

N:o

33

10.5.2012

POHJOINEN FILOSOFIYHDISTYS AGON RY
NÖRDLIGA FILOSOFISÄLLSKAPET AGON RF
NORTHERN PHILOSOPHERS AGON

A

G

O

N

T

A

I

D

E

Kansikuva: Mimosa Pursiainen

Päätoimittaja
Niilo Nikkonen
Toimituksen osoite:
Kittiläntie 4690
97310 PATOKOSKI
AGON.lehti@gmail.com

Taitto:
Niilo Nikkonen
Kuvat:
NN-arkisto, ellei toisin mainita
Kirjankannet kustantajilta

AGON numero 33
Avustava toimittaja varapj
Kosti Joensuu
11. vuosikerta
Ilmestyy neljä kertaa vuodessa.

Kustantaja:
Pohjoinen filosofiyhdistys -
AGON ry.
copyright AGON ja kirjoittajat
Paino:

Lapin yliopistopaino
ROVANIEMI

ISSN-L 1799-1781

ISSN 1799-1781

ISSN 1799-1900 (PDF)

Pohjoinen filosofiyhdistys -
AGON ry

Lapin yliopisto
PL 122

ROVANIEMI

Puheenjohtaja:

Kati Kanto

Kati.Kanto6@gmail.com

Sihteeri:

Niilo Nikkonen

AGON.lehti@gmail.com

Rahastonhoitaja:

Markus Korjonen

markus.korjonen@gmail.com

<http://www.ulapland.fi/agon>

JÄSENMAKSUT 2012

Jäsenmaksu 17,- euroa

Opiskelijat, työttömät ja muut

vähävaraiset 12,- euroa

Kannatusjäsenyys 35,- euroa

Postitusmaksu 6,- euroa

Vuosikerta yhteisöille 35,- euroa

Pohjoinen filosofiyhdistys -

AGON ry

Pohjolan Osuuspankki (POP)

FI 0756405020003533

BIC

OKOYFIHH

Jäsenhakemuksen ja osoitteen
muutoksen voi jättää pu-
heenjohtajalle sähköpostilla.

PÄÄKIRJOITUS

Niilo Nikkonen

Rakentaminen Rovaniemellä

Viime aikoina on kiivailtu erinäisistä rakennushankkeista. On Kielaa ja Valsaa ja teatteria ja Valion rantaa. Kielan (ex Fenix) on tarkoitus pyyhkäistä olemattomiin Rovaneimen maalaiskunnan kunnantalo ja Ferdinand Salokankaan suunnittelema koulu- ja asuintaloalue keskeltä kaupunkia. Teatterin laajennus haluttiin toteuttaa silmiä hivelevällä kuutiolla tai kaivautumalla maan alle kuin myyrät konsanaan. Alvar Aallon muistoa kunnioittaen kuutiosta ja laajentamisesta luovuttiin ja pohjavesi esti kaivostoiminnan teatterin alle. Valion rantaan halettaiisiin pykätä taivaanraapija. (Ainakin sen pitäisi olla korkeampi kuin Kemin kaupungintalo.)



Nykyinen rakentamisen malli on tehdä suuria suorakulmaisia palikoita, olipa kyse talosta tai mööpelistä. Viivoitin on suunnittelijan ja arkkitehdin tärkein työväline. Kaikesta näkee, että lego-sukupolvi on tarttunut toimeen.

Talon ikä on nykyisin korkeintaan viisi kymmentä vuotta. Jo kolmen kymmenen vuoden ikäisiä kerrostaloja puretaan osin huonon elementtirakentamisen vuoksi. Halutaan keinotella tonttimaalla ja erilaisilla avustuksilla. Kansantaloudellisesti kertakäyttökulttuuri rakentamisessa on järjetöntä.



Mistä löytyisi se arkkitehti, joka panisi koko paletin uusiksi? Missä on Gaudi, missä Hundertwasser?

Antonio Gaudi (1852-1926) sai innoitusta luonnosta, aivan ilmeisesti mm Altamiran esihistoriallisesta luola-asumuksesta. Tulos näkyy esimerkiksi Casa Milan julkisivun muodossa ja portaikon värimaailmassa.

Friedensreich Hundertwasser (1928-2000) halusi palauttaa metsää takaisin kaupunkiin suunnittelemalla terrasseja ja julkisivua ryöppyäviä istutuksia. Värit erottavat asunnot toisistaan ja suora linja on pannassa. Hundertwasserin ideoita voisi soveltaa Valistustalon uudistamiseen säilyttämällä vanhaa ja rakentamalla uutta ennakkoluulottomalla otteella.



Tällainen rakentaminen virkistäisi kaupunkikuvaa, joka nykyisellä asenteella muistuttaa entistä enemmän Murranskia - onhan se arktista rakentamista toki.

Kuvat: Wikimedia

Taide on haastava asia taiteilijalle, tutkijalle, filosofille tai taiteen kokijalle, koska taide koskettaa ihmistä kokonaisvaltaisesti ja ihmisenä olemista kokonaisuutena. Taide syntyy siitä kulttuuris-historiallisesta – mutta myös esi-reflektiivisestä ja käsitteellistämättömästä – maailmasuhteesta, jota ihmisinä aina elämme. Toisaalta taide myös muodostaa ihmisille mahdollisuuden kokea maailma toisin kuin arkisessa asettuneessa elämässä.

Taiteen tekijät tuntevat usein välttämättömyyden vaalia omakohtaista maailmasuhdetta, koska tuo suhde on taiteen ja taiteellisen vapaan ajattelun syntyperä. Taide itseään uudistavana ja omaehtoisuudestaan kiinnipitävänä on olemuksellisesti eräänlaista anarkismia ja vallankumousta: jokainen taideteos on uniikki, jäykkä teoretisointeja ja käsityksiä pakeneva olemassaolon ilmentymä, joka kyseenalaistaa ja purkaa totunnaisia, konventionaalisia ja idealisoituja havaitsemisen, toiminnan ja ajattelun tapoja.

Taiteen ymmärtäminen ja kokeminen eivät ole mahdollisia ilman omakohtaisen ja ruumiillisen maailmasuhteen läsnäoloa tai asettumista teokseen. Taide vaatii ihmistä asettamaan itsensä alttiiksi. Taiteen kokemisessa usein ylitetään huomaamatta taideteoksen esineluonne ja uppoudutaan teoksen maailmaan. Näin käy maalausta katsottaessa, romaania ja runoutta luettaessa ja kuunneltaessa musiikkia. Vaikka eri taidemuotojen materiaallinen meedium on erilainen, teokset kumpuavat kuitenkin aina siitä äärettömän rikkaasta ja monikerroksisesta maailmasuhteesta, jota ihmiset elävät. Taiteilijan maailmasuhde kokoontuu teokseen kaikessa ainutkertaisuudessaan kantaen muassaan niitä inhimillisen todellisuuden eksistentiaalisesti yleisiä rakenteita, jotka avaavat myös taiteen kokijan olemassaolosuhdetta. Runoon, maalaukseen tai sävellykseen voi ihminen asettua, ajatella sen avaruudessa olemassaoloaan ja rakentaa siihen alati uudistuvaa suhdetta. Mitä teokset tekevät kenellekin meistä, on sitten aivan oma ja kätkeyty asiansa; taide on myös tässä mielessä olemukseltaan salaisuus.

Taiteen ilmaisuvoimainen ja monikerroksinen ”kieli” avaa sitä puolta todellisuuskokemuksestamme, joka jää alati vaille käsitteitä ja teoreettisia mallinnuksia. Tuo esiobjektiivinen eletty maailma on kaiken abstrahoivan kartanpiirtämisen ja idealisoivan teoreettisen mallinnuksen välttämätön perusta. Kartan esittäjä maisema on peräisin maisemasta, jossa kulkemalla ja olemalla on ensiksi opittu mitä puro, suo ja metsä todella ovat. Ilman kokemusta maisemasta, ilman omien kokemusten läsnäoloa taiteen äärellä, ei myöskään se, mikä taideteoksessa on olenaista, voi koskaan avautua.

Taidekokemusta voi varovasti verrata rakastetun läsnäoloon; rakastavaisilla on halu jakaa olemassaolo ja toinen toisensa, mikä ei kuitenkaan voi toteutua totaalisesti (ero kohtaavien välillä säilyy). Ihminen ei arvioi teosta objektina, vaan ”nauttii” teoksen avaamassa todellisuudessa, joka on lihallisen muistin, toiveen, fantasian, menneisyyden ja tulevaisuuden, traumojen ja niistä vapautumisen todellisuus. Sivistynyt ”asiantunteva” puhe taideteoksesta kääntyy parhaimmillaan puheeksi kohdatusta elämästä. Teoksilla on tapana – ei vain tarjota peilipintaa elettävälle elämälle, vaan myös välittää oman elämän tapaa ilmetä. Levinasin Toiseusfilosofiaan verraten voidaan sanoa, että myös taidekokemus yksilöi ihmisen olemassaoloa: juuri *minä* olen taiteen liikuttama ja juuri tällä ainutlaatuisella tavalla, eikä kukaan muu. Niin vaativasti ja suoraan taide usein puhuu ja esittää kysymyksen ihmiselle itselleen.

Se, mikä taiteesta tekee merkityksellistä, ei ole taiteen esineessä määriteltävissä olevia ominaisuuksia, teknistä taitoa tai laatuja, vaan ensisijaisesti teoksen kyky liikuttaa, puhutella ja ajatteluttaa kokijan itsensä ehdoilla. Teos on varsinaisesti olemassa vasta kohtaamisessa, jossa maailma merkityksinä avautuu. Se on kuin lapsen tekemä kuvataideteos, joka pakottaa tulkitsijan siihen kokemukseen ja havaintoon, jonka lapsi omasta elämäntilanteestaan on saattanut näkyväksi. Kehityopsykologinen teoreettinen silmä, joka pitää lapsen piirustusta puutteellisenä representaationa maalatusta kohteesta, lähestyy teosta objektivistisestä näkökulmasta, tulkitsee ihmisen maailman ulkopuolisena subjektina ja määrittää aikuisen tavan jäljentää geometrisesti objekteja normiksi ja oikeaksi vertailukohdaksi. Näin ymmärretään väärin yhtä aikaa niin taiteen olemus kuin ihmisen, olemisenkin.

Taide avaa tekijälleen vapaan tavan tutkia ilmiöitä ja kääntöpuolenaan taiteilija lahjoittaa taiteen ystäville mahdollisuuden maailman ja ilmiöiden vapaaseen ja omaehtoiseen kohtaamiseen. Taiteen kokemisen ja tuntemisen kautta meille voi avautua näkymä ihmisen historiallis-kulttuuriseen olemiseen, paikallisuuteen sekä ihmisen elettyyn ruumiilliseen olemassolo-suhteeseen ylipäänsä. Ehkä merkityksellisintä taiteesta onkin sen kyky avata sitä esiobjektiivista ja esi-reflektiivistä (käsitteellistämätöntä ja teoretisoimatonta) olemassaoloa, jota ihmisinä ensisijaisesti elämme. Taide tarjoaa mahdollisuuden ihmisille niin yksilöinä kuin yhteisinä reflektoida suhdettaan olemassaoloon. Laajoissa fenomenologisen ontologian taidekäsityksissä sanotaankin taiteen olevan ”totuuden tapahtumisen ja avautumisen paikka”; tällaisessa puheessa totuudesta, on aina kysymys inhimillisestä todellisuudesta ja totuudesta.

Taide ei pelkästään esitä kuvaa ihmisen todellisuudesta, vaan avaa kokonaisvaltaisesti ihmisen merkityksinä jäsentyvää olemassaoloa ja suuntaa sitä. Taide ilmaisee jotakin ajatonta ihmisen maailmassa-olemisesta, taide ilmaisee aikaa ja paikallisuutta, rakentaa identiteettiä ja moraliteettia monin tavoin. Pääosin tällaisen taideymmärryksen ympärille rakentuvat tämän Taide ja ihmisen todellisuus -teemanumeron artikkelit ja kirjoitukset. Lehti muodostuu näkökulmista taiteenfilosofian klassikoiden käsityksiin ja taiteen luovaan prosessiin.

Mimosa Pursiaisen ja **Jussi Saarisen** artikkelit käsittelevät elävästi maalaustaidetta taiteentekijän näkökulmaa painottaen. Molempien filosofis-psykologisten analyysien kautta avautuu myös yleisempiä taiteenfilosofisia tulkintahorisontteja. Saarinen esittelee ja tulkitsee **Anton Ehrenzweigin** psykoanalyttiseen teoriaan pohjautuvaa luovuusteoriaa pohtien tiedostamattoman merkitystä taiteen tekemisessä. Pursiainen käsittelee fenomenologisesti maalaamisen prosessia tulkiten samalla **Maurice Merleau-Pontyn** filosofiassa avautuvaa ajatusta ihmisen ruumiillisesta maailmasuhteesta. Pursiainen ja Saarisen artikkelit avaavatkin kiinnostavan jännitteen psykoanalytiikan ”tiedostamattoman” ja fenomenologiassa jäsentyvän ”esi-tietoisien” tai ”hiljaisen tiedon” välille selventämällä samalla tuon esi-rakenteen merkitystä taiteen tekemisessä ja kokemisessa. **Anne-Mari Virkkalan** artikkeli käsittelee Kantin taideteoriaa avaamalla yhteyden estetiikan ja moraalin ilmiöiden välille. **Ilpo V. Salmen** artikkeli luo elävän katsauksen **Omar Khaijamin** runouteen ja maailmaan. **Jyrki Siukonen** käsittelee **Aristoteleen** filosofian kautta kysymystä aineen ja muodon suhteesta taiteen tekemisessä. Kuinka materia ja ajatuksellinen muoto nivoutuvat yhteen, kelppaako Aristoteellinen teleologia taiteellisen tekemisen ymmärtämisen välineeksi, jos materian mahdollisuudet rajaavat muotojen ilmentymisen ja pysyvyyden ehdot? **Jani Vanhala** pohtii taiteen olemisen tapaa ja taiteellisen kutsumuksen merkitystä nyky-nihilistisessä kulttuurissa keskustellen taiteilija **Kalle Lampelan** kuvataiteen mahdollisuutta käsittelevän **interventionistisen manifestin** kanssa. **Pohjaisen, Ruusuvooren ja Sarsilan** lyhyemmät tekstit täydentävät Taide ja ihmisen todellisuus -teemanumeron taidefilosofiseksi kokonaisuudeksi. Kiitän tämän kokonaisuuden kirjoittajia ja kuvittajia. AGON ry. tekee parhaansa, että lehti löytää tiensä taiteentutkijoiden, -tekijöiden ja taiteenystävien keskustelukumppaniksi.

Uskontojen, ideologioiden ja tieteiden kriisin aikana, kaiken taipuessa formaaliksi hallinnoinniksi, taide säilyttää voimansa puhutella ihmistä avaamalla inhimillistä merkitystodellisuutta – ehkä modernin luonnontieteen aikakaudella paremmin kuin filosofia, joka liian usein alistetaan erityistieteiden palvelukseen. Niinpä AGON -lehden sivujen marginaalissa kulkeutuva ilmoitukselliseen ilmiösuun puettu filosofinen ylevyys *Extra philosophiam nulla salus* – ”Filosofian ulkopuolella ei ole pelastusta” – voidaan taiteen filosofisen ytimen jälleen valjettessa lukea sisältöön: ”Myös taide voi meidät pelastaa!”

TAITEEN KANSSA NÄKEMINEN MERLEAU-PONTYN FILOSOFIAN JA TAIDEMAALAUKSEN KIETOUTUMIA

Mimosa Pursiainen

Aluksi: tehdä näkyväksi

Eräänä päivänä löysimme kaapista suuren lakatun peltirasian, joka sisälsi käyttökelpoisia värejä.

– Äiti osti ne pari vuotta sitten. Joku oli sanonut hänelle, että maailman kauneudelle oppii antamaan arvoa vasta siten, kun koettaa maalata sen.¹

Maailman kauneudelle oppii antamaan arvoa vasta sitten, kun koettaa maalata sen. Jos konteksti olisi ollut toinen, tuo joku olisi voinut olla Pierre-Auguste Renoir. Hän halusi maalausten pitävän sisällään jotain kaunista. Ilahduttavaa, rakastettavaa ja kaunista. Toisin kuin kynnisesti voisi ajatella, Renoir ei suinkaan ollut autuaan tietämätön ympärillään vilisevistä epäkohdista. Hän etsi kauneutta nimenomaan siksi, että näki maailmassa olevan niin paljon epämiellyttäviä asioita ettei olisi suonut taiteilijoiden näitä enää lisäävän. Renoirin pyrkimystä ei kuitenkaan tulisi määrittää haluksi kaunistella asioita vaan ennemminkin kauneuden näkyväksi tekemiseksi – maalata esiin se, mihin emme välttämättä olisi huomiota kiinnittäneet, ja antaa mahdollisuus nähdä toisin. Minä en sitä ymmärrä. Minusta tämä aina on ollut rumanlainen. Ehkä sinun maalauksesi saavat sen näyttämään toisenlaiselta minunkin silmissäni.²

Niitä harvoja asioita, joita taiteesta uskaltaa suurella varmuudella todeta, on: taide on näkyväksi tekemistä. Tämän myös Maurice Merleau-Ponty (1908-1961), havaintoa ja ruumiillisuutta laajalti tutkinut ranskalainen filosofi ilmaisi sanoillaan: *elle [la peinture] donne existence visible à ce que la vision profane croit invisible*³. Maalaus antaa näkyvän olemassaolon sille, mikä tavanomaisessa katseessa jää näkymättömiin⁴.

Taiteen jatkuva läsnäolo Merleau-Pontyn filosofiassa on huomionarvoista, sillä juuri ajatuksissaan taiteesta hän onnistuneimmin värittää ruumiillisen maailmassa-olemisen aspekteja tullen samalla valottaneeksi myös taiteen merkitystä. Vaikka Merleau-Pontyn sekä taidetta sivuavat että taiteeseen uppotuvat kirjoitukset käsittelevät esimerkiksi taiteen tekemisen prosessia, hän ei tarkalleen ottaen pyrkinyt luomaan teoriaa taiteesta vaan etsi taiteen kautta tapoja kuvata havainnon ja ruumiillisuuden teemoja tavalla, joka soisi vapauden tietyistä filosofian perinteiden painolasteista⁵. Suhde on myös käänteinen: taiteen ilmiöt visualisoivat Merleau-Pontyn filosofian, joka erityislaatuisuudessaan on osoittautunut vaativaksi ymmärtää. Osin vaativuus syntyy juuri siitä, että Merleau-Pontyn filosofian ymmärtäminen vaatii päästämistä irti monista painolasteista, kuten subjekti-objekti tai mieli/sielu-ruumis -jaottelusta. Eri-tyisesti kyse on kuitenkin vaateesta kokea ja löytää teoria käytännöstä, teorioiksi puettujen olemisen aspektien kokemisesta arjessa, sillä Goethen tavoin Merleau-Ponty ajatteli teorioiden olevan löydettävissä ilmiöistä.

Tässä tekstissä peilaan taiteen tekemistä – erityisesti muotokuvamaalauksen aspekteja – ja Merleau-Pontyn filosofiaa pyrkien näin avaamaan molempia. Jännite ei ole uusi: Merleau-Ponty itse vertasi taiteilijan ja filosofin työtä, ymmärsi näiden samankaltaisuuden ja koki myös itse tarvetta tehdä filosofiaa ”hiljaisuudella”⁶. Tarkoitukseni ei kuitenkaan ole selventää taiteen tekemisen ja filosofian samankaltaisuuksia vaan esitellä ruumiillisuuden, näkemisen ja näkyväksi tekemisen teemoja taiteen tekemisen hetkissä, käytännöissä ja periaatteissa. Hyödynnän näiltä osin paitsi kokemuksiani taidemaalauksesta, myös niitä muotokuvamaalauksen periaatteita ja käytäntöjä, joita taidemaalari Olavi Valavuori sanallistaa artikkelissaan ”Piirtämisen ja maalaamisen taidosta” (1981). Tällä tavoin avautuu kokonaisemmin niin Merleau-Pontyn filosofia kuin hänen pääteoksessaan *Phénoménologie de la perception* tekemänsä ohittamaton huomio: ruumiista olisi syytä verrata taideteokseen⁷.

Värien näkeminen: hetkiä pinnoilla

*Apprendre à voir les couleurs, c’est acquérir un certain style de vision [...].*⁸Oppia näkemään värejä – se on tietyn näkemisen tyylin omaksumista. Väite voi olla hämmentävä, sillä värit tulevat usein arjessa mielletyksi itsestäänselvyytenä, ja tieteenfilosofiassa ne jäävät olioiden sekundaariominaisuuksiksi⁹. Meillä on selkeästi ryhmiteltyt päävärit punainen, sininen ja keltainen ja näiden väliin asettuvat välivärit violetti, vihreä ja oranssi. On täydellinen, kaikkea heijasteleva valkoinen ja kaiken itseensä imevä musta. Mutta juuri maalatessaan huomaa, kuinka vaikeita värit ovat, kuinka paljon olioiden muoto on kiinni väreistä ja kuinka paljon maalauksen ”uskottavuus” on kiinni värien löytämisessä, etenkin kun maalaa ihoa.

Elävänmallin maalauskurssilla kanssaopiskelija sanoo minulle: ”Minäkin haluaisin maalata väreillä, mutta maalaisin enemmän ihonväriä kuin sinä”. Kuulen itseni vastaavan kommentista täysin hämmentyneenä: ”Mutta eihän sellaista asiaa ole kuin ihonväri”. Tietenkin väitteeni on outo. Ihonvärihän saa ostettua purkissa taidetarvikeliikkeestä. Opettaja kuulee tuon keskustelun ja yrittää selventää hieman jyrkkää kommenttiani ottamalla esiin mustan kankaan. Hän vie sen mallin lähelle ja siirtää pois. Tekee saman uudelleen. Hän haluaa osoittaa, kuinka tuo kangas todellakin muuttaa ihon värin. Kanssaopiskelijalleni tämän muutoksen näkeminen osoittautuu haastavaksi, eikä se ole ihme: jotta muutoksen näkisi, on luovuttava siitä hahmottamisen tavasta, jossa asiat, ihmiset, olennot olisivat rajattavissa ulos niiden elävästä kontekstista. On luovuttava kokonaisesta ontologista, jossa asiat olisivat jotenkin itsessään, per se. Musta ei määritä mallin ihon väriä, mutta on osa mallin täyttä määrittämistä juuri tuossa hetkessä. Kuitenkin tuon värin näkeminen, tuon aluksi niin hienovaraisen muutoksen huomaaminen vaatii uudenlaista näkemistä.

Bien sûr ce don se mérite par l'exercice, et ce n'est pas en quelques mois, ce n'est pas non plus dans la solitude qu'un peintre entre en possession de sa vision.¹⁰ Näkemisen lahjan voi saada vain harjoituksen myötä, eikä maalarikaan opi näkemään parissa kuukaudessa tai eristäytyneenä. Näkeminen ei avaudu helposti. Jos on olemassa tietoa ympäröivien asioiden ja valon keskeisyydestä ihon väriä hakiessa, osaa etsiä taustalle asetettujen kankaiden hehkua iholla. Mutta kun eteen tulee uusi pinta, tai huomattava määrä elementtejä, voi löytää itsensä jälleen saman tilanteen edestä: opettelemasta värien näkemistä. Pinnat, niiden tekstuuri, ovat osa väriä. Kuten Merleau-Ponty huomauttaa, maton sininen ei olisi sama ellei se olisi villan sinistä – le bleu d'un tapis ne serait pas le même bleu s'il n'était un bleu laineux¹¹. Maalattessani asetelmaa, jossa oli muiden elementtien ohella hieman harvemmin katseen kohteena oleva rosainen, ja ehkä karvainenkin, ruskea möhkylä, jota myös kookospähkinäksi nimitetään, opettaja kehottaa minua lisäämään hahmoon vaaleanpunaista. Minä hiljaa nyökyttelen, mutta ajatuksissani kulkee kysymys: "Mihin ihmeeseen minä vaaleanpunaista siinä laitan?" Puolentoista tunnin tuijotuksen jälkeen se alkaa nousta pintaan. Vaaleanpunainen. Se suorastaan loistaa tuolta kummalliselta pinnalta, enkä voi käsittää, kuinka se minulta aiemmin jäi piiloon. Tarvitsin toisen silmiä oppiakseni tuon värin juuri tuolla pinnalla, rikkomaan silmäni auki, mutta ennen kaikkea tarvitsin näkemistä: näkemään oppii vain näkemällä, näkemisen oppii vain siitä itsestään – sa vision en tout cas n'apprend qu'en voyant, n'apprend que d'elle-même¹².

