista luonnetta. Fokus onkin nyt lukijassa kokijana. Entä mitenkä tämä kaikki sopii teoksen prosessiiviseen luonteeseen. Onko semiologisella toiminnalla enää sijaan teoksen rakentamisessa? Vastaus on varovainen kyllä.

Ennen kaikkea eroan Barthesin ajatuksesta erottaa niin voimakkaasti teos sen ”viestinä” ja ”lausumisena” olevasta luonteesta. Jo pelkkä psykologinen ja alitajuinen vietti tuntuu todistavan tätä. Ekö juuri haluissa konstituoidu koko merkin moraliteetti olla olemassa ja täten sen vahva intentionaalisuus. Sen sijaan siirtäisiin huomion merkin käyttöön sellaisella tavalla, että paradoksaalisesti signifiantsi on edelleen mahdollista, mutta korostaen tuon tilan ehdollista (semiologista) rakentumista; toisin sanoen tapaa rakentaa moniselitteinen ja aktiivisesti eksistoinva kuva.

On myös mahdollista ajatella koko taiteellinen viesti eräänlaisiksi paradigmojen ja syntagmaattisen järjestelmän törmäykseksi. Paradigmalliset ainekset ehdollistetaan vierekkäisiin ja vieraisiin suhteisiin keskenään ja tulokset luetaan outoutena tai monikerroksellisuutena. Toki eikö myös tämä vaatisi jonkinlaista apriorista strukturalistista määrittelyä? Onhan toisistaan vieraat paradigmalliset rakenteet kyettävä ensin nimeämään ja täten tunnistamaan.

### 3.1102 ...ja Peirce

Koska semiotiikka osoitti suurempaa sukulaisuutta kontekstille kuin kieliteorialle voisi sanoa *tuolia* esittävän *kuvan* paljastavan enemmän representaation

filosofisista skeemoista kuin semiologian oppositioista. Erityisesti edellä esitetyn symbolisen merkin arbitraarisuus tai konventillisuus määrää semiotiikan rekonstruoimaan sen *koko* semioottisen tai konventionaalisen järjestelmän. Eli kuten luvussa 3.11 esitin: yksittäinen merkki ei ole motivoitunut joten tekijän on kyettävä käyttämään sitä motivoituneesti; ilmaistakseen ideologiansa.

Semiologiassa ilmausten aine oli jaettavissa kahteen oppositioon: sisältö ja muoto. Tämän opposition merkitys rakentuu arbitraarisuuden periaatteen varaan ja siitä seuraavaan sosiaaliseen hyväksyntään ja konventialisoimiseen. Esitän seuraavassa Peircen semioottisen tulkintaprosessin mallin koskemaan esimerkkiä tuolin kuvasta. Pohdin samalla merkityksen rakentamisen mahdollisia ongelmia.

### 1. *Tulkinta*

Merkitys ei sijaitse merkkijärjestelmässä vaan tulkinta on seurausta mentaalisen *tulkitsimen* työstä. Tulkitsin on sosiaalisen kanssa käymisen tulosta. Kyse ei siis ole yksilöllisestä tulkinnasta vaan harjaantumisen ja kokemuksen myötä tulkitsimesta tulee uusi merkki syntagmaan.

#### a1. *Seuraus*

Koska kaltaisuus ei ole sama kuin identtisyys on huomioitava että ikonisuus sekä indeksisyys tarvitsevat kokemusta tullakseen ymmärretyksi. Toisin sanoen tuoli on vain merkityksellinen merkki niille jotka sen käyttö funktion tietävät. On myös mahdollista käsittää merkki loputtomaksi jatkumoksi interpretantin käsitteen alle. Seuraukset ovat kaksinaiset: on mahdotonta ajatella kuvalle ensisijaista/lopullista merkitystä sekä samalla nähdä rikkaus jatkuvassa eksistoiivassa mielessä.

### 2. *Konteksti*

Konteksti tarkoittaa että samalla merkillä voi olla useampia merkityksiä riippuen viestin lähettäjän aikomuksista ja vaihtelevista sosiaalisista tilanteista.

