

**SANALLISTAMISEN OSUUS NYKYTAITEESSA JA SIIHEN KOHDISTUVA  
KRITIIKKI ARTHUR C. DANTON TAIDETEORIAN VALOSSA**

**Maija Simo**

**Pro gradu -tutkielma**

**Jyväskylän yliopisto**

**Taiteiden ja kulttuurin tutkimuksen laitos**

**Taidekasvatus**

**Kevät 2011**

## JYVÄSKYLÄN YLIOPISTO

Tiedekunta – Faculty Humanistinen tiedekunta	Laitos – Department Taiteiden ja kulttuurin tutkimuksen laitos
Tekijä – Author Simo, Maija Susanna	
Työn nimi – Title Sanallistamisen osuus nykytaiteessa ja siihen kohdistuva kritiikki Arthur C. Danton taideteorian valossa	
Oppiaine – Subject Taidekasvatus	Työn laji – Level Pro gradu -tutkielma
Aika – Month and year Kesäkuu 2011	Sivumäärä – Number of pages 89
Tiivistelmä – Abstract <p>Tutkielmassani tarkastelen sanallistamisen käsitteen kautta sanallisten selitysten osuutta nykytaiteessa ja siihen kohdistuvaa kritiikkiä, jota ilmenee sekä taidemaailman sisä- että ulkopuolella. Sanallistamisen määrittelen puheeksi ja kirjoitukseksi taideteosten sisällöistä. Taidemaailman ulkopuolista kritiikkiä esittelen taiteen harrastajille tarkoitetun Aukea.net -internetfoorumien ja sen Kuvataide-keskustelupalstalta poimittujen kommenttien kautta. Esimerkkejä taidemaailman sisäisestä kritiikistä nostan esiin useammasta eri lähteestä. Käsitelen aineistoa harkinnanvaraisina näytteinä sanallistamiseen kohdistuvasta kritiikistä ja tarkastelen aineistosta poimittuja väitteitä myöhemmin väitteinä taideteoreettisessa kontekstissa.</p> <p>Teoreettisen peilauspuolelta sanallistamiseen kohdistuvalle kritiikille tarjoaa Arthur C. Danton taideteoria, jonka käsittelyn tarkoituksena on osaltaan selvittää sanallistamisen painoarvon kiinnittymistä erityisesti nykytaiteeseen ja tätä kautta kritiikin asettamaa haastetta. Käytän teoriaa soveltaen ja esittelen Danton laajasta tuotannosta aiheen kannalta keskeisiksi katsomiani osa-alueita, joita ovat erityisesti teoria taiteen loppumisesta ja posthistoriallisesta taiteen tilanteesta sekä Danton taideteokselle muotoilema määrittelmä. Teorian kautta nykytaidetta määrittäväksi piirteeksi hahmotuu tilanne, jossa taiteen taiteena oleminen ei ole sidottu joihinkin havaittaviin ominaisuuksiin vaan taiteen määrittäminen tapahtuu abstraktimmalla tasolla ja ei-havaittaviin ominaisuuksiin nojaten. Keskeisin näistä on sisällöllisyys, joka on Danton teoriassa taideteosta määrittävä mutta olennaisesti tulkinnallisista prosesseista riippuvainen ei-havaittava ominaisuus. Sanallistamisen keinoin ei-havaittavat ominaisuudet on kuitenkin mahdollista tehdä näkyviksi.</p> <p>Kuvailemastani taiteen tilanteesta käytän abstraktin tilanteen käsitettä, jonka olen muotoillut Danton teorian pohjalta ja jolla tahdon painottaa abstraktien, ei-havaittavien ominaisuuksien ja prosessien painoa erityisesti nykytaiteessa. Tämä on myös seikka, johon katson sanallistamiseen kohdistuvan kritiikin syvemmällä tasolla tarkentuvan. Sanallistamisen kiinnittyessä olennaisella tavalla taiteen tilanteeseen kritiikki on kuitenkin voimaton sanallistamisen merkityksen suhteen. Se pystyy kuitenkin osoittamaan ongelmia sanallistamisessa käytänteenä myös abstraktin tilanteen valossa tulkittuna.</p>	
Asiasanat – Keywords sanallistaminen, nykytaide, kritiikki, Arthur Danto, abstrakti	
Säilytyspaikka – Depository Jyväskylän yliopisto, Juomatehdas	
Muita tietoja – Additional information	