Ihonväri muodostuu suhteessa siihen, mikä heijastelee ihon pinnalla. Suhteet koskevat myös muita värejä: värit harvemmin edes itsessään ovat liikkumattomia. Punainen kulkee kohti sinistä tai keltaista, punaisen punainen on harvinaisuus.¹³ Myös ympäröivät värit vaikuttavat siihen, miltä väri näyttää. Jos neutraali punainen ympyrä sijoitetaan keltaiselle pinnalle, se muuttuu raskaaksi ja kylmäksi, mutta jos sama ympyrä sijoitetaan sinipunaiselle pinnalle, se muuttuu kevyeksi, lämpimäksi, miltei oranssin tuntuiseksi¹⁴. Tästä voidaan vetää analogia itseyden muodostumiseen, jonka Merleau-Ponty tiivistää toteamukseen: C'est dans mon rapport avec les «choses» que je me connais [...]”¹⁵. Tunnen itseni suhteissani ”asioihin/olioihin”. Se kuinka vahvasti ympäristö vaikuttaa hahmoihin, niiden ilmentymään, näkyy kaikista selvimmin kun maalaa heijastelevaa materiaalia. Jos on maalannut metallista esinettä, tuskin voi jäädä epäselväksi se, kuinka suuresti tuon esineen määrittäminen kietoutuu ympäristöön. On kuin metalli imisi pinnalleen koko ympäristönsä saadakseen muotonsa. Jopa niin pitkälle, että se hälvenee osaksi ympäristöä¹⁶.

Jos mikään ympärillä ei refleктоisi, lakkaisimme olemasta. Jos emme havaitsisi mitään, emme voisi varsinaisesti toimia, niin syvästi ovat toiminta ja havainto toisiinsa kietoutuneet. Me aina jo toimimme havaitessamme. Merleau-Ponty kertoo filmistä, jossa Matisseen maalaamista oli kuvattu ja sitten hidastettu. Tuo hidastaminen sai näyttämään maalauksen hetket harkinnan hetkiltä; oli kuin Matisse olisi valinnut jokaisen siveltimen vedon kaikissa olemassa olevien mahdollisuuksien joukosta eliminoimalla sopimattomat. Merleau-Ponty kuitenkin huomauttaa, ettei Matisse ollut demiurgi vaan ihminen, joka on sidottu ihmisen aikaan ja visioon. Hän maalasi tuon vision mukaan, ei suinkaan tekemällä tietoisia, loppuun harkittuja päätöksiä, vaikka hidastaminen sai maalaamisen tältä näyttämään. Kyse oli yksinkertaisista eleillä vastaamisista nähtyyn, aivan kuten vastaamme eleillä kohtaamiemme ihmisten eleisiin; emme koskaan ehtisi kalkylöidä ja tehdä tarvittavia korjauksia noissa hetkissä.¹⁷

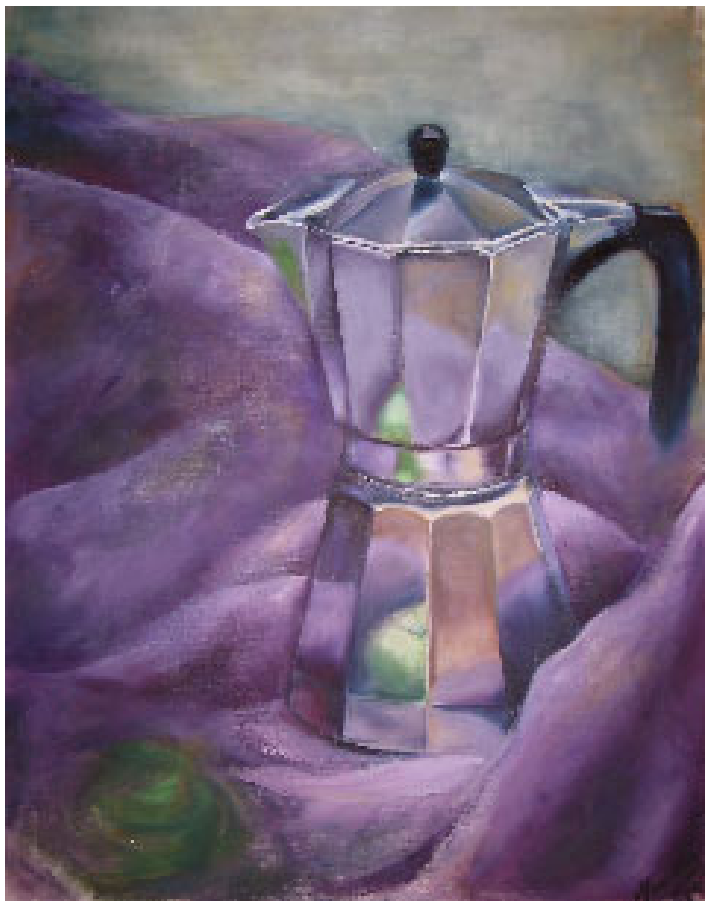
Havaittu maailma on olemassa heijastumisissaan, varjoissaan ja olioiden välisissä horisonteissa. Kuitenkin niin esineen kuin ihmishahmon on oltava myös taustasta erillinen, sillä muutoin hahmoja ei olisi. Kaikki olisi yhtä suurta massaa, ja hahmot hukkuisivat heijastumiin jäädessä samalle vaille varsinaista toiminnan mahdollisuutta.

Tausta ja hahmo: mihin viiva asettuu?

[U]n corps vivant, vu de trop près, et sans aucun fond sur lequel il se détache, n'est plus un corps vivant, mais une masse matérielle aussi étrange que les paysages lunaires, comme peut le remarquer en regardant à la loupe un segment d'épiderme; – vu de trop loin, il perd encore la valeur de vivant, ce n'est plus qu'une poupée ou un automate.¹⁸

Elävä ruumis, nähtynä liian läheltä ja ilman taustaa josta erottua, ei ole enää elävä ruumis vaan materiaalista massaa, joka pysyy yhtä tuntemattomana kuin kuun maisema. Tämän voimme huomata, kun katselemme ihon segmenttejä suurennuslasin lävitse. Nähtynä liian kaukaa se kadottaa elävyytensä eikä jäljelle jää kuin nukke tai automaatti. Merleau-Ponty tulee näin sanoneeksi, että nähdynä tuleminen vaatii samankaltaista tasapainoa kuin perinteinen muotokuva. Kauneus ja mittasuhteet ovat kyllä keskeinen osa muotokuvaa, mutta Merleau-Ponty korostaa oikeutetusta balanssia hahmon ja taustan välillä: näkyvyys on kiinnittynyt sopivan etäisyyden löytämiseen. Ihosta tulee hyvinkin yksivärinen, jos hahmoa katsoo liian kaukaa. Ja eläväkonteksti katoaa, jos katsoo liian läheltä.

On ilmeistä, että tässä sopivan etäisyyden etsimisessä on Merleau-Pontyille kyse vastakkainasettelusta eri näkemisen tapojen välillä, joiden suhteen hän jatkuvasti etsii balanssia, ääripäiden kietouttamista ilman helppoa synteesiä. Teoksessaan Phénoménologie de la perception, hän kutsuu näitä hahmon ja taustan kanssa analogisia hahmottamisen tapoja ”intellektualismiksi” ja ”empirismiksi”;



taiteesta kirjoittaessaan ääripääksi muodostuvat samalla tavoin ”internalismi” ja ”eksternalismi”. Luonnollisesti kaikkien näiden käsitteiden sisällöt ja suhteet ovat monimutkaisia, mutta yksinkertaistettuna kyse on siitä, onko jokin hahmon vai taustan määrittäjä: Onko liike ulkoisten asioiden tuottamaa vai sisäsyntyistä? Onko subjektiivisesti tuotettua vai tuottavaa? Ja jos palataan havaintoon, näkemiseen, ääripääksi muodostuvat se mikä on näkevä muttei nähty ja se mikä on nähty muttei näkevä. Nämä ääripäät Merleau-Ponty pyrkii kietouttamaan määrittämällä olemisen eleyksi ruumiilliseksi maailmassa-olemiseksi.

Oleminen, kuten muotokuva, on aina hahmon ja taustan balanssia. Tuo yhteys on niin vahva, nuo heijastumat niin erottamattomia, että Merleau-Ponty kysyy teoksessaan *Le visible et l'invisible*: *Où mettre la limite du corps et du monde, puisque le monde est chair?*¹⁹ Minne asettaa raja ruumiin ja maailman välillä maailmankin ollessa lihaa? Selkeän ja pysyvän ääriviivan vetäminen on yhtä mahdollista kuin rajan vetäminen meren ja rannan välillä. Silti meri ja ranta erottuvat toisistaan. Merleau-Ponty ei halua kadottaa viivaa, sillä samalla katoaisi esineen identiteetti ja syvyys; hän haluaa vapauttaa viivan: *Or la contestation de la ligne prosaïque n'exclut nullement toute ligne de la peinture comme peut-être les Impressionnistes l'ont cru. Il n'est question que de la libérer, de faire revivre son pouvoir constituant [...]*²⁰. Totunnaisen viivan haastaminen ei ole kaikkien viivojen sulkemista ulos maalaustaiteesta, kuten impressionistit Merleau-Ponty mielestä tuntuivat uskovan. Kyse on viivan vapauttamisesta, sen konstituivan voiman elvyttämisestä.

Vaikkei Merleau-Ponty halua kadottaa viivaa, hän haastaa ääriviivan, joka ympäröisi hahmoa; hän haastaa sen yleisen käsityksen, että viiva olisi objektin ominaisuus. Hän haastaa käsityksen, jonka mukaan omenalla olisi varsinainen ääriviiva, tai että tuo viiva olisi siihen merkittävä kuin pistein, jotka voi siveltimellä yhdistää. Ottaen huomioon, kuinka vahvasti Merleau-Ponty korostaa asioiden yhteyttä, – hän hylkää jopa perinteisesti oletetun eron subjektin ja objektin välillä²¹ – heijastumia ja säteilyä (rayonnement), hänen kriittisyytensä impressionistista taidetta kohtaan yllättää. Impressionismin edustajat näyttävät asettuvan vastakohtaksi klassisille taiteilijoille, joiden työt Merleau-Ponty mukaan edellyttivät äärimmäistä teoreettista taustatietoa sekä ääriviivojen, sommittelun ja valaistuksen tasapainottamista. Merleau-Ponty huomauttaa, että pysyvät ääriviivat, jotka kiertävät esineitä, ovat olemassa vain geometrian maailmassa, eivät luonnossa tai osana näkyvää maailmaa²². Silti Merleau-Ponty ei tarkalleen ottaen ole tyytyväinen myöskään klassisen taiteen vastakohtaksi asettamiinsa impressionisteihin, jotka hänen mukaansa hylkäsivät lopulliset ääriviivat, jättivät pois sommittelun ja valon asettelun etsiessään välitöntä havaintokokemusta ja pyrkiessään maalaamaan sen, kuinka esineet koskettavat katsetta²³. Vaikka Merleau-Pontyn päätös ottaa impressionistit edustamaan täydellistä viivan kadottamista tuntuu hämmäntävälle, hänen ajatuksensa on ymmärrettävä: pelkistä heijastuksista koostuvat esineet kadottavat jotain omaa. Ympäristö ei voi täysin määrittää esinettä sen enempää kuin ihmistäkään. Kyse on viivan mahdollisuuksista tukea ihmisten ja olioiden tilallisuutta.

Vaikka ympäröivät kankaat heijastuvat iholle vaikuttaen näin väriin ja muotoon, on myös huomattava että ihot ovat erilaisia, eri sävyisiä, eri siloisia, ja näissä erityisyyksissä muuttuu myös iholle heijastuva väri. Jos maailma halutaan maalata tiheydessään, syvyysesineen ja ääriviivoineen, onkin helpompaa turvautua väreihin, joiden kautta voidaan kysyä viivan mahdollisuutta vangita liike kankaalle tai paperille, joka itsessään ei liiku. Kuitenkin myös yksivärisiin töihin voidaan saada eloa, eivätkä värit sulje pois viivan mahdollisuutta pohdiskella. *Comme elle a créé la ligne latente, la peinture s'est donné un mouvement sans déplacement, par vibration ou rayonnement*²⁴. Luodessaan latentin viivan, maalaustaide mahdollisti liikkeen vailla paikallaan siirtymistä; värähtelyn tai säteilyn kautta. Viivan voi saada elämään kuin aallon, sen voi ikään kuin repiä ulottumaan aktiivisesti luoden näin liikkeen, kuten esimerkiksi Laila Pullisen Buto-sarja ja Baletti-sarja elävästi osoittavat²⁵. Juuri liike on erityisen tärkeää muotokuvaa maalatessa, ihmiselle olennaisen tavoittamisessa. Kuten Valavuori huomioi: kun piirretään ihmistä, tärkeätä on tavoittaa liikkeen vaikutelma; muuten piirustus on laimea ja mielenkiinnoton²⁶.

Saadessani kerran ystävältäni valokuvan, josta ensimmäisenä erottui tyynä pitelevä käsi, totesin: ”Onpa kaunis käsi!”. Hetken aikaa kuvaa tarkasteluani ymmärsin, että kyseessä oleva käsi oli omani. Vaikka maalaavana, tanssivana ja soittavana olentoja kädet ovat niin keskeinen osa ilmaisullisuuttani, että lakkaisin olemasta tämä minä, jos ne menettäisin, en silti tunnistanut kättäni tuosta liikkettävästä täysin vailla olleesta otoksesta. Merleau-Ponty tuo tämän saman huomion esiin, mutta korostaa sitä vielä toisella huomiolla: vaikka näemme kätemme lähes jatkuvasti, emme tunnista niitä välttämättä valokuvasta mutta jos joku filmaa kävelyämme, tunnistamme oman kävelytyylimme. Tunnistamme oman kävelytyylimme vaikkeemme koskaan voi asettua itsemme ulkopuolelle niin, että varsinaisesti näkisimme tapaamme kävellä. Saatamme nähdä tyylin vilaukselta näyteikkunasta, samoin kuin hymymme tai katseemme, mutta emme koskaan voi nähdä näitä täysin, sillä jos hymyilemme peilille, alamme jo objektivoida ja muokata tapaamme hymyillä – toisin kuin silloin, kun kohtaamme ihmisen, jolle suomme hymyn, tai joka läsnäolollaan tuo meistä hymyn esille. Voimme tunnistaa tutun ihmisen paljon ennen kuin näemme hänen kasvonsa hänen liikkumisen tapansa perusteella.

Merleau-Pontyn filosofiassa havainto on perustavaa, mutta vain yhdessä liikkeen kanssa: oleminen on liikettä, toimintaa, aktuaalista tai potentiaalista. Ihminen lakkaa olemasta, kun liikkeen potentiaali katoaa. Mutta ennen kaikkea liike on tärkeää siksi, että singularisuus, vastaukset kysymykseen ”kuka olet?” näkyvät liikkeissä, eleissä ja ilmaisussa. Jos oletettaisiin mielen tai sielun olemassaolo, se näkyisi vain eleisiin inkarnoituneena ja kiinnittyneenä. Siksi elävää mallia maalatessa liikutaankin jatkuvasti paikallaan olon ja liikkeen etsinnän maastossa, mikä on kuvataiteen suurimpia haasteita. Mallin tehtävänä on pysyä mahdollisimman hyvin aloillaan, mutta jos halutaan löytää mallista jotain tälle kaikista ominta, olisi ehdittävä mukaan pieniin liikkeisiin. Luontevan liikkeen idea on usein vaikea tavoittaa, joskus se vain ohimennen häivähtää esimerkiksi mallin korjatessa asentoa. Se on osattava painaa mieleen ja on varottava hukkaamasta muistikuvaa. Sama tulee esille muotokuvaa tehtäessä: jossakin vaiheessa mallin lukemattomien ilmeiden joukosta välähtää esiin sellainen piirre, jonka vaistoa aidoksi, luonteenomaiseksi.²⁷ Merleau-Ponty ei kuitenkaan luonnehtisi vastausta kysymykseen ”kuka” etsimällä tiettyä välähtävää piirrettä tai piirrejoukkoa vaan rytmiä, joka näitä yhdistää. Rytmii on kuvataiteessa kaikkea elävöittävä ja yhdistävä voima. Sen rakenne näyttää olevan jaksottaisuutta, toistoa, muuntelua ja vaihtelua. Se ei ilmene vain kaikessa taiteessa vaan kaikessa olemassaolossa.²⁸ Tätä rytmiä Merleau-Ponty kuvailee käsitteellä style, tyyli.

Tyyli liikkeessä

*Kaikkien sommittelun osatekijöiden, niin värien kuin muotojen, on kuuluttava samaan maailmaan: siitä syntyy tyylin eheys*²⁹. Kun Merleau-Ponty tyylin käsitettä lähdetään avaamaan, kohdataan useita ongelmia. Näistä tuskin vähäisin on se, ettei Merleau-Ponty kirjoittanut tyylistä yhtenevästi. Suurempi ongelma on kuitenkin siinä, että tyyli on kuten taide: *vaikka taidetta ei voikaan määrittellä, se on hyvin to-*

*dellista*³⁰. Jos lähdetään vastaamaan kysymykseen ”kuka” rikkomalla ilmaisun rytmi, patoamalla tyyli paloiksi, on jo kadotettu tyylin merkitys. Tyyli sitoo yhteen eletyn, elävän ja toiminnallisen ruumiin keskeisimmät aspektit: havainnon ja toiminnan situaatiossa. Erityisesti tyyli korostaa toiminnan ilmaisevaa luonnetta, sillä Merleau-Ponty selvittää havainnon aina jo olevan ilmaisua, la perception est donc déjà expression³¹, ja ruumiillisuuden ilmaisevaa tilannetta (espace expressif). Merleau-Ponty kertoo ilmaisevan toiminnan salaisuuden olevan hyvin yksinkertainen: liikutan ruumistani vailla tietoa lihaksistani tai hermoradoistani, jotka liikkeeseen vaikuttavat, etsimättä toiminnan instrumenttia, aivan kuten taiteilija saa tyyliinsä säteilemään käsillä olevan kankaan kudoksiin työskennellessään – je meus mon corps sans même savoir quels muscles, quels trajets nerveux doivent intervenir, ni où il faudrait chercher les instruments de cette action, comme l’artiste fait rayonner son style jusqu’aux fibres de la matière qu’il travaille³². Tyyli on ilmaisun nyansseissa, se on tapaa toimia erilaisissa tilanteissa. Tyyli on jokaisessa asenteessa, jonka otamme, se on tavassamme nähdä, se kietoo yhteen liikkeemme ja eleemme niin, että meidät voi tunnistaa vailla epäilyksen häivää – tai erehtymällä täysin.

Tyyli on nimenomaan liikkeessä näkyvää. Kun Descartes etsi tapaa erottaa ihmisen näköiset koneet ihmisistä, hän huomautti, että on olemassa kaksi keinoa erottaa sieluttomat koneet meistä, joihin sielu kuin aaveena koneeseen asetettuna: toiminta ja puhe. Descartes tulee esittäneeksi, että sielullisuus tai sen puute on huomattavissa vain ruumiillisessa ilmaisussa.³³ Olisikin helppoa käyttää tyyliä synonyyminä sielulle tai mielelle, ja tunnetusti Descartesin ajatukset ovat toimineet yhtenä inspiraation lähteenä Merleau-Pontyille³⁴. Kuitenkin tyyli muistuttaisi sielua vain, jos unohdettaisiin taustan ja hahmon toisiinsa kiinnittyminen; sommittelu jonka *tulee olla vaihteleva, dynaaminen ja tasapainoinen*³⁵. Tyyli ei ole jotain hahmon sisälle asettautunutta vaan ikään kuin hahmon ja taustan välisellä pinnalla muotoutuvaa. Tyyli singulaarisuuden hetkenä on yhtä dynaamista kuin se on pysyvää. Tilanteet vaikuttavat meihin, olemme tilanteiden ehdollistamia olentoja, kuten Hannah Arendt esittää³⁶. Mutta nuo tilanteet eivät suinkaan aiheuta hetkestä toiseen tapahtuvia metamorfooseja – ennemminkin tunnistettavuutemme on juuri siinä, että käyttäytymisessämme (comportement) on jotain pysyvää ja ilmeistä³⁷. Ympäriöivät asiat ovat osa täyttä määrittymistämme, mutta iho pitää pintansa karkeuden ja rakenteen hetkissä, muuntuu aikojen saatossa ja toisinaan voi yllättävässä tilanteessa näyttää aivan toiselta³⁸.

Havainnosta ei koskaan tule valmista. Kuten Merleau-Ponty ilmaisi, värien näkeminen vaatii uudenlaista havainnon tyyliä. Valavuori huomioi jo aiemmin esille tuodun seikan, sen miten vaikeata vasta-alkajan on tehdä puhtaasti näköaistiin perustuvia havainnot mallista³⁹. Mielenkiintoista tässä on juuri taiteen mahdin kannalta se, että vasta-alkajan piirroksia leimaavat vahvasti ennakkokäsitykset, joista on vaikea repiä itsensä ulos – nähdä toisin, rikkoa silmänsä auki, on vaikeimpia asioita maailmassa. Au moment où il [le peintre] vient d’acquérir un certain savoir-faire, il s’aperçoit qu’il a ouvert un autre champ où tout ce qu’il a pu exprimer auparavant est à redire autrement⁴⁰. Saavuttaessaan tietyn osaamisen ja tietämisen tason, maalari havaitsee avanneensa uuden alueen, missä kaikki se, minkä hän on osannut ilmaista aikaisemmin, täytyy sanoa toisin. Juuri tuo uudenlainen näkemisen tyyli on avain muutokseen. Kaikkeen muutokseen kun muistetaan, kuinka syvästi havainto ja toiminta ovat toisiinsa kietoutuneet. Näkemisen tapamme voi muuttua, ja alkaessaan havaita toisin, alkaa myös toimia toisin, ilmaista toisin. Tyylin avoimuus kertoo sen, että elämme muutoksen mahdollisuutta. Ja tästä löytyy myös taiteen mahdollinen merkitys: taide on mahdollisuutta nähdä toisin.

Lopuksi: taiteen merkityksellisyys

Edellä esiin tuotujen aspektien lisäksi katseella tyylittäminen ja katseiden voima, kanssaoleminen, ruumiin plastisuus, havainnon historialliseksi konstituutio ja monet muut Merleau-Pontyn fenomenologian keskeiset aspektit voitaisiin selvittää taiteen avulla. Merleau-Pontyn huomiot puolestaan avaisivat edelleen sitä, kuinka maalaus ei vain tee näkyväksi näkyvää tai näkymätöntä vaan myös *näkemistä*, kuinka taideteos ei ole objektiivinen ilmaisu maailmasta vaan myös kertoo taiteilijan tyylistä, kuinka taideteos ei ole taiteena olemassa vailla katsojia, kuinka ruumiillisuuden viivat eivät ole pysyviä...

Mutta vielä tämän jälkeen jää jäljelle kysymys siitä, mikä on taiteen merkitys eläessämme maailmassa, jossa teknologiat luomat silmät ovat erottamattomasti asettuneet rintarinnan orgaanisten kanssa niin pitkälle, että useat nykytaiteilijat maalaavat valokuvien tallentamista hetkistä sen sijaan, että avaisivat katseensa kohti maailmaa – puhumattakaan siitä kalvavasta epäilystä, että kaikki maalaustaide on kenties jo toteutettu. Merleau-Ponty ei näin usko. Paitsi että hänen kriittisyytensä valokuvausta kohtaan on ilmeistä, hän myös huomauttaa kuinka ajatus siitä, että kaikki maalaustaide olisi jo toteutettu, tai että maalaustaide voisi olla universaalista ja totaalista, on mieleton. *Dureraut-il des millions d’années encore, le monde, pour les peintres, s’il en reste, sera encore à peindre, il finira sans avoir été achevé*⁴¹. Vaikka maailma olisi olemassa vielä miljoonia vuosia, maalareiden olisi, jos heitä vielä olisi jäljellä, yhä osattava maalausta, sillä maalaus maailmasta ei voi koskaan tulla valmiiksi. Ja niin kauan kuin maalauksia syntyy, on mahdollista nähdä maalauksen kautta ja kanssa; on mahdollista nähdä toisin⁴².

Kirjallisuus

- Arendt, Hannah (1958/1989) *The Human Condition*. Chicago: University of Chicago Press.
 Descartes, Rene *Ouvres de Descartes*, 12 vols. Adam, Charles and Tammy, Paul (eds.) Paris: J. Vrin, 1964-1976.
 Merleau-Ponty, Maurice (1945/2003) *Phénoménologie de la perception*. Paris: Gallimard
 Merleau-Ponty, Maurice (1945/2009) ”La doute de Cézanne” teoksessa *Sens et non-sens*. Paris: Gallimard.
 Merleau-Ponty, Maurice 1953/1960 *Éloge de la philosophie et autres essais*, Paris: Gallimard
 Merleau-Ponty, Maurice (1960/2008) *Signes*. Paris: Gallimard.
 Merleau-Ponty, Maurice (1964/2002a) *L’Œil et l’Esprit*. Paris: Gallimard
 Merleau-Ponty, Maurice (1964/2002b) *Le visible et l’invisible*. Paris: Gallimard.
 Merleau-Ponty, Maurice, (1968/1981) ”Le monde sensible et le monde de l’expression” teoksessa *Résumés de cours*, Collège de France 1952-1960. Paris: Gallimard.
 Sällström, Pehr (2009) *Johdanto Goethen värioppiin*. Helsinki: Goetheanisen taiteen yhdistys ry.
 Valavuori, Olavi (1981) ”Piirtämisen ja maalaamisen taidosta” teoksessa *Vuorikoski, Timo (toim.) Muotokuva*. Helsinki: Otava.