#### b2. *Seuraus*

Syntagmaattisten sekä paradigmallisten suhteiden avulla on mahdollista saavuttaa "korkeampia" merkkejä esimerkiksi taiteessa. Kysymys mitä nämä *korkeammat* merkit ovat, on mielenkiintoinen. Voisiko *taiteen poeettisenviestin* ajatuksen korvata *korvaavuuden* käsitteellä. Esimerkiksi tuolin korvaaminen jollain toisella merkillä, kuitenkin niin että funktioiden analogia säilyy. Olisiko moinen väite kuitenkin *taiteellisuuden* latistamista? Kuitenkin on huomioitavaa että jo semiologisessa analyysissäkin lähemme liikkeelle eroavaisuuksista. Kenties olisi myös mahdollista laajentaa semiologiasta semiotiikkaan päin, koskien erityisesti dikotomiaa.

Esimerkiksi puhuttaessamme taiteen kontekstista epistemologiset erot synnyttävät käsityksiä taiteellisuuden todellisesta luonteesta. Ikoniset kuvat

mielletään helpommin dokumentointiin ja ehdolliset merkit taiteellisuuteen. Semiologiaa suurempi huomio myös kontekstiin mahdollistaa ajatuksen mediumista merkityksellisenä merkinä. Samaan hengenvetoon voimme myös pohtia olisiko mahdollista liittää Peircen indeksisyys intertekstin käsitteen alle? Voiko olettaa että Taide esittää taidetta?

### 3. *Totuus*

Totuus on sosiaalinen totuus. Merkitys määräytyy yhteisön käytännöistä ja totuusteorioista.

#### c3. *Seuraus*

On siis mahdollista ladata viesti sellaisilla merkityksillä mitä vastaanottaja ei pysty/osaa lukea tai vastaavasti mistä viestin laatija ei ollut edes tietoinen. Voimme kuitenkin olettaa että samassa ajassa ja kulttuurissa oleva tulkitsija lukisi suurpiirteiden vastaavasti kuin viestin laatija, sillä ovathan tulkintastrategiat diakronian tulosta.

#### 4. *Totuus II*

Merkitykset eivät ole täysin arbitraarisia, sillä ne liittyvät todellisuuteen ja siinä toimimiseen.

#### d4. *Seuraus*

Koska indeksisyys ei ole varsinaisesti merkki, vaan tiedon ala, on sitä mahdollista käsitellä tekstin lailla ja pohtia sen mahdollista intertekstuaalista käyttöä.

## 3.111 Teema

Teema on ongelmallinen käsite myös semiotiikassa. Niinpä olen jatkanut teeman käsittämistä myös ikonografialla. Teeman käsitän niinä muotojen kompositiona mikä heijastaa tiettyä ideologiaa. Esimerkiksi Romantiikan maisemamaalauksessa sisäisten voimien ulkoinen manifestaatio voidaan lukea siinä syntaktisessa merkkikompositiossa mikä sen juuri silloin toi esille (synkronisessa kontekstissa). Romantiikan maisemamaalaus ei toki enää ikinä ilmene samalla tavalla, mutta viittaus-suhde säilyy ja genre kasvaa tai muuttuu maailman (lue: kulttuurin) laajentuessa. Romanttinen maisemamaalaus on nyt uuden syntaktisen järjestelmän osa, ennen kaikkea intertekstuaalisuuden kautta.

Strukturalistinen toiminta jakautuu kahteen operatiiviseen toimintoon: jaotteluun ja järjestykseen. Itsessään paradigmalliset aihiot tai muodot *pitävät* merkitystä teeman määrittelyssä, ja osoittavat piirteidensä *vaihtelun* avulla tyyliinsä. Kullakin teemalla on siis omat reunaehdot joissa paradigmallisuus vaikuttaa. Eli objektit

ilmenevät tietyissä diskursseissa ja riittävän toiston (tautologian) kautta tapahtuva objektien funktion ehdollistaminen, luo teeman tai käsitteen. Voidaankin sanoa että teema on kuin *yhdistelysääntö*. Se on seurausta yksiköiden jaottelusta ja järjestämisestä diskurssien syntaksiin.

Tyylin käsite on pitkän ikonologisen perinteensä vuoksi saanut negatiivisia sävyjä ja sen sisällöllisiä аспекteja on pyritty kaihtamaan. Romantiikan maisemamaalausta ei tehnyt merkitykselliseksi se, että siinä seisottiin maiseman edessä, vaan (tämä olisi ikonologian tyyllinen määritelmä) mitä se maiseman edessä seisominen merkitsi symbolisella tasolla. Puolestaan se monimutkainen tapa millä romantiikan maalarit syntaktisen järjestelmän kokosivat, on toisen tutkimuksen aihe.

Teeman ja tyylin välinen semanttinen ero onkin hieno ja monimutkainen. Tyylioppi syntyy siis sellaisissa tilanteissa missä semanttinen sisältö voidaan sanoa vähintäänkin kahdella eri tavalla. Teemaksi voisi puolestaan luonnehtia sitä mistä tyyli konstituoituu.

Erityisesti kysymys mistä kuvan diakronia rakentuu ja sen suhde kieleen on kiinnostava. Eikö jo se edellytä jotakin diakronista *henkeä* tai kontekstia, että voimme ylipäättään ymmärtää taiteellisten tyylien synkronisia аспекteja. Kenties olisi parasta sanoa että jokaisella diakronisella tyyllillä on oma synkroniansa (ks. Kuusamo 1996, 198), kuten jokaisella teemalla on oma tyyliinsä. Diakronia-synkronia oppositio onkin pää-asiaassa taidehistoriallisen tutkimuksen päänvaiva, mutta käytännön tasolla taiteen tekijälle se tuo esiin kysymyksen intertekstuaalisuuden loputtomasta luonteesta. Onko jokaisen teoksen legitimi referentti toinen kuva? Entä onko intertekstuaalisuutta mahdollista hallita vai toimiiko se vain näkymättömänä infrastruktuurina?

Pyrkimykseni ei ole esittää että jokaisen tekijän on valittava teemansa. Teema tulee valituksi haluamme me sitä tai emme. Pikemminkin tarkoitukseni on osoittaa kuinka intentiosta ja objektista on seuraava teeman käsite, mikä puolestaan rakentuu idean käsitteen konstruktiossa. Nyt varmasti voi jo todeta kuinka monimutkainen vuorovaikutus suhde sisällön rakentaminen teokseen on.

### 3.1111 intertekstuaalisuus

Onko mahdollista että tyylin muuttaminen ei rikkoisi merkityksen funktiota? Jos näin; objektien kompositiolla (propositiolla) tulisi olla sama narratiivinen funktio (semanttinen funktio) jopa kielijärjestelmän vaihtuessa. Eikö moinen ehdotus kumoisi koko tyylin sisältöä kuvaavan *voiman!* Semiologian binaarinen oppositio ei ole riittävä ja muodon ja sisällön oppositio on liian karkea. Oppositio *normi/poikkeama* voidaan ymmärtää myös *koodin* ja *viestin* oppositiona. Näin ajatellen tyyli on poikkeava viesti joka yllättää koodin (ks. Barthes, Tyyli ja tyylin kuva). Mutta mistä poikkeava? Mikä on kuvan diakroninen malli, joka mahdollistaisi poikkeaman? Joka tapauksessa voimme sanoa että tyyli itsessään

pitää jo arvolatauksen ja on täten merkitystä osoittava merkki. On todettava että semiologia ei ole tarpeeksi konteksti sidonnainen.