Viitteet

¹ Ote Evelyn Waughin romaanista *Mennyt maailma*.

² Sama

³ Merleau-Ponty 1964/2002a, 27.

⁴ Samankaltaisen ajatuksen esittää myös Johann Wolfgang von Goethe sanoessaan: Maalustaide on silmälle todellisempaa kuin todellisuus itse. Se esittää sen, minkä ihminen tahtoi ja hänen tulisi nähdä, ei sitä, mitä hän tavallisesti näkee. Goethen ajatukset vaikuttavat syvästi Merleau-Pontyn samoin kuin Paul Kleen, joka huomautti että taide ei esitä näkyvää, vaan tekee näkyväksi. (ks. Sällström 2009, 141.)

⁵ Keskenäreiseksi jääneen teoksensa *Le visible et l'invisible* osiossa *notes de travail* Merleau-Ponty toteaa *Phénoménologie de la perception* -teoksessa esiintuotujen ongelmien jääneen ratkaisemattomiksi, koska hän oli lähtenyt liikkeelle perinteen olettamasta 'tietoisuus'-objekti -jaottelusta (ks. Merleau-Ponty 1964/2002b, 250). On kuitenkin huomionarvoista, että taide on eksplisiittisesti läsnä jo kyseisessä "Havainnon fenomenologiassa" ja samaan aikaan kirjoitetuissa teksteissä, esim. "Le doute de Cézanne" (Cézannen epäily), joka löytyy mm. teoksessa *Sens et non-sens* (1966).

⁶ Luennossaan *Éloge de la philosophie* Merleau-Ponty esittää huolensa filosofiassa vallitsevasta rajoittuneisuudesta. Hän katsoo filosofian joutuneen akateemisen maailman armoille ja määrittämäksi; olevan olemassa vain koherenttiin muotoon pakotetussa kirjoituksessa (ks. Merleau-Ponty 1953/1960, 41-42). Teoksessaan *L'Œil et l'Esprit* Merleau-Ponty myös muistuttaa Da Vincin "kuvallisesta tieteestä" (*science picturale*), joka on hiljaista tiedettä (*science silencieuse*) (ks. Merleau-Ponty 1964/2002a, 81-83).

⁷ Merleau-Ponty toteaa: *C'est n'est pas à l'objet physique que le corps peut être comparé, mais plutôt à l'œuvre d'art*. Ks. Merleau-Ponty 1945/2003, 176.

⁸ Merleau-Ponty, 1945/2003, 179.

⁹ Tieteenfilosofiassa on ollut tyyppillistä erottaa olioiden primaariominaisuudet (esim. muoto) ja sekundaariominaisuudet (esim. väri).

¹⁰ Merleau-Ponty 1964/2002a, 25.

¹¹ Merleau-Ponty 1945/2003, 361.

¹² Merleau-Ponty 1964/2002a, 25.

¹³ Merleau-Ponty tutkii asioiden suhteita myös värien kautta. Esimerkiksi teoksessaan *Phénoménologie de la perception* tarkastelemalla maton punaista väriä, villavaa punaista, joka syntyy suhteessa valon ja varjon leikkiin, osana tilallista muodostelmaa, hahmo-tausta -struktuurin keskeisyyttä ja asioiden sisäisiä suhteita. Ks. Merleau-Ponty 1945/2003, 10.

¹⁴ Valavuori 1981, 22.

¹⁵ Merleau-Ponty 1945/2003, 439.

¹⁶ Maalattessani metallista espressokeitintä ajattelin ensimmäistä kertaa, että ehkä se James Bond -elokuvan *Die Another Day* näkymätön auto ei ollutkaan niin kaukaa haettua kuin silloin tuntui

¹⁷ Ks. Merleau-Ponty 1960/2008, 73-74, 107.

¹⁸ Merleau-Ponty, 1945/2003, 348-349.

¹⁹ Merleau-Ponty 1964/2002b, 180. Liha (*chair*) omaa erityisen merkityksen Merleau-Pontyn filosofiassa. Hän hahmottaa lihan eräänlaisena elementtinä, maailman kudoksena, jonka osaa me ruumiillisina olentoina olemme.

²⁰ Merleau-Ponty 1964/2002a, 73-74.

²¹ Merleau-Ponty (1945/2009, 18) tulkitsee Paul Cézannen työt tavalla, joka tiivistää filosofiansa ytimen: "Cézanne ei uskonut, että hänen täytyy valita aistimuksen ja ajattelun, kaaoksen ja järjestyksen väliltä. Hän ei halunnut erottaa näkökentässä esiintyviä kiinteitä asioita/olioita (*choses*) ja niiden haihtuvaa tai pakenevaa ilmenemistä; hän haluaa maalata materian muotoutumisessaan, syntyvän järjestyksen spontaanissa organisaatiossaan. Hän ei tee eroa "aistien" ja "järjen" välillä, vaan havaittujen esineiden spontaanin järjestyksen sekä ideoiden ja tieteen inhimillisen järjestyksen välillä. Me havaitsemme esineet, sopeudumme niihin, olemme ankkuroituneet niihin ja on varmaa, että tälle "luonnon" perustalle rakentuvat tieteet."

²² Merleau-Ponty 1945/2009, 20.

²³ Selitys lievälle vastahakoisuudelle impressionismia kohtaan voitaneen tulkita Merleau-Pontyn Cézanneen kohdistuvan ihailun kautta. Juuri kirjoituksessaan "Le doute de Cézanne" Merleau-Ponty ilmaisee impressionismin pyrkimysten kuvata asioita täysin ilman ääriäviivoja ja hävittämällä paikallisväri johtavan esineiden hukkumiseen heti mainittuaan Cézannen nopeasti erkaantuneen impressionisteista. Merleau-Ponty kuitenkin huomauttaa Cézannen myös pitäytyneen osittain impressionismin puitteissa. Erityisen hämmäntäväksi tämän huomion tekee, että Merleau-Ponty huomauttaa Cézannen pyrkivän luonnon kuvaamiseen turvautumatta ääriäviivoihin. Merleau-Ponty tosin myös huomauttaa Cézannen pyrkimysten ollen paradoksaalisia. Ks. Merleau-Ponty 1945/2009, 16-17. On myös oikeutettua kysyä, kuinka osuvaa Merleau-Pontyn kritiikki ja käsitys impressionismista tässä kohden on, ja kenen taiteilijoiden impressionismiin hän oikeastaan viittaa.

²⁴ Merleau-Ponty 1964/2002a, 77.

²⁵ Ks. esim. Laila Pullinen. Piirroksia ja runoja. Sara Hildénin taidemuseon julkaisu nro 86.

²⁶ Valavuori 1981, 18.

²⁷ Valavuori 1981, 18.

²⁸ Sama, 23.

²⁹ Sama.

³⁰ Sama.

³¹ Merleau-Ponty, 1968/1981, 14

³² Merleau-Ponty 1960/2008, 107.

³³ Ks. *Ouvres de Descartes*, 12 vols. Adam, Charles and Tammy, Paul (eds.) Paris: J. Vrin, osa VI, 56-60

³⁴ Merleau-Ponty (1960/2008, 22) itse esittää, että kysymys 'oletko kartesiolainen?' (*Êtes-vous ou n'êtes-vous pas cartésien?*) on mieleton, sillä hänen mukaansa he, jotka tyrmäävät yhden tai toisen seikan Descartesin ajattelussa tekevät näin kuitenkin pitkälti perustein, jotka ovat velkaa Descartesin ajattelulle.

³⁵ Valavuoren (1981, 21) tiivistys sommittelun vaatimuksista.

³⁶ Arendt 1958/1989, 7-11.

³⁷ Merleau-Ponty 1945/2003, 367-369.

³⁸ Yksinkertainen esimerkki tilanteen keskeisyydestä voisi olla se, kuinka meidän on joskus vaikea tunnistaa tuttu ihminen kohdatessamme hänet yllättävässä paikassa. Tai kuinka vaikeaa on tunnistaa naapuri muualla kuin talon läheisyydessä.

³⁹ Valavuori 1981, 9.

⁴⁰ Merleau-Ponty 1964/2002a, 89

⁴¹ Sama, 90.

⁴² Merleau-Ponty, 1964/2002a, 23; ks. myös Merleau-Ponty 1960/2008, 83.

NÄKÖKULMIA IMMANUEL KANTIN TAIDETEORIAAN

Mari-Anne Virkkala

I

Kant esittää taideteoriaansa *Arvostelmakyvyn kritiikissä* (*Kritik der Urteilskraft*, 1790), kriittisen filosofiansa kolmannessa ja viimeisessä osassa. Taidetta koskevat näkemykset ovat Kantilla osa laajempaa, kauniin ja ylevän analyysiin painottuvaa esteettistä teoriaa. Esteettisellä teorialla on Kantin järjestelmässä ratkaisevan tärkeä välitystehtävä: estetiikan tavoitteena on kuroa umpeen kuilu, joka avautui luonnon ja moraalien välille Kantin kriittisen trilogian kahdessa aikaisemmassa osassa, vuonna 1781 ensimmäisen kerran ilmestyneessä *Puhtaan Järjen kritiikissä* ja sitä seitsemän vuotta myöhemmin seuranneessa *Käytännöllisen järjen kritiikissä*. Kantin estetiikan – ja samalla taideteorian – ymmärtäminen edellyttääkin hänen tieto- ja moraaliteoreettisten peruslinjausten tuntemusta.

Kantin tietoteorian perustana on ajatus siitä, että meillä on kokemusta edeltäviä eli apriorisia käsitteitä, joihin objektit mukautuvat. Se ihmismielessä oleva kyky, joka nämä käsitteet tuottaa, on Kantin mukaan ymmärrys. Kant käyttääkin kokemusta edeltävistä käsitteistä nimitystä ymmärryksen kategoriat. Kokemusobjektien kokonaisuutta Kant nimittää luonnoksi. Ymmärryksen kategoriat ovat Kantin mukaan lakeja, jotka ymmärrys määrää luonnolle kokemuksesta riippumatta. Näihin lakeihin kuuluu esimerkiksi kausaliteetti eli syy-seuraus-suhde. Itse asiassa Kant ajattelee, että luonnossa kaikki tapahtuu kausaalilain mukaisesti. Luonnon yleinen toimintatapa on näin ollen mekanistinen.

Kantin järjestelmässä ymmärryksellä on kuitenkin rajoituksensa. Kant painottaa, ettei ymmärrys voi koskaan ylittää mahdollisen kokemuksen rajoja. Ymmärryksen välityksellä ei voida saavuttaa tietoa mistään sellaisesta, mistä ei ole mahdollista hankkia kokemusta. Kant lähteekin siitä, että ihmisymmärryksen tuottama tieto koostuu aina kahdesta osatekijästä: kokemuksesta ja kokemusta edeltävistä käsitteistä.

Jotta ihmisellä voisi olla kokemuksia, hänellä täytyy olla kyky ottaa vastaan objektien synnyttämiä vaikutuksia. Tätä vastaanottavaisuuden kykyä Kant nimittää aistimellisuudeksi. Aistimellisuuteen kuuluvat paitsi aistit myös niin kutsutut intuitiot, joiden kautta ihminen tulee tietoiseksi aistimusten taustalla olevista objekteista. Intuitiossa subjektiivinen aistimus tavallaan yhdistyy siihen objektiin, joka aistimuksen on alun perin aiheuttanut. Sitä ihmismielen kykyä, joka jäsentyneen intuition viime kädessä tuottaa, Kant nimittää mielikuvitukseksi. Objekteja koskeva tieto puolestaan syntyy siten, että ymmärrys asettaa mielikuvituksen aistihavainnoista muodostaman intuition jonkin kategoriansa alaisuuteen.

Aistimellisuuden ja ymmärryksen ohella ihmisen tietokykyihin kuuluu kolmantena puhdas järki. Muista tietokyvyistä poiketen puhdas järki ei askartele aistitiedon parissa. Järki ei ole koskaan suoraan yhteydessä objekteihin. Kant kutsuu puhtaan järjen käsitteitä yliaistillisiksi ideoiksi, sillä niillä ei ole vastinetta aistitodellisuudessa. Varsinainen tieto syntyy aina aistimellisuuden ja ymmärryksen yhteistyön tuloksena. Järjen käsitteitä ei sen sijaan vastaa yksikään aistimellinen intuitio. Ideat, kuten Jumalan, vapauden ja sielun kuolemattomuuden käsitteet, ovatkin pelkkiä ratkaisemattomia probleemeja.

Sillä, että tiedon hankkimiseen tarvitaan paitsi käsitteitä myös intuitioita, on kauaskantoisia seuraamuksia. Käytännössä se tarkoittaa, että meillä voi olla tietoa vain sellaisista kohteista, joista me voimme saada aistimellisen intuition. Aistimellisen intuition objektit taas ovat Kantin mukaan pelkkiä ilmiöitä, eivät olioita

sinänsä. Tämä puolestaan merkitsee sitä, että me tiedämme luonnon ainoastaan ilmiönä – sellaisena, millaisena se meille ilmenee – ei oliona sinänsä – eli sellaisena, millainen se itsessään ja meistä riippumatta on.

Se, että me emme voi tietää objekteja olioina sinänsä ei kuitenkaan tarkoita, ettemmekö me voisi ajatella niitä sellaisina. Muutoin ajaututtaisiin siihen absurdiin väittämään, että on olemassa ilmiöitä ilman, että mikään ilmenee. Oliot sinänsä ovat Kantin järjestelmässä puhtaan järjen käsitteitä. Erotukseksi ilmiöistä (*phenomenon*) Kant käyttää niistä myös nimitystä *noumenon*. Meidän on Kantin mukaan lähdeittävä siitä, että jokaista ilmiötä vastaa olio sinänsä, josta me emme kuitenkaan voi saada ymmärryksemme välityksellä minkäänlaista tietoa. Kokemusobjektit ovat toisin sanoen mahdollisia ainoastaan sitä kautta, että niiden perustana on yliaistillinen olioiden sinänsä joukko. Ilmiöillä on siis meille tuntematon yliaistillinen perusta.

Erottelu, jonka Kant ilmiöiden ja olioiden sinänsä välille tekee, saattaa ensi silmäyksellä vaikuttaa merkittävältä. Kantilla on kuitenkin menettelyynsä erittäin painava syy. Jos me nimittäin emme tekisi eroa sen välille, millaisia samat asiat ovat kokemuksen kohteina ja olioina sinänsä, kaikki tapahtuminen olisi vääjäämättä luonnon mekanismin eli syy-seuraus-suhteen alaista. Myös ihminen toimisi täysin mekaanisesti: tiettyä syytä seuraisi aina tietty vaikutus. Tämä taas merkitsisi sitä, että ihmisellä ei olisi vapaata tahtoa, vaan kaikki hänen tekonsa olisivat määräytyneet empiirisen syysuhteen mukaan jo ennen tapahtumistaan. Tahdonvapaus on kuitenkin Kantin eettisen ajattelun kulmakivi. Sen olemassaolo on mahdollista turvata, jos ajatellaan, että jokaista objektia voidaan lähestyä kahdesta eri näkökulmasta, joko ilmiönä tai oliona sinänsä. Tässä tapauksessa kausaliteetin periaate voidaan nimittäin rajoittaa koskemaan vain ilmiöitä eli olioita sellaisina, millaisia ne ovat kokemuksen kohteina. Niinpä yksi ja sama tahto voi olla yhtä aikaa sekä epävapaa että vapaa. Ilmiönä eli näkyvien tekojen muodossa ihmisen tahto on välttämättä luonnonlain alainen ja sellaisena epävapaa. Toisaalta tahto kuitenkin kuuluu oliolle sinänsä ja olion sinänsä tahtona se ei ole luonnonlain alainen vaan vapaa. Vapautta on toisin sanoen mahdollista ajatella ilman ristiriitaa. Tämä riittää Kantin mukaan turvaamaan moraalilain mahdollisuuden.

Ihminen pystyy Kantin mukaan käyttämään järkeään paitsi tiedon hankkimiseen myös oman toimintansa ohjailuun. Edellisessä tapauksessa järki on teoreettista, jälkimmäisessä käytännöllistä. Käytännöllinen järki liittyy Kantin filosofiassa moraaliseen toimintaan. Siinä missä teoreettinen järki säättää ymmärryksen muodossa lakinsa luonnolle, käytännöllinen järki määrää lain ihmisen vapaalle tahdolle. Tämä laki on Kantin kuuluisa kategorinen imperatiivi, josta Kant käyttää myös kuvaavampaa nimitystä moraalilaki. *Käytännöllisen järjen kritiikissä* Kant muotoilee kategorisen imperatiivin seuraavasti: *”Toimi niin, että tahtosi maksimi aina samalla voi päteä yleisen lainsäädännön periaatteena.”* Kuten aiemmin on käynyt ilmi, ymmärrys määrää lakinsa ilmiöluonnolle. Vapaus sitä vastoin on olio sinänsä. Siihen me emme Kantin mukaan pääse käsiksi aistimellisuuden keinoin: me emme pysty hankkimaan vapaudesta intuitiota emmekä siten myöskään kokemustietoa. Kant korostaakin, että ymmärryksen kategorioiden ja vapauden käsitteen sovellusalueet ovat selkeästi erossa toisistaan. Kategoriat soveltuvat aistimellisen luonnon selittämiseen, mutta vapaus on jotakin yliaistillista.

Kant myöntää *Arvostelmakyvyn kritiikin johdannossa*, että aistimellisen ja yliaistillisen välillä on hänen järjestelmässään silmiin

kantamaton kuilu. Ymmärryksen kategorioita on mahdollista soveltaa vain ilmiöluontoon eikä niillä ole vaikutusta yliaistilliseen. Yliaistillisen sitä vastoin pitää vaikuttaa aistimelliseen. Tällä Kant tarkoittaa, että moraalilain – jonka välityksellä käytännöllinen järki siis määrää vapaata tahtoamme – tulee toteutua ihmisten toiminnassa. Luonto ja moraalit, aistimellinen ja yliaistillinen näyttävät kuitenkin sekä *Puhtaan järjen* että *Käytännöllisen järjen kriitikkissä* toisilleen täysin vastakkaisina. *Arvostelmakyvyn kriitikkissä* Kant pyrkii lieventämään tätä ristiriitaa. Kun luontoa tarkastellaan teoreettisen tiedon kohteena, se on pelkkä mekanistinen koneisto. On äärimmäisen vaikea nähdä, miten tahdonvapaus voisi toteutua tällaisessa konemaisessa järjestelmässä. Estetiikka avaa Kantin järjestelmässä uudenlaisen tavan lähestyä luontoa. Estetiikan kautta luonnosta ei ole tarkoitus hankkia tietoa, ja siksi myös sen mekanistiset aspektit voidaan jättää taka-alalle.

Jotta tahdonvapaudella todella olisi merkitystä jokapäiväisessä elämässämme, luontoa on Kantin mukaan pystyttävä ajattelemaan myös siten, että se on sopusoinnussa ainakin moraalisen toiminnan mahdollisuuden kanssa. Mihin luonnon ja moraalin sopusointu sitten voisi perustua? Hieman yksinkertaistaen voidaan sanoa, että Kantin vastaus tähän kysymykseen on kauneus.

II

Kauneus merkitsee Kantille mielihyvän kokemusta, joka on seurausta objektin muodon kyvystä saattaa kaksi tietokykyä, mielikuvitus ja ymmärrys, harmonisen leikin tilaan. Kauneusmielihyvä ilmaiseekin Kantin mukaan objektin subjektiivista, muodollista tarkoituksenmukaisuutta tietokykyjemme kannalta. Se ihmismielen kyky, joka arvostelee kohdetta tämänkaltaisen mielihyvän perusteella, on Kantin estetiikassa refleктоiva, tarkasteleva arvostelmakky, josta Kant käyttää myös nimitystä maku.

Objektin muodon korostaminen objektin synnyttämän aistimuksen kustannuksella tekee Kantin taideteoriasta varsin formalistisen. Niinpä esimerkiksi kuvataiteissa keskeisellä sijalla on piirustus tai suunnitelma, musiikissa sävellys. Vaikka Kant toisaalta erottaa makuarvostelman paitsi aisti-arvostelmasta, myös tiedollisesta arvostelmasta, toisaalta hän määrittelee taidekauniin riippuvaiseksi kauneudeksi. Riippuvainen kauneus on vapaan, erityisesti luonnossa ilmenevän kauneuden vastakohta. Taideteosten kauneus on riippuvaista, koska se perustuu taiteilijan tarkoitukseen ja sitä vastaavaan objektin täydellisyteen.

Kantin taideteoriaa leimaa miltei pakonomainen tarve yhdistää toisiinsa taiteen säännöt ja luomisen vapaus. Tämän tarpeen taustalla on yhtäältä kauneusmielihyvän peruslähtökohta: lainmukaisen ymmärryksen ja vapaan mielikuvituksen sopusointu. Toisaalta pyrkimys sääntöjen ja vapauden yhdistämiseen liittyy Kantin haluun turvata vapaan moraalisen toiminnan mahdollisuus säännönmukaisessa aistitodellisuudessa. Vapaan tahdon omaavana olentona ihmisen lopullinen tarkoitus on Kantin mukaan korkein hyvä. Lopullinen tarkoitus on kuitenkin mahdollista saavuttaa mekaanisten luonnonlakien hallitsemassa ilmiömaailmassa ainoastaan sillä ehdolla, että ilmiöluonto on korkeimman hyvän näkökulmasta tarkoituksenmukainen eli sopusoinnussa lopullisen tarkoituksen kanssa. Refleктоivan arvostelmakyvyn periaate, luonnon subjektiivinen, muodollinen tarkoituksenmukaisuus, toteuttaa Kantin mukaan tämän ehdon. Tästä syystä arvostelmakky voi toimia luontokäsitteiden ja vapauskäsitteiden välittäjänä. Koska luonto on tarkoituksen mukainen, siinä voi toteutua myös lopullinen tarkoitus. Sikäli kuin lainmukaisuus ja vapaus ovat sopusoinnussa myös taiteessa, taidekin voi toimia todisteena moraalien mahdollisuudesta.

Kantin näkemys taideteosten tekemiseen vaadittavien sääntöjen ja taiteellisen vapauden välisestä suhteesta on niin epäjohdonmukainen ja monisyinen, että sen perusteella on mahdollista konstruoida kaksi erillistä taideteoriaa. Ensimmäinen teorioista painottaa sääntöjä ja makua, toinen vapautta ja esteettisiä ideoita.

Sääntöjä korostavankin taideteorian näkökulmasta taiteellinen luominen on toisaalta mekaanista, toisaalta vapaata. Taiteeseen kuuluvan säännönmukaisuuden taustalla on Kantin mu-

kaan se, että taiteen tekeminen on intentionaalista, päämäärähaakuista toimintaa. Päämäärä puolestaan mielletään aina jonkin käsitteen kautta. Tämä käsite määrää, millainen objektin on oltava ja antaa samalla säännön taiteelliselle luomiselle. Säännöistä, joiden noudattamista päämäärän saavuttaminen edellyttää, Kant käyttää nimitystä akateeminen pakko, ja sääntöjen noudattamista hän kutsuu akateemiseksi korrektiudeksi. Akateeminen pakko kattaa toisaalta tiettyä taiteenlajia, esimerkiksi runoutta, edustavan teoksen luomiseen vaadittavat säännöt, toisaalta sen piiriin kuuluu myös yksittäisten objektien esittämistapa. Taideteokselle akateemisten sääntöjen mukaan annettua muotoa Kant nimittää akateemiseksi muodoksi. Akateemisen muodon teokselle antaa Kantin mukaan maku. Koska kaunotaiteen muoto syntyy akateemisten sääntöjen noudattamien seurauksena, se ei luonnollisesti ole tulosta inspiraatiosta eikä ihmismielen vapaista impulsseista. Muodon luominen on hidaskäyttöinen ja vaivalloinen, usein yrityksen ja erehdyksen kautta etenevä prosessi. Se vaatii taiteiden, tieteiden ja luonnon tuntemusta ja teoksen yksityiskohtien huolellista punnitsemista.

Kant kuitenkin ajattelee, että maun avulla voidaan ainoastaan arvostella taidetta, ei luoda sitä. Se, että objekti on maun mukainen, ei vielä tee siitä taideteosta. Lisäksi tarvitaan teosta elävöittävää henkeä eli neroutta. Nerous on Kantin mukaan kyky esittää esteettisiä ideoita. Esteettinen idea on puolestaan sellainen mielikuvituksen mielle, joka herättää niin paljon ajatuksia, ettei niitä ole mahdollista sisällyttää mihinkään määrättyyn käsitteeseen eikä ilmaista sanoin. Toisin kuin tiedonhankinnan tapauksessa, jolloin mielikuvituksen intuitioitten tulee vastata tarkoin ymmärryksen käsitteitä, esteettisiä ideoita tuottaessaan mielikuvitus on vapaa ja luova. Luova mielikuvitus kykenee ylittämään ymmärryskäsitteet ja samalla luonnosta saamamme kokemuksen rajat, sillä se seuraa järjen periaatetta ja tavoittelee kaikessa maksimia. Tämän vuoksi luova mielikuvitus onnistuu esittämään aiheensa sellaisessa täydellisyydessä, josta luonto ei tarjoa esimerkkejä.