Barthes lähestyy tyylin ongelmaa transformaatiosta käsin, joka: "...on johdettu joko kollektiivisista lauseparsista (joiden alkuperää ei voi jäljittää – se on välillä kirjallinen, välillä esikirjallinen) tai idiolektisistä muodoista metaforisen leikin avulla" (Barthes, 130). Huomioitavaa on että Barthes puhuu kirjoitetusta kielestä. Näkemykseni on kuitenkin, että samat retoriset päättelyt pätevät myös joiltain osilta kuvassa, ja kuten edellä jo selvensin; myös kuva on eräänlainen lauseiden kompositio. Eli tyyllinen ilmaisu on muistillista kerrontaa. Tyyli on kuin kerrostuma sitaatteja tai: "...perintö joka perustuu kulttuuriin eikä ekspressiivisyyteen" (Barthes 1993,131). Jatkan siis jo hieman varhais-strukturalismista poiketen ja ehdotan että tiukka semiologinen dikotomia on mieleton. Sen sijaan korostaisin tyylin kerroksellista luonnetta. Ei ole täysin mahdollista tulkita tyyliä pelkkänä objektien funktioiden manifestoitumisena vaan pluraliteetista kohoavana semanttisena koodistona. Haluan silti vielä kerran korostaa, ja toistaa, että kysymys tyyllisestä ilmaisusta on ennen kaikkea kysymys intertekstuaalisuudesta. Ei ole ilmaisua ilman sitä edeltänyttä kuvaa (intersubjektiivisuus). Itse alkuperäisen kuvan etsintä on myös harha. Intertekstuaalisuus ei ole polveutumisen tiedettä. Loputon lainaamisen prosessi estää yhden merkityksen löytymisen ja siihen pyrkijä on tuomittu loputtomaan kerroksien kehään. Voimme kuitenkin siis olla vain varmoja kuvan (tekstin/proposition/väitteen) yrityksestä implikoida merkitsijän avulla, mahdollisemman eksaktisti, jotain siitä tavasta millä merkitty todella on.

### 3.112 idea

Yksikään teos ei kuitenkaan rakennu pelkästään kieliopin varassa, siksi teema saa ikään kuin polttoaineensa ideasta tai ideologian rikkaudesta. Idea on ideologian ajatuksen esittämistä. On oikeaoppisempaa ehdottaa että taiteilijat yksinkertaisesti esittävät jotakin ennen *huomaamatonta* kuin keksivät uutta. Tässä kyse ei kuitenkaan ole semanttisesta saivartelusta vaan fundamentaalisesta lähtökohdasta, että taide ei ole marginaalin viisaus vaan havainnon ylistys: "Mistä kulttuurista, uskomuksista, tarpeista tai ajatuksista maalaustaide syntyykään, mitä seremonioita sen ympärille kehittyykään, ja jopa silloinkin kun sen tarkoitus on vaikuttanut olevan joku muu, maalaustaide on aina, Lascaux'n ajoista tähän hetkeen, puhtaana tai epäpuhtaana, figuratiivisena tai abstraktina, ylistänyt kaikista arvoituksista vain näkyvyyden mysteeriä" (Merleau-Ponty 1985, 27).

Ajatukseni onkin että luvun 2 lailla maailma koostuu tosiolevista jotka eivät taivu kielen logiikalle, mutta kommunikaation pakossa on esittäminen tehtävä merkki relaation nojalla. Merkki relaation puolestaan tulisi paljastaa takanaan



vallitsevan ideologian. Lopulta kyse on moraalisesta argumentaatiosta ja palaamme taas ideologiaan.

### 3.113 aine

Aine on fyysistä materiaa. Se mahdollistaa representaation mediumin omia reunaehtoja noudattaen. Sillä ei ole muuta arvoa kuin mitä fysiikka ja mediumin ehdollisuus siihen tuovat. Vasta mediumissa *järkeistyvät* materian semanttiset tasot.

#### 3.1131 sana käsityöstä

Kreikkalaiset (tuo epistemologian luvattukansa) käyttivät käsityöstä ja taiteesta samaa termiä *tekhnē*. Siksi onkin luonnollista samaistaa ne kaksi. Toisin kuin jotkin virtuositeetin ystävät ajattelevat taiteessa ei kuitenkaan ole, saati ikinä ollut, kyse puhtaasti käsityöstä. Käsityö pelkkänä aineen jakamisena on hyödytön *akti*, ilman sisällön sitä ohjaavaa voimaa. Erityisesti kysymys ”maalauksellisuudesta” on ongelmallinen vielä nykyäänkin taideinstituutioiden pedagogisissa linjauksissa. Usko formalismiin on vankka. Antautuminen tekemiseen maalauksellisuuden takia tai useasti kuultu tyhjä tautologinen lausahdus ”antaa maalauksen olla maalaus” saavat karummankin ajattelijan värisemään silkasta taantumuksen puistatuksesta. Palaan vielä hetkeksi *tekhnē*:en. Niin kuin kreikkalaiset sen ajattelivat; sana ei itse asiassa viittaa edes tekniseen suorittamiseen vaan pikemmin (näiden edellisessä kappaleessa mainittujen formalistien silmissä) sängen hyödyttömään tietämisen tai näkemisen tapaan. ”Tekhnē syntyy, kun useista kokemukseen kuuluvista huomioista muodostuu yksi samanlaisia asioita koskeva yleiskäsitys” muotoili Aristoteles. Voisi siis sanoa Aristotelesta mukaillen, että *tekhnē* on enemmänkin tietoa yleisistä periaatteista ja täten se merkitsee *tietoon perustuvaa* osaamista.

#### 3.114 luominen

Luominen edellyttää tuntemista; sekä mediumin merkityksellisyydestä että ainetta ohjaavasta merkityksen annosta. Luominen on teoksen valmistamisen herkin vaihe ja samalla tekijän kannalta tärkein. Siinä aktualisoituu kaikki sitä edeltäneet vaiheet, kuitenkin itsessään se ei ole vielä mitään. Vasta luomista seuraava ilmiö on taiteen kokijan kannalta merkityksellinen ja arvokas.

Taiteilija havaitsee maailmaa ja antaa sanan sille millä ei vielä nimeä ollut. Se on taiteilijan lahja, -runoilijana. Runoilijana hän palauttaa sanojen todellisen hengen takaisin modernille ihmiselle joka on kadottanut olevan käsityksen. Kokijalle teos paljastaa kätkeytyneen maailman ja avaa sen hetkeksi kuin ihmeen lailla kunnes se taas pakenee seuraavan sanan taakse.

Kokijalle teoksen luominen ei ole koskaan valmista.

### 3.115 teos

Teos on lyhyt referointi kaikesta edellä tapahtuneesta. Katsojalleen se tosin pyrkii paljastamaan vain merkityksensä, *par excellence*.

Objektin intentionaalisesta luonteesta seurasi teeman käsite. Eräänlainen syntaktinen kielen/kuvan kompositio mitä jäsentävät tyylilliset aspektit. Tuota kompositiota jäsentää ideologinen polttoaine. Ideasta seurasi materiaallinen manifestaatio. Tässä mediumi osoitti myös omat reunaehdonsa. Ajatus joka tulisi sisällyttää intentioon. Itse aineen merkitys aktualisoitui vasta luomisen liikkeelle panevassa voimassa. Luomisessa taiteilija pyrkii illuusion elämästä; saattamaan taide todeksi. Teoksessa on kuitenkin pyrittävä kätkemään illuusio kuvan näennäisen auraattisuuden tai autonomian taakse. Taide ei kuitenkaan saa jäädä pelkäksi referentiksi. Sen on tultava merkiksi. Peilikuva maailmasta ei ole riittävä oikeuttamaan taiteen kompleksista muotoa eikä kompleksi yksinään riittävä oikeuttamaan itseään. Taiteeksi muodostuessa kuvan on paljastettava tekijänsä valinnat ja täten oma representaatio.

Tämän prosessin tuloksena konstituoituu jotain *teoksen kaltaista* tai *taiteelta kuulostavaa*. Itsessään koko monimutkainen ja vaikea tuotos on sangen hyödytön, ellen siitä itselleni sitten satu mielekkyyttä löytämään. Toisin sanoen kuvataiteilija/arvorelativisti Teemu Mäkeä laveasti muotoillen: elämäni mielekkyys riippuu siitä tavasta millä siihen suhtaudun (ks. Esim. Näkyvä pimeys 2001, taide kokonaisvaltaisena filosofiana ja politiikkana, 249), voisimmekin oikeastaan sanoa: teokseni arvokkuus on siinä missä sen koen olevan. Voinko silti olettaa että tuo *mielekkyykskin* olisi rakennuttava kuitenkin jonkinlaisessa, arvonihilismistä vapaassa vyöhykkeessä ja täten saisin ulottaa totuudelle jonkin arvon funktion? Ei kai halussamme olla vapaita tarvitse mennä kuitenkaan niin pitkälle, että hyväksyisimme järjettömyyden elämäämme ohjaamaan?

Olen nyt kulkenut, taas kerran, ympyrän. Alussa kuvasin taiteen *vapaaksi* kollektiivin arvon predikatiivista, mutta nyt kuitenkin osoitin sen yhdeksi tehtäväksi totuudellisuuden tai järjellisyuden. Ehkä voisi ajatella, tämän selvityksen koskeneekin lopulta implisiittisesti taiteen arvo moraalista latausta. Entä, kielitieteiden hengessä, kuinka arbitraarinen arvon käsite todella on?