Esteettisillä ja rationaalisilla ideoilla on Kantin mukaan paljon yhteistä. Sen paremmin esteettisten kuin rationaalisten ideoidenkaan välityksellä ei ole mahdollista saavuttaa teoreettista tietoa. Toisekseen esteettiset ideat saavat rationaaliset ideat näyttämään objektiivisesti olemassa olevilta. Tämä perustuu siihen, että esteettiset ideat ainakin pyrkivät ylittämään kokemuksen rajat ja lähestymään tätä kautta järjikkäisyyden esittämistä. Runoilija esimerkiksi rohkenee antaa aistittavan ilmauksen taivasten valtakunnan, helvetin ja luomisen kaltaisille järjen ideoille. Tämän tyyppisiä rationaalisia ideoita esittäessään taiteilija hyödyntää Kantin mukaan *esteettisiä attribuutteja* eli vertauskuvia. Esteettiset attribuutit eivät muodosta rationaalisen idean varsinaista esitystä vaan ilmaisevat kyseessä olevan idean seurauksia ja yhteyksiä muihin käsitteisiin. Ne tuovat mieleen niin suuren joukon alkuperäisen idean kanssa samankaltaisia mielteitä ja ajatuksia, ettei sitä voida sisällyttää yhteen käsitteeseen eikä kielelliseen ilmaisuun. Tällä tavoin esteettiset attribuutit tuottavat esteettisen idean, joka toimii järjikkäisyyden loogisen esittämisen esteettisenä korvikkeena.

Loppujen lopuksi Kant kuitenkin päätyy siihen, että maku on taiteen näkökulmasta neroutta tärkeämpää. Esteettiset ideat voivat kyllä tarjota taideteosten tekemiseen runsaasti materiaalia, mutta tämän materiaalin jalostamiseen ja muotoiluun tarvitaan akateemisesti harjaantunutta makua. Maun tehtävänä on sovittaa vapaa mielikuvitus ymmärryksen lainmukaisuuteen. Käytännössä tämä merkitsee sitä, että maku antaa esteettisille ideoille muodon, joka vastaa taiteilijan tarkoitusta eli käsitettä, jonka kohteen taiteilija on valinnut aiheekseen. Taiteilija ei silti ole täysin sidottu määrättyyn käsitteeseen. Maku tosin jäsentää mielikuvituksen tarjoaman materiaalin siten, että taiteilija saavuttaa tarkoituksensa. Esteettiset ideat synnyttävät kuitenkin valtavan määrän myös muita ajatuksia, joita on mahdotonta ilmaista objektin käsitteessä. Taide on toisin sanoen yhtä aikaa sekä lainmukaista että vapaata. Näin tulkittuna taide antaa uskoa siihen, että moraalit voi toteutua aistimaailmassa eli että ihmisen tekojen taustalla vaikut-

taa vapaa tahto, vaikka hänen toimintansa päälin puolin onkin luonnossa vallitsevien mekaanisten lakien alaista.

Kantin toinen, nerouden ympärille rakentuva taideteoria painottaa taiteen vapautta. Tämän teorian mukaan taideteoksen kauneutta ei arvostella käsitteiden perusteella. Taiteen synnyttämä mielihyvä ei ole tulosta teoksen täydellisyydestä: nerouden tuotteena syntynyt teos ei miellytä meitä sen takia, että taiteilija olisi onnistunut kuvaamaan valitsemaansa käsitettä ja saavuttanut siten tavoitteensa. Itse asiassa nerouden tuotteita ei pystytä edes luomaan suunnitelmallisesti. Taitelija ei voi päättää, että tekee seuraavaksi mestariteoksen. Hän ei myöskään tiedä, mistä ideansa saa, eikä pysty opettamaan toimintatapaansa muille. Kant pitääkin neroutta synnynäisenä, luonnonlahjana saatuna kykyä. Taiteilija käyttää neroutta taideteosten tekemiseen tiedostamatta itse oman toimintansa motiiveja. Tästä syystä neroutteen perustava taidekaunis on yhtä vapaata kuin luonnon kauneus. Luonto tavallaan puhuu taiteilijan kautta.

Vaikka nerous ei perustukaan käsitteisiin eikä käsitteisiin nojautuviin sääntöihin, jonkinlainen sääntö neroudellakin on silti oltava. Näin siksi, että nerous on taito tuottaa taideteoksia ja jokainen taito edellyttää Kantin mukaan sääntöjä. Nerouden sääntönä toimii mielikuvituksen tarkoituksenmukainen sopusointu käsitteiden kyvyn kanssa ylipäänsä. Todellisuudessa nerouden taiteelle määräämä sääntö on kuitenkin peräisin korkeammalta taholta. Nerouden analyysinsä alkajaisiksi Kant toteaa, että luonto antaa nerouden kautta säännön taiteelle. Myöhemmin käy ilmi, että nerouden säätelijänä toimiva luonto on subjektin oma, yliaistillinen luonto, viime kädessä moraalisesti hyvä. Moraalisesti hyvän ihmiselle asettama viimeinen tarkoitus on Kantin mukaan kaikkien tietokykyjemme sopusointu, ja tätä tarkoitusta kohti myös taide pyrkii. Sääntö, jonka luonto – käytännössä siis moraalisesti hyvä – taiteelle antaa, on toisin sanoen kehoitus tavoitella tietokykyjen sopusointua. Neroutensa ansiosta taiteilija pystyy noudattamaan luonnon antamaa sääntöä eli saattamaan mielikuvituksen ja ymmärryksen harmonisen leikin tilaan. Itse taiteilija ei toimintansa säännönmukaisuutta kuitenkaan tiedosta.

Luonnon ja moraalien välittämistehtävän näkökulmasta ihmislunnon yliaistillisen osa-alueen taiteelle antama tarkoitusperä on varsin mielenkiintoinen. Se, että ihminen voi ilmiömaailmassa toimiessaan noudattaa moraalien hänelle antamaa sääntöä, vahvistaa uskoa siihen, että vapaat valinnat ja hyveellinen elämä todella ovat mahdollisia myös luonnonlakien alaisessa mekaanisessa maailmassa.

III

Estetiikan historian näkökulmasta Kantin taideteoria edustaa tasapainoilua kahden eri tyyliuunnan, klassismin ja romantiikan, välimaastossa. Klassismi oli antiikin kreikkalaista ja roomalaista taidetta ihannoiva tyyliuuntaus. Kullekin taiteenlajille määriteltiin klassismin piirissä tarkat säännöt, joita noudattamalla pyrittiin tuottamaan antiikin esikuvien mukaisia taideteoksia. Yleisesti ottaen kauneus merkitsi klassisteille symmetriaa, tasapainoa ja säännönmukaisuutta. Romantiikka puolestaan helli ajatusta luovasta taiteilijanerosta, jonka toimintaa ei rajoita yksikään ylhäältä annettu esteettinen periaate. Kantkin lähti siitä, että nerous on taiteen perusta. Hän kuitenkin ajatteli, että mielikuvituksen ideoita ryöppyvä virta on kanavoitava tarkoituksenmukaisesti uumiin säännönmukaisuuteen pyrkivän maun välityksellä. Toisaalta *Arvostelmakvyn kritiikissä* esiintyy myös yksinomaan nerouden ympärille rakentuva taidekäsitelmä, joka tuo mieleen romantiikkojen, esimerkiksi nuoren Goethen, vaaliman näkemyksen luonnosta taiteen ainoana lakina.

Lopuksi voidaan pohtia, kuinka tyhjentävän vastauksen Kantin taideteoria onnistuu antamaan taidefilosofian keskeisimpiin kysymyksiin eli kysymyksiin taiteen määrittelystä, ontologiasta ja taidekritiikistä. Theodor W. Adornon tuomio on tyyli: hänen mukaansa Kant ja Hegel olivat viimeisiä, jotka pystyivät luomaan merkittävän esteettisen teorian ymmärtämättä mitään taiteesta. Friedrich Nietzsche puolestaan suosi Kantia siitä, että tämä tarkastelee taidetta yksinomaan yleisön, ei taiteilijan näkökulmasta.

Vaikka suhtautuisikin Kantin näkemyksiin Adornoa ja Nietzscheä armeliaammin, totuuden nimissä on sanottava, että Kant on rakentanut taideteoriansa pitäen tiukasti silmällä *Arvostelmakvyn kritiikille* antamaansa välitystehtävää. Taide on tavallaan tyypistynyt sääntöjen ja vapauden sopusointuisen suhteen välikappaleeksi, jäänyt Kantin kriittisen projektin jalkoihin.

Jos sen sijaan ajatellaan sääntöjä ja vapautta yleisellä tasolla, on selvää, että Kant on tavoittanut tärkeän taideteoreettisen kysymyksen. Kant korostaa sääntöjen merkitystä mutta toteaa samalla, että säännöt eivät riitä tekemään objektista taideteosta – tarvitaan myös elävöittävää henkeä ja esteettisiä ideoita luovaa mielikuvitusta, sanalla sanoen neroutta. Tällaisen sääntökeskeisen ja taiteilijan intentioita painottavan taideteorian avulla voidaan ehkä osittain selittää vaikkapa Kantin oman aikakauden esittävä maalaustaidetta. Nykytaidetta sen sijaan tuntuisi olevan helpompi ymmärtää romantiikkojen luoman nerokultin kautta. Jokainen teoshan pyrki nykyään olemaan omaperäinen ja ainutlaatuinen. Kokonaan säännöt eivät nykytaiteestakaan silti ole kadonneet. Perinteisiä, teoksen sisäisiä sääntöjä – joita niitäkin tuki edelleen opetetaan, esimerkiksi mainittakoon värioppi ja tietyt sommitelun lainalaisuudet – tärkeämmiksi ovat kuitenkin nousseet teoksenulkoiset, taiteilijana toimimiseen ja taideteoksen esille tuomiseen liittyvät kirjoittamattomat lait. Ollakseen taiteilija ihmisen on yleisen käsityksen mukaan opiskeltava taidealan oppilaitoksessa, pidettävä näyttelyitä tai julkaistava teoksiaan muilla tavoin, antauduttava taidekritiikin armoille ja haettava kenties myös taideapurahoja. Taideteokset tehdään toisin sanoen taide maailman konventioita seuraten, institutionaalisten sääntöjen mukaan.

Toisaalta nykytaiteessa korostuvat yllätyksellisyys, uudellisuus ja erilaisuuskin voidaan nähdä tietyntyyppisinä taiteen sääntöinä. Nykytaidekin on – halusipa tai ei – yhteydessä taiteen vuosituuhantiseen traditioon. Erilainen ja uudellinen voi olla vain suhteessa johonkin muuhun ja aikaisempaan. Kantin esille nostama sääntöjen ja vapauden tematiikka on toisin sanoen edelleen keskeinen osa taiteen tekemisen teoriaa.

Kirjallisuus

Cheetham, Mark A. (2009). *Kant, Art, and Art History. Moments of Discipline*. Alkuperäinen ilmestymisvuosi 2001. Cambridge: Cambridge University Press.

Kant, Immanuel (1911). *Kritik der praktischen Vernunft. Kant's gesammelte Schriften*, toim. Königlich Preuäischen Akademie der Wissenschaften, Band V. Berlin: Georg Reimer.

– (1911). *Kritik der reinen Vernunft (KrV)*. Zweite Auflage 1787. *Kant's gesammelte Schriften*, toim. Königlich Preuäischen Akademie der Wissenschaften, Band III. Berlin: Georg Reimer.

– (1913). *Kritik der Urteilskraft (KU)*. Alkuperäinen ilmestymisvuosi 1790. *Kant's gesammelte Schriften*, toim. Königlich Preuäischen Akademie der Wissenschaften, Band V. Berlin: Georg Reimer.

– (1990). *Siveysoppilliset pääteokset*. Suomentanut sekä johdannolla ja selityksillä varustanut J. E. Salomaa. Toinen painos. Helsinki: WSOY. Alkuperäisteokset 1785: *Grundlegung zur Metaphysik der Sitten* ja 1788: *Kritik der praktischen Vernunft*.

Kemal, Salim (1986). *Kant and Fine Art. An Essay on Kant and the Philosophy of Fine Art and Culture*. Oxford: Clarendon Press.

Schaeffer, Jean-Marie (2000). *Art of the Modern Age. Philosophy of Art from Kant to Heidegger*. Kääntänyt Steven Rendall. Ranskankielinen alkuteos 1992. New French Thought. New Jersey: Princeton University Press.

Vuorinen, Jyri (1996). *Estetiikan klassikoita*. Toinen painos. Tietolipas 126. Helsinki: Suomalaisen Kirjallisuuden Seura.

Wicks, Robert (2007). *Routledge Philosophy GuideBook to Kant on Judgment*. London: Routledge

MATKALLA MAAILMAN OSAAVIMMAKSI KANSAKSI

Juhani Sarsila

Sauli Salmela 2011.

Vesitettyä skolastiikkaa? Varhaismodernin subjektikäsitteiden aristoteelisesta perustasta. Tuomas Akvina ja John Locken kognitioteorioiden vertailua.

Acta Universitatis Tamperensis 1665. Tampere: Tampere University Press. 335 s.

Tutkimus edustaa elävää perinnettä, Ikifilosofiaa (Philosophia perennis). Salmela arvostelee kovin sanoin paradigman statukseen nousutta konstruktivismia ja sosiaaliteknologista koulutususkkoa. Konstruktivistit lukee harmikseen kirjan esipuheen alusta (s. iii):

Maamme hallitus on kirjannut tavoitteekseen “nostaa suomalaiset maailman osaavimmaksi kansaksi vuoteen 2020 mennessä”. Samaan aikaan se elävöittävä sivistys, jota latinan kielessä kutsutaan esimerkiksi nimellä humanitas ja joka kreikaksi on paideia, käy kuolinkamppailua [kr. agon - lis. JS] talouselämän ohjailman politiikan kuristuksessa. Koulutuspolitiikan nykyhanteita ovat tehokkuus ja hyödyllisyys, jotka tulkitaan tuotannollis-taloudellisiksi, kvantitatiivisiksi käsitteiksi. Tehokkuuden tavoittellessa alhaista huippuaan [oxymoron-tyylikuvio - lis. JS] ylevä sivistys uhkaa vajota unohduksen hämääjän vieden mukanaan kulmakivensä eli hyveen (lat. virtus, kr. arete) – joka Epikurosta lainatakseni erottaa ihmisen (muista) eläimistä, tai, kuten Aristoteles sanoo, viisaan sivistyksestä välinpitämättömästä rahvaan massasta oi polloi).

Filosofi Demokritos ylisti sivistystä (paideia) menestyjien komistuksena (kosmos) ja onnettomien ainoa tukena ja turvana. Tähän Salmela lisää, että kansallisfilosofimme Snellman painotti sivistyksessä olevan Suomen ainoa pelastus. Nyky-Suomen konstruktivistien ja koulutuspolitiikkojen visioissa Snellman on liukunut menneisyyteen yhtä etäiseksi ja oudoksi hahmoksi kuin Kreikan Demokritos. Traditio on murtunut. Valistus tuli erottaneeksi toisistaan moraalin ja tiedon. Se oli virhe. Sitten hyveet saivat mennä. Voi kysyä, joko tieto on seurannut perässä.

Subjekti ja kognitio merkitsevät erityisen paljon Salmelan esiin nostamalle curriculum-teorialle ja -historialle (jota eksplikoin alempana). Tutkimuksen otsikko on retorisesti nerokas tautologia. Siinä välähtää kolmen kielen (latinan, kreikan ja suomen) raja-alueella aktivoituvaa kuva: *varhaismodernin subjektikäsitteiden aristoteelisesta perustasta* (= subjektista). Oppisana subjekti (suomeksi ‘alusta’ tai ‘perusta’) palautuu latinan termiin *subiectum*. Se on käänös kreikasta (*Ho epistemon, joka kääntyy konsulttikielelle “osaajaksi”, mutta nominalistisesti ja attribuutin kera myös huippuosaajaksi” (Ho aristos ho epistemon) – joita osaamiskeskukseksi muutetuissa oppilaitoksissa tuotetaan asiakkaan eli tilaajan tarpeita vastaamaan. Yliopiston nykykreikankielinen nimi on to panepistemon, ja se merkitsee kaiken käsittävää tai kaikkiallista osaamiskeskusta. Se on iskevämpi kuin latinan universitas magistrorum et scholarium, joka alkuperäisessä arkisuudessaan tarkoittaa vain samaan suuntaan tai yhtä kohden kääntyneisyyttä [– –] eli opettajien ja opiskelijoiden yhteisten intressiensä ajamiseksi muodostamaa korporaatiota.*

Nyt puhaltavat uudet tuulet ja ulkopuoliset voimat ovat pesiytyneet yliopistoon. Siksi kieli on muuttunut. Salmela jatkaa (s. 61–62):

Sitä vastoin tämän päivän osaamiskeskuksissa laatujohtaminen ja sertifioidut laatujohtamiset varmistavat osajatuotannon tasalaatuisuuden, ja tuotantoprosessia valvotaan erilaisten seurantaindikaattorien avulla. Kustannustehokkuuden maksimoimiseksi resurssit on tietenkin kohdennettava tämän tästä uudelleen, jotta mahdollisimman standardilaatuisia mutta ehdottoman asiakaslähtöisiä huippuosaajia voidaan tuottaa mahdollisimman suuri määrä mahdollisimman lyhyessä ajassa ja mahdollisimman vähäisin kustannuksin.

Yliopistosta on tiedekunnat poistettu “pimeän keskiajan” feodaalisina jäänteinä. Tilalle yliopisto on saanut moderneja ja entisestäään byrokraatisoituvia feodaalisia rakenteita. Läpivalaistunut yliopisto ei halua erota muista liikelaitoksista: yliopistossa vilisee yksiköitä, johtokuntia, opetuksen kehittäjiä ja auditoreita.

Alanoottien tai viiteläahusten tekstimassa ilmenee usein retoriselle traditiolle uskollisina digressioina. Nämä poikkeamat valaisevat curriculum-aihetta. Ne antavat näytön Salmelan oppineisuudesta ja todista-

vat samalla hänen eksistentiaalisesta huolestaan (*Sorge, concern*) lukijaa kohtaan. Tutkija antaa kiinnostuneelle, kriittiselle ja osin tietämättömälle lukijalle edellytykset seurata tekstiä. Laaja luku ”Alustavia huomioita” (s. 1–53) täyttää johdannon tehtävän, ja tutkimusaiheensa ja tutkimustulostensa perillemenon Salmela varmistaa pitkässä ja silti tiiviissä luvussa nimeltään ”Lopuksi” (s. 273–290). Sana loppu assosioituu latinan ja kreikan sanoihin (*finis, telos*). Kumpikin merkitsee lopun lisäksi tarkoitusta ja implikoi siten Salmelan teleologista ihmis- kasvat- ja oppimiskäsitystä. Ja hän puhuu lämpimästi hyveen puolesta. Teoksessa elävät Kreikan *paideia* sekä Rooman ja länsimaiden *humanitas* ja *Bildung* sekä Suomen sivistys.

Kiinnostavuus on nykyisessä flow-hakuisessa sivilisaatiossa isoäänisesti korotettu tähdelliseksi topokseksi jopa ”poettista”, siis luovaa teosta arvioitaessa. Kiinnostavuus lisää, kuten tiedetään, näkyvyyttä. Se taas liittyy mm. *visio*-nimiseen topokseen – ja tietenkin strategiaan ja missioon. Nämä ja muut topokset palautuvat tärkeiden filosofian ja kasvatustieteen teoreetikkojen kuten Aristoteles, Cicero ja Quintilianus topiikka- ja inventio-aiheisiin tutkimuksiin. Salmelan teos on kautta linjan kiintoisa.

Epäilemättä Salmela ”syyllistyy” alusta loppuun niin sanottuun muutosvistarintaan. Sekin kuuluu topoksiin. Muutosvistarinta on arvokas hyve niiden klassillisten hyveiden joukossa, joita hän puolustaa. Niistä on vähitellen tullut ”deficit-tuotteita”. Kierkegaard valitti ”eksistentiaalisesti”, ettei ihmisestä ole mihinkään. Hän ennakoii ihmisen rappeutumista, tämän nominalisoitumista teknologisessa ja normittomassa nykytodellisuudessa. Siinä ”*homunculus*” eli ”*Das Man*” mainiosti viihtyy saadessaan kaiken haluamansa. Edes tieteeseen eivät normit kuulu (s. 286, n. 43), ja tiede näyttää mallia muille aloille.

Modernia kasvatustieteen ja muutakin alaa hallitseva, isoäänisesti itseään myyvä ei-normatiivinen konstruktivismi palautuu 1300-luvun filosofiseen nominalismiin. Moderni konstruktivismi merkitsee suvustaan huonontunutta nominalismia. William Occamilaisen nominalismi ilmeni sentään hyvekorosteisena. Sama koski John Lockeä. Sitä vastoin nominalismin viimeisin sana, konstruktivismi, ei hyveistä puhu eikä pukahda. Selitetään, että on yhtä monta moraalista kuin ihmistäkin ja yhtä monta ”kielioppia” kuin kielenkäyttäjää ja yhtä monta koulutusohjelmaa kuin on koulutettavia. Konstruktivismissa jokaisen tuntuu olevan lupa tehdä, mitä mieli tekee. Jokaisella kuuluu olevan ”pöytälaatikossaan oman elämänsä käsikirjoitus”. Sellainen äärimmäinen individualismi tai nominalismi tarkoittaa usein piittaamattomuutta yhteisestä hyvästä. Samalla se lupaa tosiasiallisia vaikeuksia eikä vain ”haasteita” usealle oman elämänsä subjektille. Konstruktivismi koettaa peittää perustavan heikkoutensa vaikenemalla siitä metafysiikasta, johon se perustuu silloinkin, kun se sen tuottuneena kieltää.

Konstruktivismiin metafysiikka jää eksplikoimatta – arvatenkin ”mielettömänä”. Jos se tulkitaan kantilaisittain transsendentaalin subjektin radikaaliksi, noumenaaliseksi vapaudeksi ja autonomiaksi, opettajan ja kasvattajan rooli hämärtyy. Opettajaa ja kasvattajaa ei kohta enää tarvita; he saavat mennä hautoihinsa makaamaan; oppijat oppivat kaiken itse. Näin kirjoitti Tampereen yliopiston valkoiseen tiedotuslehteen opetuksen kehittämisspäällikkö.

Salmelan väitöskirja presentoi ja representoi kasvatustiedettä, erityisesti *curriculum*- eli opetussuunnitelmateoriaa ja – historiaa, sekä kasvatustieteen filosofiaa. *Curriculum* tarkoittaa kasvatustieteen ja koulutuksen sekä organisatorista että intellektuaalista ja moraalista keskustusta mutta ei konsulttien ”osaamiskeskusta” eikä liioin pelkkää ”oppimisympäristöä”. Salmela näkee *curriculum*-teorian yhteisenä lähtökohtana kahdelle tärkeimmälle kasvatustieteen paradigmatyypille: ne ovat saksalainen *Bildung* ja sen amerikkalainen vastine *Curriculum*. Suomeenkin ovat molemmat tulkinnat vaikuttaneet.

Salmela nostaa kasvatustieteen ja -filosofian kulttuuritieteeksi ja -tutkimukseksi. Lisäksi hän esiintyy valitsevan paradigman tai kulttuurin tai sivilisaation kriitikkona. Tekijää tulee luonnehtia interdisiplinäärisiksi. Hän liikkuu suvereenisti muun muassa tietoteorian, ontologian sekä käsitteelliseksi tärkeiden filologisten ongelmien parissa. Salmela osoittaa sentasoista kasvatustieteen ja kulttuurifilosofista näkemystä, jonka edustajina vanhempi polvi muistelee Snellmania, Holloa, Ahlmania ja Harvaa. Paradigman vaihtamiseksi tai palauttamiseksi tarvitaan uusia työponnistuksia. Salmela ekshibitoi työssään sitkeyden ja älyllisen rehellisyyden metodologisesti tärkeitä hyveitä (*labor, perseverantia, industria*). Itseään kohtaan hän ei armoa tunne; hän rakastaa ankaraa puurtamista; sitä ilmaisee *filoponia* eli rakkaus vaivojen ja vastusten kohtaamiseen. Salmelassa personoituu Georg Henrik von Wrightin huikea ja nyky-yliopiston hallinnan ja kontrollin eetokselle täysin outo ajatus: ”Tiede asettaa absoluuttisia vaatimuksia harrastajalleen”.