### 4 LOPUKSI

Kaikki se mitä olisin halunnut/voinut tähän tekstiin sisällyttää, ei ollut mahdollista kolmesta syystä: ensiksi, koska aikani oli sangen rajallinen ja tutkittava materiaali ylivoimaisen laaja. Seurauksena joitakin jo intuitiivisesti ymmärrettyjä väitteitä en

pystynyt parhaani mukaan selventämään. Toiseksi valitsin olla takertumatta toistaiseksi muutamiin sellaisiin aiheisiin jotka tuottivat minulle suurta päänvaivaa (ja täten osoittautuivat poikkeuksellisen herkullisiksi), yleisen heikon harjaantumiseni tason vuoksi. Tulkoot toiset perästä ja tehköt paremmin. Kolmanneksi se keskeneräisyys tai ristiriitaisuus mikä tutkimuksessani paistaa läpi on yksin seurausta siitä, että katson retoriikankin olevan lopussa vain sofistista sanahelinää eikä omiaan kuvaamaan maailman kuvaamatonta luonnetta.

## KIRJALLISUUS

- Barthes, Roland (1993): *Tekijän kuolema, Tekstin syntymä*. Tampere: Vastapaino [1953]: *Le degré zéro de l'écriture*
- Barthes, Roland (1994): *Mytologioita*. Helsinki: Gaudeamus
- Danto, Arthur C. (1991): *Taiteen nykyhetki*. Helsinki: Kustannusosakeyhtiö Taide
- Fiske, John (1993): *Merkkien kieli: Johdatus viestinnän tutkimiseen*. Vastapaino.
- Hautamäki, Irmeli (2003): *Avantgarden alkuperä: modernin estetiikka Baudelairesta Warholiin*. Helsinki: Gaudeamus
- Hawking, Stephen (1996): *Ajan lyhyt historia: kuvitettu laitos*. Helsinki: WSOY
- Heidegger, Martin (1996): *Taideteoksen alkuperä*. Kustannusosakeyhtiö Taide
- Heidegger, Martin (2000): *Oleminen ja aika..* Tampere: KO Vastapaino
- Häkkinen, Kaisa (1994): *Kielitieteen perusteet*. Helsinki: SKS
- Kuusamo, Altti (1996): *Tyylistä tapaan: semiotiikka, tyyli, ikonografia*. Helsinki: Gaudeamus
- Lotman, Juri (1989): *Merkkien maailma: kirjoitelmia semiotiikasta*. SN-kirjat
- Lukkarinen, Ville & Elovirta, Arja toim. (1998): *Katseen rajat: taidehistorian metodologiaa*.
- Mäki, Teemu (2005): *Näkyvä pimeys*. Helsinki: LIKE & KUVA
- Panofsky, Erwin (1987): *Meaning in the Visual Arts*. Oxford: Penguin books
- Peirce, Charles (alk.per. n.1894): *What Is a Sign?* Peirce Edition Projectin kotisivuilta
- Pitkänen-Walter, Tarja (2006): *Liian haurasta kuvaksi: maalauksen aistillisuudesta*. Helsinki: TAIDE & KUVA
- Preziosi, Donald (1989): *Rethinking Art History: Meditations on a Coy Science*. London: Yale University Press
- Merleau-Ponty, Maurice (1985): *Silmä ja mieli*. Helsinki: Taide
- Salonen, Toivo (2003): *Filosofian sanat ja konseptit*. Rovaniemi: Lapin Yliopisto
- Siukonen, Jyrki (2002): *Tutkiva taiteilija: kysymyksiä kuvataiteen ja tutkimuksen avoliitosta*. Kustannusosakeyhtiö Taide

Varto, Juha (2001): Esille saattamisen tutkiminen. Teoksesta *Taiteellinen tutkimus*. Helsinki: Kuvataideakatemia

Weckman, Jan-Kenneth (2005): *Maalaus maailman osana*. Helsinki: KUVA & LIKE

Wittgenstein, Ludwig (1971): *Tractatus Logico Philosophicus*. Helsinki: WSOY