Salmelan mukaan kasvatustieteen - ellei ole parempi puhua koulutuksesta - on tullut poliittisen vallankäytön instrumentti. Hän muistuttaa, että Locke – kaiketi jonkun yllätykseksi – korostaa hyvettä eli sisäisten motiivien merkitystä ulkoisten eli behaviorististen motiivien sijaan. Moraali on järkeen uskovalle Lockel-

le toisin kuin konstruktivistille kasvatuksen korkein päämäärä (s. 284–285). Salmela luonnollisesti torjuu myös behaviorismin:

Loogisen positivismin ontologisten ja kieltä koskevien oletusten ja metodologian varaan rakentunut klassinen behaviorismi kannatti jyrkimmillään eliminatiivista materialismia psykofyysisen ongelman selittämiseksi [– –] Mentaalinen kieli ja intentionaalinen terminologia – jopa tietoisuuden käsite – palautettiin fysiologiseen kieleen. Okkamilainen partaveitsi heilahti, ja jumalankuvasta operoitiin pavlovinkoira positivismiin, reduktionismiin ja ja teorian esteettisyyden hengessä. Tämän kauneusleikkauksen onnistumisesta ei vallitse consensus gentium, eikä tämä Skinnerin rottien jälkeläinen ole luova, itseään ja elinolosuhteitaan tietoisesti muokkaava subjekti vaan stimuluksiin reagoiva kuluttaja ja oppija. (s. 284)

Mennyt on toisaalta elävästi läsnä; toisaalta se on poissa tilastomatematisesti orientoituneen tutkijan torjumana. Kaikki on tallella, mutta kuitenkin menetetty – ja silti jälleen voitettavissa. Salmela käy Karl Jaspersin tavoin keskustelua myös edeltäjiensä kanssa. Hän kohtaa toisten ajattelussa ja argumentoinnissa myös puutteita. Tekijä näyttää esimerkiksi Locken ajautuvan ristiriitaan itsensä kanssa: Locke ei huomaa esimerkiksi sitä, että hän (ikään kuin oman itsensä “pimeässä nurkassa”) sittenkin kuuluu aristoteelis-skolastiseen traditioon. Toki Locke kuuluu samalla uudemman ihmiskäsityksen rakentajiin. Nähtävästi Locke on tulkittu melkoiselta osalta väärin. Nykyisin sivuutetaan se tosiasia, että Locke tosiaan nosti moraalin kaiken muun edelle. Itsehillintä on Lockelle hyveiden kuningatar – hänestä on tehty modernimpi kuin hän itse oli. Hänen vaikutushistoriansa ilmenee hyvin merkittävänä siirryttäessä 1700-luvulta aivan moderniin. Kaikki vaikutushistoria on kuitenkin hyvin ongelmallista ja avointa tulkinnoille. Salmelan tulkinnat ovat poikkeuksetta perusteltuja, ja hän näkee selkeästi periodisoinnin ongelmat.

Tuleva otetaan käsitteellisesti haltuun ja rakennetaan nykyisyyttä paremmaksi, jos ja kun historia ja valitseva tilanne tunnetaan. Pitää tietää, mistä traditio saa alkunsa, kuinka se toteutuu ja missä se mahdollisesti murtuu. Salmela ei lankea tulevaa hahmottavassa (kasvatus)ajattelussa vaanivaan, katteettomaan optimismiin. *Curriculum*-teoria on saanut Salmelasta vahvan protagonistin: pyritään vapautumaan kasvatustieteessä ja muualla, minkä nimisenä missäkin “rakentuvasta” (normittomasta) konstruktivismista ja myös niin sanotun eksaktin tilastomatematiikan poliittisesti tiedostamattomasta, mutta silti sumeilemattomasta ja yksisilmäisestä käytöstä (“*evidence-based research*”). – Ikävä kyllä, suomalainen koulutusjärjestelmä noudattaa nykyisin amerikkalaista teollisen työn organisointiin ja johtamiseen kaavailun “tieteellisen liikkeenjohdon” mallia (s. 279).

Arvot ovat inhimillisen toiminnan ensimmäisiä perusteita – sen metafyyminen perusta. Ja hyvä elämä on kasvatusteoriassa, jos ihminen oppii ja hänet opetetaan elämään siveelliset arvot, hyveet silmämääränään. Kaikki valinnat ovat poikkeuksetta arvovalintoja. Empirismistä kuten logiikastakaan ei ole legitimoimaan itseään omien menetelmiensä avulla. Ja kasvatus tarvitsee retoriikkaa, muun muassa retoriikan dialektisia päätelmiä ja vaikutusmoduksia (*logos, etos, patos*).

Käsitetutkimus on ihmistieteellisen tutkimuksen lähtökohtaisesti vaikein ja onnistuessaan antoisin orientaatio. Salmela lähtee liikkeelle sellaisista vaikeista erityistopoksista kuin vertailu, merkitys, tarkoitus ja arvo, ja argumentointi on kauttaaltaan erittäin vaikuttavaa. Vertailun topos näkyy jo Salmelan työn nimesessä. Salmelan varsinaisena metodina tavataan rekonstruktio. Työ perustuu niihin historiallisiin rekonstruktioihin, jotka tekijä on abstrahoinut Akvinolaisen ja Locken teosten korpuksista. Tutkimus esittää havainnollisesti kasvatustieteellisen historian pitkän jatkumon Aristoteleesta Akvinolaisen kautta Lockeen. Antikissa syntyneet ideat ovat siirtyneet oman aikamme parhaimpiin kasvatusteorioihin. Omaperäisesti Salmela todistaa Kreikan filosofian ja sivistyksen – *paideia* tarkoitti vanhassa Kreikassa muun muassa kansalaiskasvatusta – yliajallista merkitystä länsimaiselle sivistykselle.

Polybios Kreikkalainen huomauttaa mitä loogisimmin: kunniallisen kritiikin ei ensisijaisesti pidä hakea sellaista, mistä tekijä vaikenee vaan tutkia sitä, mitä tämä käsittelee. Jos kriitikko havaitsee tässä suhteessa virheitä, hän voi päätellä poisjätöjen kielivän tietämättömyydestä. Mutta jos kaikki tekijän kirjoittamat asiat ovat joko tosia tai ainakin todennäköisiä, kriitikon kuuluu tunnustaa, että tekijä vaikenee, silloin kuin hän sen metodin valitsee, harkitusti eikä tietämättään.

FT Juhani Sarsila toimii aate- ja oppihistorian dosenttina Tampereen yliopiston yhteiskunta- ja kulttuuritieteiden yksikössä.

MUOTO, AJATTELEMINEN JA TAITEEN MAHDOLLISUUS

Jyrki Siukonen

Aine on potentiaalisuus, ja muoto on aktuaalisuus. Aktuaalisuus on kahtalaista: toisaalta sellaista kuin tieto ja toisaalta sellaista kuin ajattelu. (De an. II, 2; 412a)

Miten ymmärrän tämän Aristoteleen ajatuksen? Kuvataiteilijana koen luonnolliseksi olettaa, että aine kyseisessä esimerkissä on jotakin notkean saveen ja puun kaltaista, siis keraamikon tai kuvanveistäjän materiaalia. Joka kerta kun savea muovataan kulhoksi tai puuta veistetään hahmoksi aineen potentiaalisuudesta aktualisoituu muoto. Tällainen oletus tuskin sotii Aristoteleen ajatusta vastaan. Entä sitten jatko aktuaalisuuden kahtalaisuudesta? Eikö se ehdota, että savelle ja puulle annettu muoto voi olla taiteilijan tietoa tai sitten – ja tämä kiinnostaa minua tässä yhteydessä enemmän – hänen ajatteluaan?

Seuraavassa tarkastelen alustavasti kysymystä aineen, muodon ja ajattelun yhteydestä. Onko kyse jostakin sellaisesta, jonka voisin taiteilijan näkökulmasta tavoittaa? Edellä Aristoteles erottaa *Sielusta* tutkielmassaan tiedon ja ajattelun, mutta ei käy kuitenkaan selittämään eroa. Siteerattu kohta kytkeytyy laajempaan asiaan eli olion käsitteeseen, jota Aristoteles selventää *Metafysiikka*-teoksen VII kirjassa. Siinä hän muun muassa toteaa olion ja sen olemuksen olevan yksi ja sama, ja että tieto kustakin asiasta on tietoa sen olemuksesta (*Met.* VII, 6; 1031b). Olioiden syntyminen Aristoteles taas jakaa ensisijaisesti kahteen: luonnon mukaan ja tekemisen kautta syntyminen (hän myös mainitsee kolmannen eli itsestään syntyminen). Taiteen kannalta kiinnostavin on tietenkin olioiden syntyminen tekemisen kautta, jonka Aristoteles sanoo perustuvan joko taitoon, kykyyn tai ajatteluun (*Met.* VII, 7; 1032a). Taidon kautta syntyvät hänen mukaansa oliot, joiden muoto on tekijän sielussa.

Syntymisten ja liikkeiden yhtä tekijää kutsutaan ajatteluksi ja toista tekemiseksi. Se, mikä etenee lähtökohdasta ja muodosta, on ajattelua, kun taas ajattelun lopputuloksesta alkava on tekemistä. (*Met.* VII, 7; 1032b).

Näin siis selkiytyy Aristoteleen tarkoittama ajattelun luonne suhteessa muotoon. Mutta samalla piirtyy esiin uusi jaottelu ajattelun ja tekemisen välillä. Jos lähdemme liikkeelle aineesta, niin muoto on ensisijaisesti ajattelun asia ja vasta siitä edetään tekemiseen eli aineen muokkaamiseen. Aristoteles sanoo, että syntyvässä asiassa yhden osan on oltava aine ja toinen on oltava muoto. Hän jatkaa, että esimerkiksi pronssinen pallo syntyy siten ”että tästä, joka on pronssia, tehdään tämä, joka on pallo” (*Met.* VII, 8; 1033b). Toisin sanoen filosofi ajattelee muodon olevan jo olemassa ennen kuin se tuotetaan aineeseen. Taiteilijan näkökulmasta tämä rajoittaisi ajattelun selvästi fyysistä työskentelyä edeltäväksi vaiheeksi ja typistäisi tekemisen pelkäksi jo ajatellun toteuttamiseksi. Taiteilijan työ on kuitenkin myös ajattelua materiaalin kanssa. Materiaali saattaa ehdottaa jotakin sellaista mille ei ollut ennalta mietittyä muotoa. Ja juuri tähän liittyvä mahdollisuus muodonannon ja ajattelun *yhtäaikaisuudesta* alun perin kiinnosti minua Aristoteleen ajatuksessa.

Aiemmin siteeratusta tutkielmassa *Sielusta* Aristoteles esittää aineen olemukseen liittyen toisenkin kiinnostavan erottelun, nimittäin luonnontutkijan ja dialektikon erilaiset puhuvat.

Heistä toinen [luonnontutkija] viittaa aineeseen, toinen [dialektikko] muotoon ja määritteeseen. (*De an.* I, 1; 403b)

Ymmärrän Aristoteleen tässä tarkoittavan, että samasta asiasta voidaan puhua pohjaten erilaisiin lähtökohtiin. Kyse on yhtäältä luonnostaan olemassa olevan aineesta (esim. puu) ja toisaalta jostakin, joka ilmenee tuosta aineesta tehdyssä artefaktissa (esim. tuoli). Aristoteles selventää eroa esimerkiksi talosta: ”yksi sanoo talon olevan kivistä, tiilistä ja puupalkeista koostuva, toinen sanoo, että se on näissä esiintyvä muoto näitä tarkoituseriä varten” (*De an.* I, 1; 403b). Talon voi siis nähdä sekä rykel-

mänä ainetta että ajateltuna muotona. Jälkimmäinen eli dialektikon näkemys aineessa aktualisoituvasta muodosta kuitenkin edellyttää aktuaalisuuden tuottajan, toisin sanoen jonkun, joka muokkaa aineista esiin taloon tarvittavia muotoja. Tämä käsityön kautta tapahtuva muodonanto on ajattelua, jossa näen jälleen yhtäläisyyden taiteen tekemiseen. Mutta ajateltiinko talon muoto taaskin ennen työhön ryhtymistä vai mahdollisesti työn kuluessa? Jälkimmäinen vaihtoehto ei näytä todennäköiseltä, sillä talo syntyy Aristoteleen mukaan ensinnäkin aineista, jotka eivät kykene liikuttamaan itse itseään. Kivistä, tiilistä ja puupalkeista koostuva talo kuuluu toisin sanoen niihin olioihin ”jotka eivät voi olla olemassa ilman sitä, jolla on taito saada ne syntymään”. Ja jotta asia ei jäisi epäselväksi, Aristoteles toteaa vielä talon syntyvän ihmisen mielessä olevasta talosta, ”sillä rakentamisen taito on muoto” (*Met.* VII, 9; 1034a).

Olen tilanteessa, jossa Aristoteleen ajatuksessa aavisteleman mahdollisuus ajattelun ja muodonannon yhdenaikaisuudesta alkaa näyttää umpikujalta. En voi ymmärtää Aristotelesta haluamallani tavalla tekemättä vääryyttä hänen lähtökohdilleen. Aristoteleen mukaan esimerkiksi pronssinen pallo voi syntyä, mutta eivät pallo tai pronssi. Aineen ja muodon on aina oltava ensin olemassa, ja siksi se mitä tapahtuu on muodon syntyminen pronssiin (*Met.* VII, 9; 1034b). Filosofit jättää taiteilijoille kovin vähän löytämisen mahdollisuuksia. Olisiko siis parempi vaihtaa filosofia? Martin Heidegger, joka oli mieltynyt kreikkalaisen ajattelun ytimekkyyteen, näyttää aineen ja muodon asiassa olleen hieman toisenlaisella kannalla. Ainakin löydän häneltä ajatuksen, joka tuntuisi tukevan käsitystä (rakennus)aineissa piilevistä muodoista. Heidegger puhuu tässä puusepistä:

Hän ei tutustu pelkästään rakennettavien asioiden yleisimpiin muotoihin. Jos hän on todellinen puuseppä, hän käy erilaisten puiden ja niissä nukkuvien muotojen kanssa vuoropuheluun, puuhun, kuten se olemuksensa piilotetulla täyteydellä nousee esille ihmisen asumisessa. (*Was heisst Denken?* 1971, 49–50)

Kysymys nyt kuuluu ”nukkuvatko” tai ”uinuvatko” muodot todellakin aineessa? Onko mahdollista, että muodot eivät olisikaan täsmällisesti olemassa ennen synnyttämistä, kuten Aristoteles esitti, vaan ne osittain löydettäisiin materiaalista itsestään? Voisiko muodon synty olla tämän löydön tiedostamista? Taiteilijan kannalta tämä tuntuu lupaavalta, mutta ovatko Heideggerin ”erilaiset puut” kyllin erilaisia kuin Aristoteleen puut? Siihen vastaaminen edellyttäisi laajempaa tietoa kummankin filosofin luonto-käsityksestä, eikä minulla sitä ole. Kirjassaan fysiikasta Aristoteles toteaa, että luonto näyttää olevan se, mikä ensisijassa sisältyy kuhunkin asiaan ja on itsessään muotoutumaton. Sängyn luonto olisi puu ja patsaan pronssi. Tässä ”luonto” muistuttaa ainetta. Muoto taas on asian luonnon kannalta katsoen vain aksidentaalista, sillä jos sänky upotettaisiin maahan ja se alkaisi sieltä jollain ilveellä kasvaa, niin ei siitä syntyisi sänkyä vaan puu (*Phys.* II, 1; 193a). Puussa ei lopulta uinunutkaan sänky vaan päinvastoin. Toisaalta taas se, että saviveistos hajoaa saveksi ja pronssipallo pronssiksi – toisin sanoen että aine palaa luonnolliseen tilaansa – puoltaa muodon ensisijaisuutta olion määrittäenä. Ne oliot, joilla ei ole osanaan ainetta ja joiden määritteet koskevat vain muotoa, eivät Aristoteleen mukaan hajoa joko lainkaan tai ainakaan tällä tavoin (*Met.* VII, 9; 1035a). Tämä ei lupaa hyvää taiteilijalle, joka haluaa työskennellä aineen parissa ja kuvittelee siinä tavoittavansa jotakin pysyvää.

Lähteet

- Aristoteles, *Fysiikka*. Suom. Tuija Jatakari ja Kati Näätäsaari. Gaudeamus, Helsinki 1992.
 Aristoteles, *Metafysiikka*. Suom. Tuija Jatakari, Kati Näätäsaari ja Petri Pohjanheimo. Gaudeamus, Helsinki 1990.
 Aristoteles, *Sielusta*. Suom. Kati Näätäsaari. Gaudeamus, Helsinki 2006.
 Heidegger, Martin. *Was heisst Denken?* Max Niemeyer Verlag, Tübingen 1971.

TIEDOSTAMATTOMAN RAKASTAMINEN – TAITEELLISEN LUOVUUDEN YDIN?

Jussi Antti Saarinen

Johdanto

”Taiteen opettamisen juju on siinä, että saadaan opiskelija rakastamaan tiedostamatonta.”¹ Tähän lausahdukseen kiteytyi kuvataideopettaja Anton Ehrenzweigin (1908–1966) taidepedagogiikan ydin. Ensilukemalta rakastamisen ajatus saattaa tässä yhteydessä kuulostaa melko mahtipontiselta ja raflaavalta. Toisaalta se voi myös herättää uteliaisuutta. Missä mielessä tiedostamattoman rakastaminen voi olla olennainen osa luovuutta? Entä miten tällaisen rakastavan suhteen voi saavuttaa?²

Jotta ymmärtäisimme mistä tiedostamattoman rakastamisessa on kyse, avaan hieman tarkemmin Ehrenzweigin lausahduksen teoreettisia perustoja. Tarkastelen erityisesti hänen käsityksiään havaitsemista ja luovuudesta. Lisäksi suhteutan hänen näkemyksiään kuvataiteilijoiden kuvauksiin omista työskentelyprosesseistaan. Tavoitteenani on osoittaa, että tiedostamattoman rakastaminen merkitsi Ehrenzweigille avointa ja joustavaa vuorovaikutussuhdetta egon syvyytensä kanssa, ja että tällainen luonnehdinta tavoittaa jotain merkittävää taiteellisesta luovuudesta. Käsittelem lopuksi joitakin Ehrenzweigin teoretisoinnin ongelmakohtia ja esitän lyhyesti näkemykseni sen käyttökelpoisuudesta.

Ehrenzweigin havaintoteoriasta

Ehrenzweig opiskeli lakimieheksi, mutta jätti alan ryhtyäkseen taidepedagogiksi ja -teoreetikoksi. Taidetta hän opetti mm. Lontoon yliopiston Goldsmiths Collegessa, jossa työskenteli kuolemaansa asti. Keskeisimmät kirjalliset työnsä hän laati 1950- ja 60-luvuilla (ks. *The Psychoanalysis of Artistic Vision and Hearing*, 1953, sekä postuumisti julkaistu *The Hidden Order of Art*, 1967). Tutkielmissaan hän hyödynsi psykoanalyttista teoretisointia, havaintopsykologista tutkimusta sekä runsasta opetuskokemustaan. Ehrenzweigin tuotantoa ovat viime aikoina käsitelleet lähinnä psykoanalytikot ja taiteentutkijat (ks. esim. Girard & Laine, 2002; Glover, 2009; Goldsmith, 2004; Hagman, 2010; Krauss, 1994; Kuusamo, 2009; Newton 2001, 2008; Sayers, 2007; Wright, 1998). Hänen ajatuksiaan soisi tarkasteltavan myös mielenfilosofisista/kognitiiviteollisista lähtökohdista käsin, sillä hän esitti kiinnostavia huomioita varsin ajankohtaisesta aiheesta: tietoisuuden ulkopuolisesta kognitiivisesta prosessoinnista.

Ehrenzweigin merkittävimpana teoreettisena saavutuksena voidaan pitää tapaa, jolla hän uudisti psykoanalyttisen tiedostamattoman käsitettä. 1950-luvulle tultaessa tiedostamatonta luonnehdittiin edelleen melko sisällöllisin painotuksin. Se nähtiin ennen muuta tietoisuudesta poistorjutun, uhkaavan psyykkisen aineksen tyyssijana. Vastaavasti taiteellista lahjakkuutta pidettiin ainutlaatuisena kykyä sublimoida (eli kanavoitaa tai jalostaa) tiedostamatonta sisältöä yhteishyödylliseen esteettiseen muotoon. Täydentääkseen kuvaa tiedostamattomasta Ehrenzweig esitti, että myös sen muodolliset ominaisuudet tulisi huomioida. Hän väitti, että tiedostamattomalla on sisältönsä lisäksi *ominaisrakenteensa*, joka vaikuttaa ratkaisevasti kaikkeen havaitsemiseen – ja siten myös taiteen tekemiseen ja kokemiseen.

Ehrenzweig kartoitti erityisesti *egon* tiedostamatonta rakennetta ja toimintaa.³ Hän totesi egon koostuvan useista toisiinsa liukuvista tasoista, joiden ääripäinä ovat tietoinen pintataso ja tiedostamaton syvyytensä. Lisäksi hän esitti, että kullakin tasolla on erityinen tapansa havaita asioita. Pintatason havainnointi tuottaa tutuksi ja turvalliseksi kokemamme tietoisesta havaintomaailman, jossa objektit näyttäytyvät erillisinä ja tarkkarajaisina kokonaisuuksina (nk. hyvän *gestaltin* mukaisesti). Sitä voidaan luonnehtia jäykäksi, analyttis-logiseksi ja kontrolloiduksi havaitsemiseksi. Syvyytensä havainnointi ei sen sijaan valikoi tai tuota kirkkaita, selkeärajaisia havaintoja. Sen piirissä havainnot virtaavat ja sekoittuvat toisiinsa vapaasti. Ehrenzweig kutsui sitä myös tiedostamattomaksi skannaamiseksi. Koska syvyytensä havaitsemiseen eivät päde totut yhtenäisyyden ja ymmärrettävyyden vaatimukset, se vaikuttaa tietoiseen havaitsemiseen nähden varsin kaoottiselta ja uhkaavalta. (Ehrenzweig, 1967, 32–46)

Ehrenzweigin keskeisin oivallus oli, että tietoisuudesta ei torjuta ainoastaan psyykkistä sisältöä, vaan myös syvähavainnoinnin tuottamaa eriytymätöntä muotoa. Tähän perustui oletus tiedostamattoman torjutusta rakenteesta. Vaikka piilotajuuden muodon näennäinen sekaortisuus koetaan tietoisesta havaintomaailman eheyttä vaarantavaksi seikaksi, havaitseminen liikkuu koko ajan pinta- ja syvyytensä välillä, enemmän tai vähemmän. Yksilöllinen havainnointi on siis sidoksissa egon joustavuuteen; siihen, mitä tietoiseen kokemukseen voi sisällyttää ja mitä täytyy torjua sen ulkopuolelle. Egon joustavuus on näin ollen merkittävä tekijä myös havaintomaailman rajoja koettelevassa taiteellisessa luovuudessa. Tiivis yhteys syvyytensä olettavasti elävöittää tietoista havaitsemista.

Kirjoituksissaan Ehrenzweig hyökkäsi egon pintatason tyranniaa vastaan ja kritisoi negatiivista suhtautumista tiedostamattomaan – varsinkin jos sen vaikutukset nähtiin yksinomaan häiritsevänä tai arvottomina. Hän väitti, että tiedostamaton syvähavainnointi palvelee luovia päämääriä paremmin kuin pintatason rajallinen havaintokapasiteetti. Koska taiteilija harvoin tietää mihin työnsä tulee johtamaan, työskentelystä useimmiten kehkeytyy avoin ja arvaamaton prosessi. Tällöin juuri syvähavainnointi mahdollistaa vaihtoehtoisten ratkaisujen samanaikaisen käsittelyn. Toisin kuin pintahavainnointi, se ei pakota erittelemään tai valitsemaan. Ehrenzweig myös oletti, että syvähavainnointi kerää tietoa tehokkaammin ja laaja-alaisemmin kuin kapea tietoinen tarkkaavuus, vaikka onkin intuitiivista ja vaikuttaa epämääräiseltä. Tiedostamattoman skannaamisen avulla taiteilija kykenee hahmottamaan teoksen kaikkien osa-alueiden suhteita ja yhteisvaikutelmaa silloinkin, kun työstää vain yhtä rajattua kohtaa. Lisäksi Ehrenzweig esitti, että syvähavainnointi tuottaa teokseen eräänlaisen piilojärjestyksen tai pohjarakenteen, jonka varaan tietoisesti havaittu kokonaisuus rakentuu.

Maalaamisen vuorovaikutuksellinen luonne

Ehrenzweig luonnehti maalaamisen prosessia kolmivaiheiseksi vuoropuheluksi (1967, 95–109). Ensimmäisessä, skitsoidisessa vaiheessa pintatason jäykkää ja erittelevää havainnointia horjutetaan tahdonalaisesti. Samalla teokseen projisoidaan (eli heijastetaan) itsestä elementtejä, jotka voivat aluksi tuntua satunnaisilta, vierailta ja irrallisilta. Nämä ensimmäiset siveltimenvedot ja -jäljet ikään kuin avaavat keskusteluyhteyden tekijän ja materiaalin välille. Taidemaalari Juhana Blomstedt (1937–2010) kuvasi osuvasti, kuinka työn alussa ”ei ole muuta kuin avuton merkki kankaalla. Se on kuin lapsen ensimmäinen yritys sanoa sana. Sitten kangas alkaa vaatia, että kun olet tehnyt minulle tämän, sinun täytyy seuraavaksi tehdä näin. Hiljalleen se alkaa hahmottua, minun osuuteni kasvaa ja monen vaiheen jälkeen päättyy” (Jäämeri, 2007).

Kun teos herää henkiin, se esittää haasteita, johdattelee tuntemattoman äärelle ja yllättää. Toisaalta se voi myös turhauttaa ja kauhistuttaa. Kokenutkaan taiteilija ei kykene täysin ennakoimaan, minkälainen jälki materiaalien (maalain, öljyn, tärpätin, kankaan) ja taiteellisten elementtien (siveltimenvetojen, tiputusten, roiskeiden, raaputusten, jne.) yhteisvaikutuksesta kulloinkin syntyy. Koskemattoman pinnan puhkaisu on arvaamaton ja kauaskantoinen teko. Jälki voi olla ei-toivottua, rumaakin. Ehrenzweig kuvasi, kuinka ensimmäiset merkinnät väreilevät ja aaltoilevat läpi koko kankaan (1967, 58). Ei siis ole ihme, jos taiteilijoilla toisinaan esiintyy tyhjän kankaan kammoa.

Seuraavassa, maanis-oseaanisessa vaiheessa syntyy teoksen elintärkeä piilojärjestys – sen eri osat yhteen sitova pohjarakenne. Tiedostamattoman skannaamisen avulla hajanaiset elementit lokahtelevat kohdalleen melkein taianomaisesti. Taiteilija saattaa tässä vaiheessa kokea ekstaattis-mystistä ykseyttä teoksensa kanssa. Myös ajan- ja paikantaju voivat hetkellisesti kadota; työ luistaa *flown* kaltaisessa tilassa. Taidemaalari ja -teoreetikko Stephen Newton on kuvaillut melko dramaattisin sävyin oseaanista kokemustaan kollaasiteoksensa äärellä. Hän kertoo, kuinka ”yhtäkkiä ja selittämättömästi löysin itseni loputtoman, harmaan meren keskeltä. Sen pinta peittyi niin kauas kuin silmä kantoi kelluvista kollaasin fragmenteista ja roinasta, viivanriekaleista sekä maalatuista ja liimatuista kankaista, jotka nousivat ja laskivat ympärilläni. Olin puolittain upoksissa kaiken tämän äärettömyyden keskellä. En pelännyt hukkumista, tukahtumista tai eksymistä; päinvastoin kokemus oli odotettavissa, eikä tuolloin yllättänyt minua. Kun olin jälleen kuivalla maalla, maalaus oli valmistunut” (Newton, 2008, 50; kirjoittajan käännös). Newtonin kuvaus havainnollistaa hyvin paitsi teoksen syleilyssä oloa myös sitä, kuinka maanis-oseaaninen vaihe kannattelee luovaa prosessia kohti onnistunutta päätöstään.

Työskentelyn viimeisessä vaiheessa teokseen tiedostamattomasti projisoidut ja sen plastisessa tilassa yhteen sidotut elementit sisäistetään takaisin tietoiseen eagoon. Kun intensiivinen ykseyden kokemus hiipuu, edessä on teoksen vääjäämätön hyväksyminen erillisenä objektina. Työ viimeistellään ja se saavuttaa itsenäisyytensä. Luova sykli, jossa sekä psyyken että teoksen syvyys- ja pintatason rakenteet ovat olleet vuoropuhelussa keskenään, sulkeutuu (Ehrenzweig, 1967, 104–5). Juhana Blomstedt totesi, että taideteos on valmis kun taiteilijalla ja teoksella ei ole enää mitään sanottavaa toisilleen (Jäämeri, 2007).



dentäen.

Yhtä lailla keskeistä on herkkyyks teoksen alati muuttuville ominaisuuksille. Ehrenzweig kuvaili, kuinka työstettävä teos hangoittelee tuon tuosta taiteilijan tietoisia pyrkimyksiä vastaan (1967, 57). Pitkänen-Walter kuvaa samassa hengessä, kuinka maalaamista ohjaavan ”suunnitellun juonen oheen täytyy kehittyä toinen, arvaamaton juoni... [joka] on voinut kehittyä esimerkiksi värin suhteesta, maalain tai siveltimen jäljestä tai virheestä, elementtien koosta ja muotokielestä” (Saarinen, 2012, 273). Arvaamattomuus ja sattumanvaraisuus ovat hyvästä: ne mahdollistavat prosessin, jossa taiteilija työskentelee muokkautuvan teoksen tahtiin. Pitkänen-Walter vakuuttaa, että ”taiteellisessa työskentelyssä merkityksellisin ja elähdyttävien hetki on, kun teos itse ”ottaa ohjat” ja esittää tekijälleen jotain ennalta arvaamatonta... Taideteoksen rakentamisessa oleellisinta on tällainen tuntemattoman ilmaantuminen, sen vaaliminen ja seuraaminen. Tuntematon tuo näet mukanaan elävyyden ja vitalisoitumisen tunteen” (ibid., 272).

Kehittyvälle teokselle on siis annettava tilaa hengittää, jotta se ei tukahtuisi liiallisten kontrollointipyrkimysten alle. Pitkänen-Walter kertoo tekevänsä teoksilleen ”hienovaraisia visuaalisia ehdotuksia”, jotta niissä paljastunut ”tuntematon” ei pakenisi. (Saarinen, 2012, 272–273). Taiteilija ja taideteoreetikko Nigel Wentworth on luonnehtinut ”stilisoiduksi” maalaamista, jossa pyritään työskentelemään ainoastaan tiedetyn

Ehrenzweig väitti, että aito luovuus edellyttää maanis-oseaaniselle vaiheelle ominaista syvähavainnointia. Sen hyödyntämisellä hän ei kuitenkaan tarkoittanut yksipuolista heittäytymistä sellaiseen tiedostamattomaan automaatioon, jossa tietoinen valinta ja kontrolli syrjäytettäisiin tyystin. Luovan työn tulisi pikemmin koostua eriytyvästä ja erittelevästä prosessoinnista joustavasta yhteistyöstä. Taidemaalari, Kuvataideakatemian maalaustaiteen professori Tarja Pitkänen-Walter kuvailee samantapaisesti, kuinka ”maalatessa tarkkaillaan siveltimenjälkeä, maaliaineen levittymisen tapaa, värisävyä, muodon rakentumista, elementtien välisiä suhteita. Maalauksen praksis sisältää siis tarkkaa, erittelevää havainnointia” (Saarinen, 2012, 273). Lisäksi hän huomauttaa, kuinka maalaamiselle ”yhtä olennaista on ajatuksistaan unohtunut tuijotus tai työn äärellä tapahtuva katseeseen kietoutuneen tietoisien ajatuksen harhautus” (ibid, 273). Tätä vapaasti kelluvaa ja diffuusia tarkkaavuutta Ehrenzweig kutsui tiedostamattoman skannaamisen ohella ”tyhjän silmän katseeksi” (1967, 122, 270). Olennaista on, että luovan työn syklissä uppoutunut syvähavainnointi ja arvioiva pintahavainnointi vuorottelevat sujuvasti ja toisiaan täy-

rajoissa. Hän kirjoittaa, kuinka ”stilisoidussa maalaamisessa taiteilija tietää mielessään mitä haluaa tehdä ja miten tehdä sen. Hän ei asetu elävään vuorovaikutukseen edessään olevan maalauksen kanssa; sellaiseen vuorovaikutukseen, joka antaisi maalauksen vaikuttaa hetkenä minä hyvänsä työn suuntaan niin, että taiteilija tekisi asioita, joita hänellä ei alun pitäen ollut aikomustakaan tehdä” (Wentworth, 2004, 51; kirjoittajan käännös). Wentworth määrittää stilisoidun maalaamisen eräänlaiseksi ”skleroosin muodoksi: suljetuksi, toisteiseksi ja tylsäksi” (ibid., 52). Pahimmillaan yksisuuntaista hallintaa tavoitteleva maalaaminen johtaa siihen, että teos työstetään kuoliaaksi.

Kiteytetysti voidaan todeta, että taiteellisessa työskentelyssä sekä psyyken että teoksen syvyys- ja pintatason rakenteet asettuvat vuoropuheluun keskenään. Dialektisen prosessin seurauksena taideteoksesta muodostuu kaksiääninen kokonaisuus: syvyytaso tuottaa tietoisien havaitsemisen ulkopuolelle jäävän pohjarakenteen, joka sitoo teoksen elementit yhteen toimivalla tavalla. Teoksen pintataso rakentuu puolestaan kaikesta, minkä voimme tietoisesti havaita ja artikuloida (esim. väreistä, muodoista, siveltemenvedoista ja maalin kerrostuneisuudesta). Ehrenzweig vakuutti, että syvyys- ja pintatason välinen jännite takaa teoksen elinvoimaisuuden. Jos taiteellisella symbolilla ei ole tiivistä sidosta syvätasoon, se jää irralliseksi – eikä tällöin ole aidosti merkityksellinen edes tekijälleen.

Luovuuden suurimpina esteinä Ehrenzweig piti pakonomaista kontrollin tarvetta, luutuneita havaitsemisen tapoja sekä maneerisen muotokielen turvallisuushakuista toisteisuutta (1967, 47–63). Taideopetuksessaan hän pyrki luomaan ympäristön, joka mahdollisti turvallisen tutustumisen piilotajuisen muodon potentiaaliin hyötyihin. Hän rohkaisi riskinottoihin ja kokeiluihin, ja antoi tilaa sattumille silloinkin, kun opiskelijat työskentelivät tarkan etukäteissuunnitelman ohjaamina. Hänen perimmäisenä tavoitteenaan oli edesauttaa opiskelijoitaan luomaan avoin ja luottamuksellinen suhde egon syvyytason havainnointikykyyn. Pitkänen-Walterin luonnehdinta omasta työskentelystään ilmentää osuvasti ehrenzweigelaisen taidepedagogiikan ydinajatusta: ”Kyse on sellaisesta toiminnan tavasta, jossa tekijä antaa – ja tietoisesti raivaa – tilaa jollekin ennalta arvaamattomalle, suunnittelun tavoittamattomissa olevalle. Mikä hyvänsä ennalta arvaamattomuus ei kuitenkaan toimi. Suunnittelun ja arvaamattoman välille on rakennettava ja rakennuttava merkityksellinen suhde. Tässä prosessissa kumpikaan ei saa muokata toista liikaa. Näiden kahden välille on rakennuttava mielenkiintoinen suhde, jossa molemmilla on tilaa olla” (Saarinen, 2012, 273).

Kuten Pitkänen-Walter toteaa, ennalta arvaamattomalle on raivattava tilaa tietoisesti ja aktiivisesti. Ehrenzweigin termin egon pintatason havainnointia on tahdonalaisesti häiritävä ja sulautettava syvyytason prosessointiin (1967, 212). Vasta tämän myötä tietoinen ja tiedostamaton voivat asettua toisiaan täydentävään vuoropuheluun. Syvyytason käyttöönotto on kuitenkin helpommin sanottu kuin tehty. Piilotajuisen muodon käsittely vaatii kykyä sietää tilaa, jossa työskentelyn suunta on epäselvä ja työn elementit ovat ahdistavasti levällään. Lisäksi erittelevän arkihavainnoinnin purkaminen ja upottaminen syvyytasolle pidemmäksi ajaksi on lähes ylitysepääsemätön haaste kenelle hyvänsä. Ehrenzweig kuitenkin uskoi, että harjoittelemalla taiteilija voisi paitsi omaksua tiedostamattoman skannaamisen taidon myös oppia pitämään siitä pidempään kiinni sekä käyttämään sitä tahdonalaisesti luovien ongelmien ratkomiseen (1967, 88, 144).

Tiedostamattoman rakastamisesta ja Ehrenzweigin teorian ongelmista

Tiedostamattoman rakastaminen merkitsi Ehrenzweigille (taiteellisen luovuuden yhteydessä) ennen kaikkea luottamuksellista suhdetta egon syvyytatasoon. Hän vakuuttui siitä, että taiteilijuudessa tärkeintä oli tutustua ja oppia luottamaan syvähavainnoinnin uudistavaan voimaan. Luova mieli ei yksinkertaisesti hengitä ilman yhteyttä egon syvätasoon – aivan kuten rakastunut ei ”elä” ilman rakastettuaan. Ehrenzweig myös oivalsi, että rakastuneena maailma todellakin näyttää erilaiselta: eloisammalta, värikylläisemmältä ja kaikin puolin merkityksellisemmältä. Voimme nyt siis käsittää paremmin, miksi Ehrenzweig luonnehti arvostamaansa suhdetta tiedostamattomaan nimenomaan rakkaudelliseksi. Rakkaus edellyttää rohkeaa antautumista jonkun toisen – tuntemattoman ja arvaamattoman – vaikutukselle. Lisäksi se vaatii herkkyyttä sille, mitä ei-tiedetyssä ”toisessa” kohdataan. Parhaimmillaan rakkaus synnyttää tilan, jossa kohtaamisen osapuolet käyvät avoimeen vuoropuheluun keskenään ja luovat yhdessä jotain uutta. Rakastamiseen sisältyy vapauttamista ja vapautumista, yhteyttä ja ykseyttä, sekä uuden ja elinvoimaisen löytämistä kumpuavain mielihyvää. Toisaalta siihen usein liittyy myös haavoittuvuutta sekä erillisyyden ja kontrollin menettämisen pelkoa.

Kaiken kaikkiaan Ehrenzweigin näkemykset mm. luutuneiden havaitsemistapojen murtamisesta, luovuuden eri vaiheista sekä tietoisuuden ulkopuolella tapahtuvista havaintoprosesseista saavat tukea ainakin joidenkin taiteilijoiden luovuusluonnehdinnoista. Mutta onko syvyytason havainnointia olemassa siinä mielessä kuin hän oletti? Lienee kiistatonta, että havaitsemiseemme sisältyy paljon sellaista, mikä ei ole tietoisien tarkkaavuutemme tavoitettavissa. Sen sijaan on ongelmallisempaa väittää, että havainnointiin liittyy aktiivista rakenteellista torjuntaa; että syvyytaso tuottaa lähtökohtaisesti sellaista muotoa, joka pyrkii tietoisuuteen mutta vaatii poissulkemista.

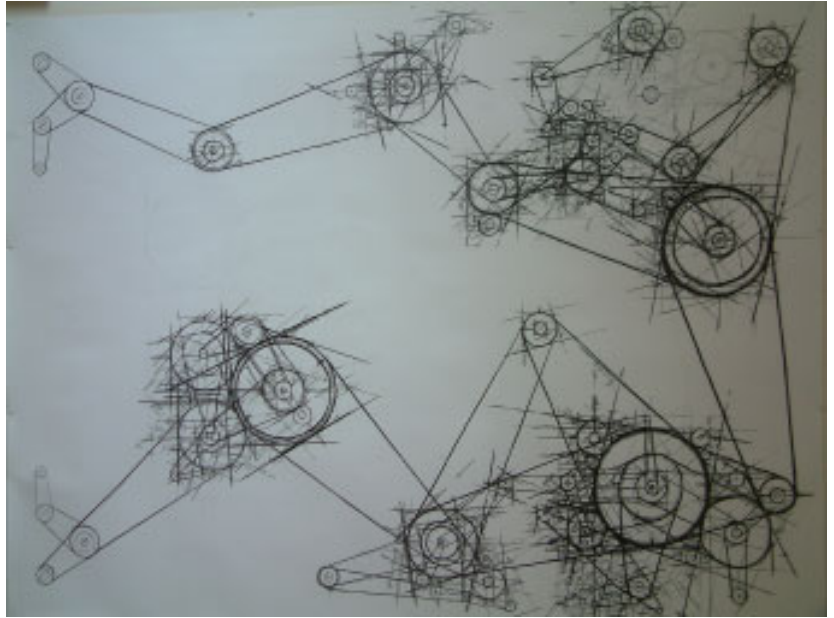
Kenties kysymys torjunnasta ei kuitenkaan ole Ehrenzweigin teorian kannalta kohtalokas: voimmehan olettaa, että syvyyshavainnoinnin tapaista erityymätöntä tarkkaavuutta on olemassa ilmankin sitä. Jos näin on, tiedostamaton skannaaminen voisi mahdollisesti horjuttaa tavanomaista havaitsemista ja edesauttaa uuden muotokielen löytymistä. En kuitenkaan tunne subliminaalisen havaitsemisen tutkimusta niin hyvin, että voisin arvioida tukeeko se syvähavainnoinnin kaltaisen prosessin olemassaoloa – tai Ehrenzweigin väittämiä sen ylivertauudesta. Nykytutkimukseen perehtyminen voisikin tarjota hyvät lähtökohdat arvioida, mikä Ehrenzweigin näkemyksissä on uskottavaa ja mikä ei (ks. esim. Brogaard, 2011; Fiske & Haase 2011).

Vaikka torjunnan ongelma sivuutettaisiin, Ehrenzweigin teoriasta paljastuu muitakin epäselvyyksiä. Miten tiedostamattoman skannaamisen fokuoimattomasta ja vapaasti virtaavasta havaitsemisesta valikoituu tai valikoidaan juuri tietyt selkeämmin artikuloidut, hyvin toimivat ja tietoisesti havaitut muodot? Miksi ja miten syvähavainnointi ikään kuin taianomaisesti ”tuottaa” taiteeseen sopivia muodollisia ratkaisuja? Nämä jäävät lopulta avoimiksi kysymyksiksi. Samalla tiedostamattoman ympärille kerääntyy kuin huomaamatta mystistä kaikkivoipaisuuden auraa.

Kyseenalaista Ehrenzweigin ajattelussa on myös se, että hän määrittää syvähavainnoinnin läsnäolon taiteellisen työskentelyn ja taideteosten *aitouden* välttämättömäksi ehdoksi (1967, 228–229). Näin hän siirtyy luovuuden psyykkisten mekanismien kuvailusta taiteen arvottamisen puolelle. Tämä tuo mukanaan useita lisäongelmia. Ensinnäkin, koska teosten tiedostamaton syvyytaso (piiloljärjestys) määritelmällisesti pakenee tietoista havaitsemista, Ehrenzweig ei kykene tarjoamaan luotettavia keinoja sen puuttumisen tai läsnäolon toteamiseksi. Yhtenä ratkaisuna hän esitti, että voisimme ”päättell[ä] sen [syvyytason] tiedostamattoman läsnäolon siitä, miten teos vaikuttaa tietoiseen emotionaaliseen kokemukseemme” (1962, 128; kirjoittajan käännös). Viime kädessä teosten aitous ja elinvoimaisuus ovatkin katsojien kokemusten varassa. Juuri oikeanlaisen, paljastavan emotionaalisen reaktion määrittely ja tunnistaminen on kuitenkin liki mahdoton tehtävä. Subjektiviivinen

tunne ei voi toimia yleispätevänä aitouden kriteerinä. Taustalla kummittelee myös elitistinen ajatus, että syvyytason olemassaolon paljastava kokemus vaatii selaista katsomisen tapaa, jonka vain harvat ja valitut taitevat.

Toinen ongelma on, että em. aitouden kriteeri vaikuttaisi sulkevan jokapäiväisen luovuuden ja taiteen ulkopuolelle paljon sellaista, jota voidaan hyvin perustein pitää luovana työnä tai taiteellisina tuotoksina. Hyödyntääkö ja puhuttelee kaikki sykähdyttävä tai merkityksellinen taide poikkeuksesta egon syvyytäsä? Ehrenzweigin teoriasta välittyikin melko kapealainen käsitys siitä, minkälaista taiteen tekemisen ja kokemisen tulisi ”oikeaoppisesti” olla. Tältä osin teoria kääntyy itseään vastaan: suosiessaan ja suositellessaan (vaatiessaan!) tiedostamattoman vapauttavaa voimaa se paradoksaalisesti kahlitsee taiteen vain yhteen, suhteellisen ahtaasti määriteltyyn vapauskäsitykseen. Ehrenzweigin kehoitus rakastaa tiedostamatonta saa näin muodoin melko eksklusiivisen vivahteen.



Puutteistaan huolimatta Ehrenzweigin luovuusteoriassa on paljon vetovoimaista sisältöä. Se peilaa tarkkanäköisesti ja uskottavasti taiteilijoiden kokemuksia omasta työskentelystään. Lisäksi ajatus toisinnäkemisen mahdollisuudesta on kiehtova ja houkutteleva kenelle tahansa (taiteilijalle), jota motivoi halu hahmottaa maailmaa ja omaa kokemustaan uusin tavoin. Mielestäni voimme sivuuttaa Ehrenzweigin teorian ongelmallisen normatiivisuuden ja todeta, että se tarjoaa varteenotettavan selonteon yhdenlaisesta luovasta prosessista monien mahdollisten joukosta. Tiedostamattoman rakastaminen voi siis hyvin olla taiteellisen työskentelyn ydin. Aidon luovuuden tai taiteen välttämättömäksi ehdoksi siitä ei kuitenkaan ole – jos sellaista nyt on ylipäätään tarpeen etsiä.

Lähdeluettelo

- Brogaard, B. (2011). Are there unconscious perceptual processes? *Consciousness and Cognition*, 20, 449–463.
- Ehrenzweig, A. (1953). *The Psychoanalysis of Artistic Vision and Hearing: An Introduction to a Theory of Unconscious Perception*. London: Routledge & Kegan Paul.
- Ehrenzweig, A. (1962). *A New Psychoanalytical Approach to Aesthetics*. Teoksessa J. Hogg (toim.), *Psychology and the visual arts*, 109–128. Middlesex: Penguin Books.
- Ehrenzweig, A. (1967). *The Hidden Order of Art: A Study in the Psychology of Perception*. London: Phoenix Press.
- Fisk, G. D. & Haase, J. H. (2011). The relationship between the objective identification threshold and priming effects does not provide a definitive boundary between conscious and unconscious perceptual processes. *Consciousness and Cognition*, 20, 1221–1231.
- Girard, L. & Laine, R. (2002). Luomisprosessista – ajatuksia Anton Ehrenzweigin näkemysten pohjalta. *Psykoterapia*, 4, 252–261.
- Glover, N. (2009). *Psychoanalytic Aesthetics: An Introduction to the British School*. London: Karnac.
- Goldsmith, M. (2004). Frida Kahlo: Abjection, Psychic Deadness, and the Creative Impulse. *Psychoanalytic Review*, 91 (6), 723–758.
- Hagman, G. (2010). *The Artist's Mind: A Psychoanalytic Perspective on Creativity, Modern Art and Modern Artists*. London: Routledge.
- Hogg, J. (ed.) (1969). *Psychology and the visual arts*. Middlesex: Penguin Books.
- Jäämeri, H. (2007). Kohtaan taulun kuin henkilön. *Suomen Kuvalehti* 41. Osoitteessa: <http://suomenkuvalehti.fi/jutut/kulttuuri/kohtaan-tilun-kuin-henkilön> (Luettu 3.3.2011).
- Krauss, R. E. (1994). *The Optical Unconscious*. Cambridge, MA: MIT Press.
- Kuusamo, A. (2009). Läsäolon hetkestä ajan kerroksellisiin ”riveihin”. *Synteesi*, 3, 43–56.
- Newton S. J. (2001). *Painting, Psychoanalysis, and Spirituality*. Cambridge: Cambridge University Press.
- Newton S. (2008). *Art and Ritual: A Painter's Journey*. London: Ziggurat.
- Saari, J. (2012). *Teoreettisia lähtökohia psykoanalyttiseen taiteentutkimukseen*. Teoksessa A. Waenerberg & S. Kähkönen (toim.), *Taidetta tutkimaan – menetelmiä ja näkökulmia*, 259–279. Jyväskylä: Kampus Kustannus.
- Sayers, J. (2007). *Freud's Art: Psychoanalysis Retold*. London: Routledge.
- Wentworth, N. (2004). *The Phenomenology of Painting*. Cambridge: Cambridge University Press.
- Wright, E. (1998, 2nd ed.). *Psychoanalytic Criticism: A Reappraisal*. Cambridge: Polity Press.

Viitteet

- ¹ Alkuperäisessä muodossaan: “To make someone love the unconscious, that is teaching art.” (Siteerattu Milner, 1987, 244; käänös on kirjoittajan)
- ² Käsitellen tässä artikkelissa ensisijaisesti taidemaalareiden liittyvää luovuutta. Tekijä/taiteilija viittaa tästä taidemaalariin ja teos/työ maalaukseen.
- ³ Psykoanalyttisissa teoretisoinnissa ego on ymmärrettävissä mielen yhteensitovaksi ja toimeenpanevaksi toiminnalliseksi kokonaisuudeksi. Sen toiminta-alaan kuuluvat esim. tarkkaavaisuus, havaitseminen, tiedostaminen, päättely ja puolustusmekanismit.

OMAR KHAIJAM, VIISAS TELTANTEKIJÄ

Ilpo V.Salmi

*Ui härän tähdet taivaan ulappaa,
ja tarun mukaan kantaa maailmaa
myös härkä... mut pelkään: pinnallaan
maa pelkkää aasilaumaa laiduntaa!*

Pienoisoruno – epigrammi – on Omar Khaijamin nelisäe, ruba'i. Omar eli 900 vuotta sitten Persiassa, kuolinvuosi on ehkä 1131. Kotimaassaan hänet tunnettiin matemaatikkona ja tähtitieteilijänä, Nisapurin viisaana. Hän opetti Nisapurissa ”kreikkalaisia tieteitä” (luonnontieteitä) monta sataa vuotta ennen länsimaiden yliopistolaitoksen syntyä. Nykykartoissa koillis-Iranissa Khorassanin maakunnassa lähellä nykyistä valtakunnan rajaa sijaitseva Naysapur oli Omarin kotikaupunki. Länsimaissa Omar Khaijam tunnetaan ennen kaikkea runoilijana.

Aikakauden arabialaisten oppineiden maailmanhistoriallinen merkitys on antiikin sivistysperinteen säilytys ja siirto länsimaiden varhaiskeskiajan pimeiden vuosisatojen yli. Sen kunniavelan vuoksi puhun tässä kosmopoliitti Omarista enkä esimerkiksi Persian kuuluisimmista runoilijoista Hafizista tai Firdausista. Omar Khaijamin nimen näkee länsimaiden kirjaimin kirjoitettuna useina erilaisina versioina. Hän oli ehkä teltantekijän sukua tai vain hänen isänsä sukunimi oli teltantekijä. Hänen koko nimensä on jo elämäntarina sinänsä: Ghiyath Ad-Din Abu Hafs (tai Abul-Fath) Umar Ibn Ibrahim Al-Khayyami (tai Al-Khayyam). Omarin syntymäpäivä on säilyneen horoskoopin mukaan 18.5.1048. Horoskoopin olemassaolo osoittaa Omarin suvun yläluokkaisuutta.

Palataanpa alun runoon. Siinä yhdistyy monta kulttuuriperinnettä. Härän tähdistö on peräisin Kreikan tarustosta kuten pohjoisen tähtitaivaan useimmat nykytähtikuviot. Itse tähtien nimet taas ovat useimmiten arabialaista perua. Maata harteillaan kantava härkä on oikeastaan Zeus-Jupiter ja se mitä hän kantaa, on naisenkaataja Zeuksen ryöstämä Eurooppa-neito. Aasilaumaan liittyy tässä typeryyden ”sopuliuden” mielikuva mutta aasi symboloi muinaispersiassa paljon muutakin - vaikkapa suomalaisellekin niin tuttua sisua. Nelisäkeen tunnelma liittyy ehkä Omarin myöhempiin vuosiin jolloin Omar eli sivuun työnnettynä ja pettyneenä.

*Vain runokirja, viiniä ja leivänpuolikas
ja lampaanreittä kappale ja kaksin kerallas
kedolla tuttu tuttavin tulppaaniposkinen
ken valtikkansa vaihtaisi ei siihen kuningas.*

900 vuotta unohtuu kun Omar lähettää tämän maalle menoa ja laatuaikaa ihannoivan tekstarinsa. Se on Omarin ehkä tunnetuin nelisäe. Runokirjan mukanaolo on ymmärrettävä koska Omarin ajan sivistyneen miehen taitoihin kuului osata itsekin runoilla. (Nelisäkeitä, nelisäkeet olivat sen ajan Persian kalevalanmittaa). Muistakaa että viini oli ruukussa, harvemmin pullossa. Tulppaaniposkinen sorjavartinen ikinuori miltei kuoliaaksi ylistetty seuralainen on Omarin runoilun vakikamaa aina riutuvan kaipuun tunnustuksiin asti. Tällä kohtaa Omar liittyy kulttuurit ja aikakaudet ylittävään sovinistimiesten joukkoon. He taisivat rakastaa stereotyyppisesti rakkautta enemmän kuin personoitua kohdetta. Omarin opettajakseen sanoma Avicenna vertasi syystä rakastumista mielisairauskohtaukseen. Mutta muistakaa että Omar eli haaremien ja suufilaismystiikan, ei ydinperheen ja tasa-arvon yhteiskunnassa. Siksi nelisäkeissä toistuvan tunteissa ryppemisen selitykseksi on tarjottu suufilaistakin tartuntaa.

Omar runoili useimmat nelisäkeensä alun perin persiaksi. Arabiaksi kirjoitettuja oli vain muutama, vaikka Omar teki tieteenä arabiaksi. Muotorakenne on yleensä tähän valittujen näytteiden mukainen AABA joskus AAAA tai sonetin alku ABBA. Vieläpä suorasanaisia käännöksiä ja ei-riimiteltyjä editioita on pilvin pimein.

*Käy varoen! Noin huolta vailla et
saa heinää polkea kun astelet!
Voi! Aivan siinä jalkojesi alla
on kaunottaren kasvot ruusuiset.*

Tässä rubaissa näkyy Omarin keskeinen yhä uudelleen toistuva teema, kaiken katoavaisuus ja ikuinen kiertokulku. Kaunotarkin on maasta tullut, maaksi pitää hänen jälleen tuleman ja jonain päivänä kierrättäjä ruukuntekijä on hänet eloon herättävä.

Omar Khaijam löydettiin runoilijana länsimaissa kun englantilainen Edward FitzGerald julkaisi pienen Omarin nelisäekokoelman 1859 (eli Darwinin lajien synnyn ilmestymisvuotena). Vaikka painos oli pieni ja paperi halpaa käärepaperia, käännös oli loistelas: Omar oikeastaan uudelleen runoiltuna. FitzGeraldin käännös oli kuitenkin omavaltainen ja monesti miltei Omaria väärentävä, ”epätieteellinen”. Tästä alkoi silti Omar Khaijamin voittokulku läntisessä maailmassa ja rubaijat tulivat osaksi länsimaista kulttuuria. Puoli vuosisataa myöhemmin Eurooppa ja koko länsi ajautui I maailmansotaan. Englantilaiset nuoret miehet lähtivät kuolemaan Ranskaan Omar Khaijam taskussaan ja naisensa rannekello ranteessaan. (Juuri yleiseen käyttöön tullut rannekello löi osin rintamalle sopimatoman taskunauriin laudalta). Saksalainen Friedrich Rosen julkaisi vuosikaudet itse karavaanireiteillä vaellettuana omat saksankieliset

nelisäkeensä 1910 suoraan persiasta käännettynä. Ensimmäiset suomennokset ovat 1910 luvulta mutta vasta **Toivo Lyy** 1929 räjäytti Suomessa pankin. Lyy käytti lähteenään osin FitzGeraldia osin Rosenia. Siksi monet nelisäkeet esiintyvät ainakin kahtena hieman erilaisena versiona. Omarin nelisäkeistä on tullut Suomessakin runouden ”taistelevat metsot”. Se Omarbuumi mikä anglosaksisessa maailmassa oli kukoistanut I maailmansodan tienovilla, kehittyi täällä Pohjolassa myöhemmin ehkä vasta II maailmansodan jälkeisinä vuosina. Moni nuori mies tyydytti runonälkänsä kulkemalla Omar povitaskussaan. Niin minäkin. Nykynuorilla siinä taskussa on energiajuomapullo.

Vastaus monen Omar-fanin ikuisuuskysymykseen – kuka ja millainen oikeastaan oli Omar Khaijam – nousi aivan uudelle faktatasolle, kun professori **Jaakko Hämeen-Anttila** julkaisi v. 2008 perusteellisen tutkimuksensa ”Omar Khaijam – runoilijan elämä”. Hämeen-Anttila oli jo v. 1999 julkaissut suoraan alkukielestä kääntämänsä nelisäesikermän. ”Malja ja menetetty maine”. Hän käytti vapaata runomittaa kuten v. 2008 julkaisemassaan jatkokokoelmassa ”Ruukku rubiiniviiniä ja muita runoja”. Tämän tekstin toisena oleva nelisäe on siis varmasti aitoa Omaria ja kuuluu Hämeen-Anttilan versiona

*Ruukku rubiiniviiniä, runokirja,
suurusta pikkuisen, palanen leipää,
sinun kanssasi kahden autiudessa –
suloisempaa ei olisi kuninkaalla!*

Omar Khaijam joutui tunnettuna oppineena osallistumaan myös aikansa teologisiin kiistoihin. Hän pohti syntikäsitetä/vapaata tahtoa yhteisönsä valtauskonnon – islamilaisuuden – tiukan predestinaatiotulkinnan ehdottomuutta vasten. Tähän viitanee hänen nelisäkeensä (Hämeen-Anttilan versiona)

*Kun Jumala muovasi savesta minut,
hän tiesi työt, joita tekisin kerran.
Ei yksikään syntini käskyttä synny.
Miksi hän heittää siis minut tuleen?*

Ongelma, josta ei vielä tänäänkään yhdeksän vuosisadan junnaamisen ja veruketehtailun jälkeen – ole tultu - Omarin omin sanoin - hullua hurskaammaksi. Joskus skeptikko Omarin alistunut pohdiskelu olemassaolon pohjimmaisesta sattumanvaraisuudesta tuntuu miltei ateistiselta (Hämeen-Anttilan versiona).

*Kaikki on pelkkää peliä
Me nappuloita, taivas pelaa.
Pelilauta on maailma ympärillä:
yksi toisensa jälkeen meidät syödään pois.*

Toivo Lyy:n suomennoksessa ”hän” on ”taivaan” tilalla.

*Kuin nappuloilla meillä pelataan:
yö-päivä-ruutuisella laudallaan
Hän sinne-tänne siirtää meitä... ”shakkaa”
ja ”syö” ja sysää syrjään: rasiaan.*

Omarin ”hän” ei tässä armoa tunne eikä Omarin taivas itke.

Koko länsimaisen yhtenäiskulttuurin maailmassa Khaijam on ehkä raamatun jälkeen eniten käännetty/mukailtu/matkittu/väärennetty sanallinen artefakti. Pelkästään englanninkielisiä versioita on puolisen tuhatta, eri kieliä yli sata ja kokonaiskappalemäärä monia miljoonia. Nelisäkeitä löytyy kolmisen tuhatta, joten Omar ei varmasti ole ehtinyt niitä kaikkia runoilla. Tiukat myöhemmät tekstianalyysit hyväksyvät alkuperäisiksi vain noin kymmenesosan. Tässä karsinnassa ovat paperikoriin joutuneet välillä mm. kaikki pelkät juomalaulut josta valinnasta voidaan olla monta mieltä. Suomessa **Oskar Merikanto** oli säveltänyt kaksi nelisäettä jo ennen Lyy:n suomennosta. (Opus 109 osat 2 ja 3, yksinlauluja).

*Basaarissa tutkistelin
miten savenvalaja köyryn selin
savea polki. Saven sanovan kuulin:
Veli varoen! kuin sinä minä kerran elin.*

Tässä vielä jatkoa Omarin ikiomaan sielunvaellusteemaan, joka vetoaa niin agnostikkoon kuin kirjan uskovaan. Arkinen savenvalaja luoja. Jos kyseessä on viiniruukku, savi - materia viinin - elämännautinnon ja hengen lennon säiliönä eli ihmisen vertauskuvana. Tässä Omar esiintyy oikeastaan koko ihmiskunnan kulttuuritulkkina. Jokainen voi tässä tehdä omaa surutyötään ja/tai kärsiä arkisesti oman laskuhumalansa ja krapulansa melankolian.

*Kehässä tässä, jossa harhailemme
me alku-loppukohtaa löydä emme
ei kukaan kerro mistä saavuimme
ei kukaan tiedä minne kulkenemme*

Omar Khaijam oli siis "siviilissä" matemaatikko, jonka tänäänkin toimivia tieteellisiä tekstejä on säilynyt. Pääteoksen nimi on "Algebra". Hallitsijan hovioppineena hän sai seitsemän muun tähtitieteilijän kanssa tehtäväkseen ajanlaskun uudistamisen. Profeetta **Muhammedin** paosta v. 622 aloitettu kuun vaiheisiin perustuva hedzrakalenteri oli ja on tunnetusti epäkäytännöllinen. Oppineiden ehdottama vanhaan egyptiläiseen siviilikalenteriin perustuva el-dsalali ajanlasku yritettiin ottaa v. 1079 käyttöön. Se oli erittäin tarkka (tarkempi kuin meidän gregoriaanisemme). Aika ei kuitenkaan ollut kypsä ja tilanne oli oikeastaan huonontunut. Euroopassa oli aloitettu ristiretkien nimellä tapahtuva ryöstöretkuilu ja arabit vastasivat lisäämällä omaa ahdasmielisyyttään. Tällöin arabialaiseen kulttuuriin alun perin liittynyt (persialaisten) tutkijoiden vapaamielinen rationaalisen ajattelun juonne tyrehtyi. Ehkä juuri siinä Muhammed alkoi hävittää miekka-Jeesukselle. Uskonkiihkoinen islamilaisuus sai yhä enemmän jalansijaa Persiassa. Omar Khaijamia suosinut hallitsija ja hänen luottomiehensä salamurhattiin ja pyhiinvaellusmatkan Mekkaan ja pääsi tällöin ja täten osin rauhaan vainoajiltaan. Hän oli joutunut kuitenkin pois kulttuurinsa vallan keskiöstä. Ukkoontumisen ja katkeroitumisen teemat nelisäkeissä liittyivät ilmeisesti tähän. Omarin epookin ajan henki – Zeitgeist - on kuin suoraan nykyaikaa ja lännen kapakkafilosofi voi punaviininsä ääressä pohtia syystäkin "Eikö mitään ole 900 vuodessa opittu."

*Kuin vierii virta, aavikolla tuuli puhaltaa,
niin päivistäni tänään taas päivä katoaa
mut milloinkaan en murehtinut ole päivää kahta
en päivää joka jäi jo taa, en päivää tulevaa.*

Aavikko, taivas ja karavaani on arabialaisen kulttuurin peruslaatukuvaa. Päivällä karavaani sokaisevan auringon alla, yöllä tähtitaivaan "sinikivinen" holvi ja karavaaniseraljin tilapäinen yösiija. Nykyajan merenkulkijalle nousee väkisinkin mieleen analogia: meri, taivas ja alus, päivän purjehdus ja yön turvasatama. Molemmissa ihmiselämä keskellä ikuisesti muuttuvaa autiutta.

Omar yrittää tässä ehkä unohtaa nykyhetken arjen painostavuuden ja välttää itsesääliin uppoamista kokemalla itsensä osaksi ikuista päivien kiertoa. Nelisäe poikkeaa rakenteellisesti muista. Tässä on aluksi ihmisetön muuttumaton maisema, josta siirrytään minä-kokemukseen ja edelleen omaan sisimpään. Eli tässä on japanilaisen tankarunon mielikuvarakenne, tosin ei niin kurinalaisena kuin tankan tiukka tavutus. Suomalaiselle mökkiläiselle ehkä hiven vieraampi mielenmaisema. Täällä Härmässä kun on päivällä/kesällä järven veden peili, yöllä/talvella revontulet ja taivas jota ei paljoa voi katsella kun kuusen oksista putoavat lumet silmille.

*Hereille nuorukainen! Kasvojas
nyt nopsaan katso aamumaljastas
sydämenlyönnit tämän aamunkoiton
ei koskaan enää kaiu korvissas.*

Auringon nousu etelän pienillä leveyksillä on lyhyt dramaattinen hetki jota ei pidä edes nuorena nukkua ohi. Siksi Omar patistaa tässä nukkuvaa (sammunutta?) juomaveikkoaan hereille ja ryypylle. Kaiken kokenut Omar terävöittää maanitteluaan itsensä näköisellä toistuvuusteemalla elämän kertakäyttöisyydestä ja sen hetkien palautumattomuudesta. Aamun tunnelmiin liittyy Omarilla joskus rukouskutsun jälkeinen krouvin aukeamisen odottelu eli viini on tullut yöllä loppuun juoduksi ja selvä päivä ja arkikrapula kaikessa kauheudessaan uhkaa.

Aamuhumala esiintyy Omarille keskeisen humaltumisteeman joukossa usein. Siinä yhteydessä kaunis (tai tyhmä) nuorukainen toimii juomanlaskijana tai juomaveikkona. Tuntien Omarin kulttuuriepookin suhtautumisen poikarakkauteen nykysuvaitsevaisuudenkin edustaja voi vain hämmästyneenä miettiä. Sydämenlyönnit? Hm... Olihän vanhalla Omarilla vieläpä vävy.

Omarin kuolemaan liittyvistä myyteistä (?) voi jokainen valita joko kirjallisemman: Kultainen hammastikku keskenjääneen kirjalluvun merkkinä sivujen välissä tai raadollisemman: Äkkikuolema meluisissa juomingeissa.

Omar Khaijamin viimeisimmät tekstilöydökset joita on väitetty (syystä) väärennyksiksi ovat paradoksaalisesti vanhempia kuin aiemmin löydetty. Näissä uusissa nelisäkeissä juomalauluteema esiintyy niin usein ja niin humalahakuisena että on vaikea uskoa (raittiitten) Khaijam-tutkijoiden vakuutteluihin Omarin humalanhurmiin vertauskuvallisuudesta. Känni mikä känni, vaikka siinä henkikin lentäisi sanoisi Nummisuutarin Eskon jälkeläinen. Omarilla on tähän liittyen vieläpä raittiudelle ärhentelyä monessa nelisäkeessä. Koraani kielsi viinin mutta Zarathustra salli. Tässä oli Omarinkin veruke.

*Minulta ilmiöiden tutkit maailmaa
mik on se? miks sen viisas tajuua?
Vain utukuva valtameren yllä
joka valtameren jälleen vajoaa.*

Tämän kirjoitelman viimeiseksi nelisäkeeksi olen valinnut agnostikko Omarin eräänlaisen testamentin, olipa se aito tai ei. Hän vastaa siinä kyseleville oppilailleen mikä on olevaisen syvin olemus. Vastaus on hämmästyttävän nykyaikainen eli ajaton. **Einsteini** kvanttifysiikkaan asti nykyajankin tutkijat voivat sen hurraten hyväksyä. Tässä filosofi Omar irtautuu sekä materiasta että ajasta. Jäljelle jää vain muisto. Turhaan ei **Sten Selander**, Omarin ruotsintaja ole sanonut että ”hymyilevin suin ja pohjattoman surullisin ja väsynein silmin Omar Khajjam lauloi nautinnosta ja katoavaisuudesta”. Professori Hämeen-Anttila puhuu Omarista ”vapaa-ajattelijana viinituvassa”. **Mika Waltarin** ”Sinuhe Egyptiläinen” taitaa olla saman hengen lapsia.

PS 1.

Platon on sanonut, että selväjärkisten on turha kolkutella runouden porteilla. Omar Khajjam muodostaa loistavan poikkeuksen tästä valitettavan usein todentuvasta maksimista.

Suomennettua Omaria:

Teltantekijä(n lauselmaa) (Toivo Lyy, esipuhe Unto Kupiainen), WSOY (8.painos 1981 Porvoo)

Viisaan viini (Omarin malja) (Toivo Lyy 1952) (8.painos 1981 Porvoo)

Malja ja mennyt maine, Basam Books 1999 (suoraan persiankielestä Jaakko Hämeen-Anttila)

Ruukku rubiiniviiniä ja muita runoja, Otava 2008 - ” -

Lisäluettavaa:

Omar Khajjam –runoilijan elämä (Jaakko Hämeen-Anttila) Otava, Keuruu 2008

Teksti on vapaasti käytettävissä lähde mainiten, kritiikki toivottavaa.

Ilpo V. Salmi

ivsalmi(at)protsv.fi

Kotipuh.+fax. 09-1356451

Mariankatu 18 A 20

00170 Helsinki

PS 2.

Entistä työpaikkaani Yleisradiota muistellen otan vielä tarkasteltavaksi yhden Omar Khajjamin nelisäkeen.

*Djamshidin malja haipui haipumalla
ja Iram ruusuineen on hiedan alla –
mut vielä hehkun viinin rubiinit
ja kukkii ruusut virran vierustalla*

Nelisäkeessä mainittu IRAM oli persialaisen taruston (menetty) tarukaupunki, jonka nimestä tuli paratiisin vastine. Entä mikä oli Djamshidin malja? Tarukuningas Djamshidilla oli kristallimalja jota seitsemän vannetta ympäröi taivaiden, planeettojen ja merien lukumäärän mukaisesti. Täyttämällä maljan eri syvyyksille siitä saattoi nähdä epookin kaikki salaisuudet. Kyseessä oli siis meidän Googlemme tuhatvuotinen superedeltäjä. Sen vuoksi ei ole ihme että nykyisen Persian – Iranin – televisio on valinnut sen tunnukseseen.

Tässä yhteydessä on siksi paikallaan tutkistella oman Yleisradiomme muuttuneita tunnuksia. Vanhin on tietenkin kuuset, ”sitä kuusta kuuleminen, jonka juurella asunto”. Kuuset liittynevät kareliaaniseen suomalaisuuteen. Vanhan Ylen missio oli valistus mutta Lönnrothin jalanjäljissä ja nuoren kansakunnan kansallistunteessa piehtaroiden. Kun kuuseen ripusti pitkäaaltoantenninsa kuuli kuinka Helsingin kulttuurilaineet löivät metsien ja vainioiden yli aina Hangosta Petsamoon.

Kun Yle loi nahkansa moneen kertaan oli välillä voimassa hetken itsetäyteinen Saturnus renkaineen jota muu maailma kiertää.

Näitten monitulkintaisten kuvallisten tunnuksien jälkeen saattaa nykyinen |YLE| tuntua rutikuivalta ja yliasialliselta. Onko se toteavuudessaan itsetietoinen vai vaatimaton, yksi monien joukossa?

Lyhenteen synnystä on olemassa hauska tarina, joka on osa Yleläisten ikiomaa tarinaperinnettä. Se tulee tässä: Kun Ylen johtaja-delegaatio tuli eurooppalaisen kongressin neuvottelusaliiin, Ylen pöytä oli merkitty ”OyAb” tunnuksin. Yleläiset selittivät naureskellen, että Suomessa OyAb tarkoittaa Alkoa. Tuotunut paikallinen sihteeristö vaati silloin tietoa mitä kilpeen sitten merkitään. Muutamana sekunnin pohdinnan jälkeen Yleläiset totesivat: Pankaa vain YLE! Näin syntyi nykyinen kursorien välissä oleva tunnus, joka erottaa meidät muista eurooppalaisista yleisradioyhtiöistä. Se siis myös liittyy meidät muuhun Eurooppaan eikä latista Yleä vain yhdeksi kotimaisen kuvaruudun täyttäjäksi.

Mukana olleena ja ”Yleisradion suunta” -kirjojen yhtenä nimettömänä taustakirjoittajana totean, että Eduskunnan Yle oli meille - ei vain pelkkä duuni - vaan tapa elää. Toivottavasti YLE –tunnus on säilyvä rationaalisen ajattelun ja huippujournalismin paratiisin portin avaimena eikä vain mainosrekan vetonupin lukitsimena tai huoratalon ovikoodina.

TAIDEMAAILMAN ITSEINHO JA TIE ULOS REFLEKTION KEHÄSTÄ

Jani Vanhala, tutkija, Helsingin yliopisto

Kalle Lampela kirjoitti hiljattain netistäkin luettavissa olevan interventionistisen manifestin¹. Siinä kiteytyy mielenkiintoisella tavalla nykyisin kulttuurikeskusteluissa vallalla oleva instituutiokritiikin problematiikka, joka nousee päämäärätionaalin kritiikin asennemaailmaan sisäänrakennetusta ristiriidasta: toisaalta taiteen odotetaan tarjoavan ihmisille jotain sellaista merkityksellisyyttä, joka ylittää kulttuurillisten ja institutionaalisten selitysmallien voiman, mutta silti tällaisen merkityksellisyyden läsnäoloa ei voida hyväksyä itsenään, sellaisena kuin se tapahtuu vailla mitään kulttuurillisesti kuvattavia tai institutionaalisesti kahliittavia vaikutuksia. Lampelan manifesti kiikkuu juuri samaisella kielekkeellä. Interventio tarkoittaa Lampelalle taiteen tekemiseen liittyvän tuotantoprosessin katkaisemista taideteosten tekemisen lopettamisen kautta. Se on siis ikään kuin isku taidemaailman infrastruktuuriin, jonka romahdus kaataa pidemmällä aikavälillä koko taidemaailman. Interventio ottaa kuitenkin manifestin muodon, ja on siksi olemuksellisesti lähempänä taideteosta kuin puhetta taideteoksesta tai taidemaailmasta. Manifesti on muoto, jossa uudenlainen visio koskien taiteen merkityksellisyyden hahmottamista purkautuu esiin. Se ilmentää siksi taiteesta itsestään kumpuavaa voimaa, joka ohjautuu kuitenkin kuin sula metalli jo valmiiksi muotoiltuihin muotteihin, ja jähmettyy oitis institutionaaliseen asuunsa. Vaikka siinä säilyy kuvaamaton jälki aidosta kokemuksesta, josta se kerran ryöpsähti, se ottaa kuitenkin pian paikkansa taidemaailman struktuurissa ja muuttuu näin tavaksi, jolla taidemaailma voi reflektoida itseään entistä etäännytetymmin.

Kohtaan itse päivittäin saman ongelman suhteessa filosofiaan ja sen mahdollisuuksiin tavoittaa tutkittavia asioita. Omassa tutkimuksessani ongelma kulminoituu Heideggerin esittämään ajatukseen filosofian lopusta, joka on periaatteessa filosofian omissa missio itsensä turhaksi tekemisen mielessä, mutta johon ei silti näyttäisi olevan paradoksaalisesti mitään muuta pääsyä kuin filosofian tekemisen jatkaminen. Näin on pystyissä turhauttava ja toivoton kehä. Eksistentiaalisesta näkökulmasta ponnistavan filosofin silmissä tilanne näyttää siten, että jokainen yritys ylittää filosofia sen omin keinoin johtaa vain filosofian hallinnoiman itsereflektion kehän tiivistymiseen. Yrityksen seurauksena on näet vain joukko uusia väitelauseita ja niiden suhteita, jotka sulautuvat vanhaan problematiikkaan ja parhaimmillaankin vain tilkitsevät sen heikkoja kohtia, joiden kautta ajattelu ehkä voisi saada kosketuksen johonkin sille itselleen ulkoiseen.

Olenkin siksi melko yllättyneet tavatessani samanlaisen problematiikan myös taiteen tekemisen piirissä. Olen näet pitänyt kokemuksellisenä lähtökohtanani sitä, että estetiikka, taide, luonto, toiset ihmiset ja uskonnot kätkevät toiseudessaan ja vieraudessaan sisäänsä teitä pois julkisesti tulkkautuneen filosofian reflektiivisistä kehistä, ja että nämä tiet ovat kohdattavissa kaikille, jotka ovat valmiita lähestymään niitä niiden vaatimalla tavalla. Lampelan esitys antaa kuitenkin ymmärtää, että filosofiaan pesiytynyt symmetrisyyteen, läpinäkyvyyteen ja toistettavuuteen perustuva tyhjyyden kasvu on saanut jalansijansa myös taiteen piirissä. Tämä tarkoittaa sitä, että taide on ainakin joiltain osin luisunut ulos omasta elementistään, muuntunut välineeksi jollekin toiselle, ja siksi kätkenyt kykynsä puhutella kohtaajaansa vain itselleen uskotulla tavalla.

Uskon kuitenkin, että kyseinen kehitys on estettävissä samaan tapaan kuin filosofian piirissä: ei hylkäämällä sitä kokonaan, mutta muuttamalla radikaalisti asennetta suhteessa siihen. Seurauksena ei ole filosofian muuntuminen tai murtuminen, vaan sen rinnalla aina jo versovan, täysin toisenlaisen maailmasuhteen jäsentävän olemisen tavan hiljainen juurtuminen ihmisen elämän käytäntöihin. Tätä kautta se alkaa pikkuhiljaa suunnata ihmisen havaintoja, jäsentää tämän arvostuksia, vaikuttaa ajankäyttöön ja puuhiin, joiden pariin ihminen hakeutuu, jne. Kaikki tapahtuu saumattomasti ja huomaamattomasti, samoin kuin kevät kohoaa esiin talven alta tai syksy hiipii loppukesän iltoihin. Ei tapahdu mitään repivää ratkaisua, vaan jokin hiljaisuudessa muotoaan hakeva vain ajoittain havahtuu tietoiseksi itsestään, ja havaitsee itsessään tapahtuneen muutoksen.

Filosofian osa on tällaisen kehityksen rinnalla samanlainen kuin asumattomaksi jääneen talon. Vailla ylläpitäjää se alkaa hiljalleen lahota ja hakeutua kohti olematonta, sillä siihen ei kuulu itsessään seisovuutta, ja siksi sen tehtävä onkin vain ja ainoastaan väistyä jonkin syvemmän, todemman ja kauniimman edestä. Vaikka se kantaakin vielä aikansa jälkiä elämästä ja muistoja asioista, jotka koettiin aikanaan tärkeiksi, niin jo kauan ennen häviämistään sen piirteiden läpi alkaa kuulua maan ja muodottomuuden järjestys, jossa se saavuttaa taas alkuperänsä. Tällöin me havaitsemme myös, että tuon talon kotoisuus ei lopulta perustunutkaan sen muotoon, eli siihen elämään, jota me siinä vietimme. Sen sijaan sen kotoisuus perustui siihen kätkeytyneeseen lepoon, johon palaamista kohden me tavallamme tajusimme sen aina olleen.

Esitänkin siksi lyhyesti näkemykseni siitä, miten filosofian lopun takainen olemisen tapa, joka sisältää ne ajattelun todelliset kohteet, jotka eivät muodostu siitä kun filosofia tutkii itseään, koskettaa meitä jo nyt, päämäärätionaalin ajattelun läpäisemässä kehässä. Nähdäkseni tämä kosketus kutsuu meitä ajattelussa jo nyt ylittämään filosofian, ja se tarjoaa myös käytännöllisen, seurattavissa olevan tien tavoitteeseen saavuttamiseksi. Sama kutsu on mielestäni kohdattavissa myös taiteessa, mutta sen kuuleminen edellyttää asennemuutosta, jonka motivoimiseksi tämän kirjoituksen laadinkin. Tarkastellaan siis lyhyesti tapaa, jolla filosofian lopun takainen olemisen koskettaa ja nyt meidän olemistamme.

¹ <http://interventionistinenmanifesti.wordpress.com>

Ulkopuolen kosketus

Kun ihminen ajattelee, laajemmassa mielessä vaikkapa tulkitsee asioita, niin hän kokee seisovansa olemisen keskiössä. Hänen mielensä täyttyy kuvista, nimistä ja niiden yhteyksistä. Nämä muodostavat merkityksellisiä ketjuja, joita jäsentävät uudenlaiset säännöt, perspektiivit, jne. Ajattelunsa tavoitteeksi ihminen asettaa yleensä jonkin uuden näkökulman hahmottamisen. Se tarkoittaa yhtä kuin tietoisesti tuotettua eroa suhteessa vallitseviin näkökulmiin. Johtuen hahmottamiseen sisäänrakennetusta hierarkiasta tämä tarkoittaa käytännössä kuitenkin sitä, että jollain alemmalla yhdistännän tasolla havaittu ero ainoastaan vahvistaa jonkin ylemmän yhdistännän tason hallinnoiman samuuden. Seurauksena on hitaasti ja aluksi tiedostamatta elämään hiipivä turhautuminen.

Ihminen ei yleensä reflektoi omia tulkintaprosessejaan tähän tapaan, eikä se ole tarpeenkaan, mutta mielestäni on silti syytä huomata se, että tulkinnan koodisto on usein periaatteessa täysin perusteeton. Sillä ei ole toisin sanoen perustaa missään eksistentiaalisesti olennaisessa, vaan se on ainoastaan jatkuvaa variaatiota, välillistä päättelyä, joka on kuitenkin osoittautunut ilmeisesti ainakin jollain tasolla toimivaksi ratkaisuksi elämässä luovimiseksi. Esittämäni näkökulman totuudellisuus tulee vahvistettua esim. siinä, miten ihminen ei monestikaan saavuta kokemuksellista tyydytystä, vaikka hän onnistuisikin saavuttamaan tulkinnoillaan ja toimillaan sellaisen päämäärän, johon hän on tähdännyt. Tämä tarkoittaa sitä, että tavoiteltu päämäärä ei ollutkaan todellinen päämäärä, vaan vain välipysäkki kohti jotain sellaista päämäärää, jota ei ehkä osata ilmaista, tai josta ei ehkä olla edes tietoisia.

Kuitenkin juuri tyytymättömyys, samainen ilmiö, jonka Lampelakin mainitsee manifestissaan, pääsee koskettamaan ihmistä juuri tällaisissa murroskohdissa, ja se paljastaa näin jonkinlaisen eksistentiaalisen suuntautumisen olemassaolon, vaikkakaan se ei paljasta sen muotoa tai mahdollisia päämääriä. Tyytymättömyys ilmenee siellä, missä halu ja kyvyt eivät kohtaa. Sen edessä avautuu periaatteessa kolme tietä. Ihminen voi joko seurata haluansa ja pyrkiä laajentamaan kykyjään, jolloin halu pidemmällä aikavälillä valtaa yhä enemmän alaa. Tämä tie johtaa väistämättä tyytymättömyyden kasvuun, sillä halu ei ole luonteeltaan voima, joka suostuisi mihinkään kompromissiin. Sen tulee saada kaikki. Toisena vaihtoehtona toimii halun kieltö, jolloin halun aseman ottaa tahto, joka omalla päätöksellään suorittaa kiellon. Se on luonteeltaan toisenlainen isäntä, mutta on kuitenkin halun tapaan tyydyttämätön, ja johtaa siksi loputtomaan kehään. Kolmantena vaihtoehtona toimii se, että ihminen alkaa miettiä suhdettaan omaan haluunsa. Tällöin hän havaitsee, että hän vaikka hän ei voi haluta olla haluamatta, hän voi kuitenkin ikään kuin ottaa etäisyyttä haluunsa, koska hän ei ole identtinen sen kanssa. Tällä tiellä me kohtaamme myös ulkopuolen kosketuksen, joka liikahtaa meissä outona itseemme kuuluvana hiljaisuutena.

Pysähtyminen teoksen eteen vastaa monella tapaa ajattelua tapahtuvana ilmiönä. Ajatteluun pätee näet sama laki kuin taide- teokseen: molemmat ovat merkityksellisiä ilman että ne vaatisivat merkityksellisyytensä pohjaksi mitään tulkittua merkitystä. Ajattelu on omimmillaan hiljaisuudessa, jossa se ei pyri tekemään päätelmiä. Tällöin se avautuu tietoisuutena, jonka ei voi sanoa varsinaisesti olevan tyhjä, mutta joka on ehkä ennemminkin rajaton ja keskiötön siinä mielessä, että se lepää asioiden ja olioiden ympärillä jakaen niiden kanssa salaisuuksia, joita se ei koe tarpeeksi sanallistaa. Sanallistamisen sijaan se vihjaa tällaisten suhteiden olemassaolosta erilaisin tunnelmallisin vivahtein, joilla on yleensä myös jokin kauemmas viittova luonteensa. Ajattelu vaikuttaa tunnistavan kaikkeen olevaan kätketyn hyvyyden ja kauneuden niin hienovaraisilla tavoilla, että kielellä ja kulttuurin opettamalla kommunikointikeinoilla ei ole juurikaan kykyä välittää tällaisia merkityksiä. Silti esim. yksittäisen ihmisen ohikiitävä ele tai vaikkapa maalauksen sisältämän vedon eloisuus saattaa hetkessä kommunikoida tuollaisten merkitysten rikkauden niiden ehytymättömyydessään.

Jos me haluamme löytää tien ulos reflektion kehistä, meidän tulee oppia tunnistamaan tuo liikahtus, ja olemaan hiljaa sen äärellä. Vaikka se on liikahtus meissä, jopa oma liikahtuksemme, me emme saa antaa halullemme valtaa lähestyä sitä liian innokkaasti. Se on itsessään utelias ja iloinen, ja niin kuin heinikossa pomppiva lintu, se ei malta olla kurkistamatta, jos se havaitsee, että kukaan ei ole lähestymässä sitä liian aggressiivisesti. Taideteoksia sekä niiden tekemiseen liittyviä mahdollisuuksia voisikin mielestäni verrata linnunpöntön tekemiseen. Taideteoksilla, samoin kuin ajattelullakin, on hiljaisuutensa tähden kyky ottaa askeleita kohti kauneutta pelottamatta sitä pois. Tavoitteensa ne voivat kuitenkin saavuttaa pakottamatta, ikään kuin vain vastaanottamalla sen vieraakseen. Samoin kuin linnunpöntön tapauksessa, myös taideteoksen tapauksessa tehty materiaallinen objekti on itsessään täysin mielenkiinnoton. Se ei edusta muuta kuin tekijänsä intentioita ja yleisiä lainalaisuuksia. Kuitenkin, jos se on tehty oikein ja tarkoitustaan palvelemaan, sen kanssa voi käydä samoin kuin linnunpöntön. Eräänä aamuna kun katsoo ikkunasta ulos, näkee linnun muuttaneen pönttöön, ja täyttäneen näin koko pihapiirin filosofisesti ilmaistemattomilla ja filosofisia selityksiä kaipaamattomalla onnella. Näin jokin pöntön tekijän halun ja tahdon ulottumattomissa ollut asia on toteutunut hiljaisella odotuksella tuoden samalla mukanaan sellaisen merkityksellisyyden ylitsevuotavuuden, jota tekijä ei olisi pystynyt saavuttamaan millään aktiivisilla ponnisteluillaan.

Ehdotankin siis taiteilijoillemme, että teosten tekemisen lopettamisen sijaan he lopettaisivat teostensa filosofisesti avattavissa olevien merkitysten reflektiivisen metsästyksen ja keskittyisivät suuremmin saamansa kutsumuksen toteuttamiseen – siihen, jota he eivät vielä kenties edes osaa tunnistaa itsessään. Ei siksi, että reflektiiossa olisi itsessään mitään pahaa, vaan siksi, että en haluaisi nähdä onnettomia ihmisiä, joiden ei tarvitsisi olla sellaisia. Taiteen tekemisen tarve nousee kauneudesta itsestään, mutta se on herkkä loukkaantumisille, joita sille aiheuttaa erityisesti ristiriitailanteet, joissa se joutuu puolustamaan itseensä kohdistuvaa karkeutta vastaan. Vielä pahempaa sille tekee, jos se yrittää peittää herkkyytensä samaistamalla tuohon karkeuteen. Kauneuden tavoittelun tarve vastaa näet meissä itseään kauneutta, joka on itsessään lepäävä ja omasta täydellisyydestään nauttiva olento, joka ei ole luonteensa tähden tottunut puolustamaan itseään. Sellaisena meidän tulee sitä vaaliakin.

MEÄNMAAN FILOSOFII - IKONI

Teksti: Bengt Pohjasen romaanista *Tidens tvång*
(suomeksi syksyllä 2012). Käännös: Jorma Aspegren

Olen lainannut veneen. Vesi on tosi korkealla ja aivot putoavat jokeen. Vene seuraa tsaarin punaista viivaa, kuninkaan mustaa nauhaa, millä nimillä Ruotsin ja Suomen välistä väylän syvintä uomaa kutsutaan. Vene ajelehti Suomen puolelle ja minä ajaudun kuin toinen Odysseus maihin Jauho-akan rannassa.

On helluntai.

Jauho-akka on lähtöjään Karjalasta; hänen seinällään on ikoneja. Hän on siis outo lintu tällä seudulla eikä hänellä sen vuoksi ole omaa nimeä. Häntä sanotaan vain Jauho-akaksi. Hänen luonaan opin uuden pääsiäistä tarkoittavan sanan, *Troitse*. Kolminaisuus.

Lestadiolaiset tapaavat taivastella ja siunailla häntä, raukka on kuin kristitty, mutta rukoilee epäjumalia, sillä on kirjoitettu: *“Ei sinun pidä tekemän sinulles kuvaa eikä jonkun muotoa, niiden jotka ylhäällä taivaassa ovat, eli niiden, jotka alhaalla ovat maan päällä, eikä niiden, jotka vesissä maan alla ovat. Ei sinun pidä kumartaman niitä, eikä myös palveleman niitä: Sillä minä, Herra sinun Jumalas, olen kiivas Jumala, joka etsiskelen isäin pahat teot lasten päälle, kolmanteen ja neljänteen polveen, jotka minua vihaavat; Ja teen laupiuden monelle tuhannelle, jotka minua rakastavat, ja pitävät minun käskyni.”* Minun on hiukan vaikea käsittää, miten nämä kauniit kuvat voisivat olla Jumalan vihan kohteita. Oman vuoteeni yläpuolella on kuva lapsista, jotka taapertavat rikkiäisellä sillalla enkelin kulkiessa vierellä varjellen heitä.

Ortodoksimuori nauraa moisille typeryyksille. Itsekin olemme Jumalan kuvia ja siten myös vaeltavia ikoneja. Eikö Raamatussa olekin sanat: *Kuinka suloiset ovat vuorilla ilosanoman tuojan jalat, hänen, joka julistaa rauhaa, ilmoittaa hyvän sanoman, joka julistaa pelastusta, sanoo Siionille: “Sinun Jumalasi on kuningas!”* Sitten hän suutelee minua kolmesti kasvoille ja toivottaa minulle *Troitsea*. En vielä siihen mennessä ollut kohdannut moista. Tapaaminen koskettaa minua syvästi. Olen törmännyt tuohon sanaan aiemmin venäläisessä kirjallisuudessa ja nyt kohtaan sen todellisuudessa. Sisimmässäni syntyy uusi maailmankuva tänä helluntaina 1960. Kohtaamisissa tulen olevaiseksi.

Tässä en koe olevani “välimaastossa” vaan täytän tyhjän tilan, maailmankaikkeuden seinässä olevan aukon, missä miljardeilla ihmisillä, jopa syntymättömillä on oma tyhjä tilansa, heitä odottava kehys. Kehys on minun oma todellisuuteni. Se ei ole ainoastaan tässä ja nyt. Se on minun tulevaisuudessani.

Vanhan testamentin kuvakielto suojaa tätä tyhjää tilaa, tätä mustaa neliötä, missä Jumala itse haluaa näyttäytyä, kun hän saa kehon ja kasvot.

Kun Jumala odottelee sitä, että hän saisi kehon, ketään muuta ei saa asettaa niihin kehyksiin. Tämä pätee meidän kaikkien kohdalla. Kukaan ei saata korvata minua ja itsekin tarvitsen kehon ja kasvot voidakseni täyttää paikkani ajassa.

Öljylampun liekki väpättää vetoisessa tuvassa.



Bengt Pohjasen tuotantoon ja Monika Pohjasen ikoneihin voit tutustua osoitteessa www.sirillus.se

Ikoni: Monika Pohjanen
Kuva: Björn Karlsson

AGON 33 10.5.2012 27

1. Uudet kirjanalut

Tietokoneet ja internetin yhteisöpalvelut ovat muuttaneet maailmamme täydellisesti. Kukaan ei enää lue romaaneja, koska ne ovat vanhanaikaisia. Siksi kulttuuriministeriö onkin päättänyt suomennuttaa klassikot uudestaan. Ohessa uudet, nykyihmiselle ymmärrettävät alut eräisiin yleissivistyksen kannalta keskeisiin teoksiin:

- **Herman Melville:** Moby Dick eli Valkoinen valas

”Kutsu minua Zuckerbergiksi. Muutamia kovalevyjä sitten – samantekevää kuinka monta kovalevyä tarkalleen ottaen on kaatunut – kun minulla ei ollut taskussani ainoatakaan muistitikkua eikä mitään erikoisempaa tekemistä himassa, ajattelin lähteä ohjelmoimaan palvelua koulutovereiden löytämiseksi.”

- **Mark Twain:** Huckleberry Finnin seikkailut

”Te ette tiedä minusta mitään, ellette ole lukenut erästä naamakirjaa, jonka nimi on Tom Sawyerin fb-sivut; mutta mitäpä siitä. Sen kirjan kuvat on skannannut herra Mark Twain, ja hänellä on uusi HP-skanneri.”

- **F. M. Dostojevski**

”Heinäkuun alussa, tavattoman helteisenä päivänä, nuori mies lähti illan suussa pc-läppärinsä ääreltä, jonka hän oli vuokrannut S:n firmasta, ja alkoi hitaasti, aivan kuin epäröiden kävellä kohti Apple-kauppaa.”

- **Edgar Rice Burroughs:** Tarzan, Apinan kuningas

”Tämän tilapäivityksen olen saanut henkilöltä, jolla ei ole ollut syytä hankkia uutta iPadia. Zero-Cokiksen houkutteleva vaikutus lienee ollut syynä siihen, että kertoja sen aloitti, ja sitten seuraavina päivinä kirjoittamani fb-kommentit saivat aikaan sen, että tämä merkillinen teksti ilmestyi twitteriin.”

- **Ernest Hemingway:** Ja aurinko nousee

”Robert Cohn oli aikanaan Princetonin tietokonekerhon pelimestari. Ei pidä luulla, että tuonveroinen nörttiarvo minuun pahasti tehoaisi, mutta Cohnille se oli iso asia.”

- **Väinö Linna:** Tunteeton sotilas

”Niin kuin hyvin tiedetään, on facebook kaikkivaltias, kaikkietävä ja kaukaa kaatuva. Niinpä se oli aikoinaan antanut ohjelman deletoida kymmeniä aikajanallisia tuttavapohjaisia päivityksiä eräällä koneella lähellä Joensuun kaupunkia.”

- **Veikko Huovinen:** Havukka-ahon ajattelija

”Heinäkuun aamun aurinko heijastui ovelan näköisenä vastapäisen kerrostalon naapurin koneen ruudulta. Näytön reunat sinersivät autereesta ja modeemin silmät liekehtivät. Nörtti söi viimeisen murusen tappamastaan lihiksestä Huolainlammen rannalla ja lehahti sitten lentoon.”

- **Hannu Salama:** Siinä näkijä missä tekijä

”Eilen kävi Pirkko. Selman ohjelma on nyt sitten kaatunut. Tänään kävi Harri ja vaati meitä päivittämään uudelleen. Saa nähdä kuka käy huomenna, ja mitä varten. Tai tulee ja sanoo ettei käy enää. Tai alkaa hypätä päin palomuuria.”

2. Anna guggien guggia

Pahimmat Guggenheim-keskustelun aallot ovat toistaiseksi tyyntyneet. Sen takia on syytä pysähtyä hetkeksi miettimään, mitä oikein on tapahtunut. Toiset kannattavat Guggenheim-taidemuseon pystyttämistä Helsinkiin, toiset eivät. Vastustajien motiivit näytävät olevan viidenlaisia.

”**Meille ei tulla mestaroimaan**” on pysyvä asenne suomalaisessa elämässä, etenkin kulttuurielämässä. Syrjäinen maantieteellinen sijainti ja tyly sotahistoria ovat saaneet maamme establishmentin kääntymään sisäänpäin. Kulttuurin pitää ammentaa kansallisista kärsimyksistä eikä mistään ulkomaanpellejen värilänteistä. Toisin sanoen vain suomalainen on hyvää: jos ei saada suomalaista taidemuseota niin sitten ei kyllä oteta mitään!

”**En ole kateellinen, mutta kuitenkin**” –asenne kuvastaa kulttuurin alalla toimivien valtion ja kunnan palkkarenkien tuntemuksia. On tietysti kiva pyörittää museoita, joissa käy sunnuntaisin vaari, kaksi helmikanaa ja kissa, etenkin kun lomarahat juoksevat ja virka on turvattu. Kaikki outo ja vieras uhkaa paikalleen jähmettynyttä kotimaista museomaailmaa, eli uusi on pahasta ja torjuttava. Rautaa länsirajalle!

”**Amerikka on paha maa**” –asenne on edelleen yleinen suomalaisten kulttuuri-toimijoiden keskuudessa. Asia selittyy luonnollisesti sillä, että melkoinen osa huipulla istuvista kotimaisista kulttuuriguruista on entisiä stalinisteja. Heidän käsityksensä mukaan Bolshoi-teatterissa tehdään aina taidetta ja Keski-Lännessä ei koskaan. Kaupallista imperialistista roskaa!

”**Yksityinen raha on tuhon alku**” –asenteella on pitkät juuret kulttuuriväen keskuudessa. Kaikki mikä myy on kulttuurigekkojen mielestä paha juttu. Esimerkiksi sarjakuva on taidetta ainoastaan silloin, kun se ei myy. Sama pätee kirjallisuuteen, teatteriin, elokuvaan ja kuvataiteeseen. Muinainen myytti nälkäkuoleman partaalla kieppuroivasta yksinäisestä taiteilijanerosta elää syvällä kulttuurikuikeloiden kaalissa. Guggis on epäilyttävän juutalainen. Rahan tekeminen taiteella on jotenkin tuhmaa. Taiteilijoiden pitää olla köyhiä ja karpästen parveilla heidän vaihellaan!

”**Arkkitehtuuri on liian kallista**” –näkemys mukaan arvokkaita rakennuksia ei saa pystyttää. Samaa logiikkaa seuraten turhia ovat mm. Eremitaasi, Temppeliaukion kirkko ja Eiffel-torni. Kaikki Suomen sairaat ja maailman köyhät on hoidettava ennen kuin arkkitehtuuriin pannaan rahaa!

Paras perustelu Guggenheimin puolesta onkin juuri arkkitehtoninen; uudella talolla saataisiin peitettyä Alvar Aallon suunnittelema valkoinen loota, joka muistuttaa kattolampun asennukseen käytettävää sokeripalaa.



Kirjailija Ruusuvuori ryöminyt loukkoonsa taidenäyttelyn alapuolelle. Tromssa 2010