# SISÄLLYSLUETTELO

<b>I</b>	<b>JOHDANTO</b>	<b>4</b>
	1.1. Tutkimuksen rajaus ja tutkimusasetelma	7
	1.2. Suhde aineistoon ja tutkielman rakenne	8
<b>II</b>	<b>SANALLISTAMINEN NYKYTAITEESSA</b>	<b>10</b>
	2.1. Sanallistamisesta käsitteenä ja tutkimusvälineenä	10
	2.2. Sanallistamisen osuudesta yleisesti	13
	2.3. Sanallistamiseen kohdistuva kritiikki	14
	2.3.1. Kritiikki Aukea.net -sivustolla	15
	2.3.1.1. Sanallistamisen takana nähdyt motiivit	17
	2.3.1.2. Sanallistamisen keskeisyys	20
	2.3.2. Esimerkkejä sanallistamiseen kohdistuvasta kritiikistä taidemaailmassa	22
	2.3.2.1. Sanallistamisen kasvu visuaalisen kustannuksella	23
	2.3.2.2. Sanallistamista sanallistamisen vuoksi	26
	2.3.3. Yhteenvedoa kritiikistä	29
<b>III</b>	<b>ARTHUR C. DANTON TAIDETEORIA SANALLISTAMISEN MERKITYKSEN SELITTÄJÄNÄ</b>	<b>30</b>
	3.1. Teoria taiteen lopusta ja taiteesta taiteen loppumisen jälkeen	32
	3.1.1. Modernismi Danton mukaan	34
	3.1.2. Käänteentekevät Brillo-laatikot	36
	3.1.3. Taide taiteen kuoleman jälkeen	38
	3.2. Taideteos, tulkinta ja taidemaailma	41
	3.3. Taidekritiikki posthistoriallisessa tilanteessa	46
	3.4. Dantoon kohdistuvaa kritiikkiä	48

<b>IV</b>	<b>ABSTRAKTIUDEN VAATIMUS JA SANALLISTAMISEEN KOHDISTUVA KRITIIKKI</b>	<b>54</b>
	4.1. Danton taideteoria ja abstraktin ulottuvuudet	58
	4.2. Kritiikki abstraktin tilanteen kritiikkinä	62
	4.2.2. Taiteen löyhät rajat	64
	4.2.3. Arvioinnin ongelma	67
	4.3. Abstraktin arvo	69
	4.4. Sanallistamisen pakkopaita?	73
	4.4.1. Sanallistamisen osuvuus	75
	4.4.2. Sanallistamisen tarkoituksenmukaisuus ja arvo	79
<b>V</b>	<b>LOPUKSI</b>	<b>82</b>
	<b>LÄHTEET</b>	<b>85</b>
	<b>TUTKIMUSAINEISTO</b>	<b>88</b>

## I JOHDANTO

*Teoriassa nykytaide toimii tosi hyvin, kun vähän heittää erinäisiä filosofisia teorioita soppaan mukaan, mutta yllättäen käytännössä nykytaide ei olekaan taas kuin vaan sotkua.* [10:45 20.11.2007] K.H.

*– it is no big secret that the man in the street has a rather low opinion of contemporary art.* Hans Maes (2004)

Tutkimukseni lähtöpisteeksi voisi määrittää hetken, jolloin törmäsin ensi kertaa taiteen harrastajille tarkoitetun Aukea.net -sivuston keskustelufoorumiin ja siellä erityisesti Kuvataide-osion alla esiintyvään ankaraan nykytaidekritiikkiin, josta ylläoleva nimimerkki K.H.:n kommentti on yksi esimerkki. Tämä tapahtui syksyllä 2008 kun pohdiskelin aihetta gradulleni. Kritiikissä nykytaide tuomittiin sotkuksi ja selittelyksi ja kritiikin esittäjiä häiritsi erityisesti, ettei kuvaiteen tekeminen näyttänyt edellyttävän enää minkäänlaista kompetenssia visuaalisen ilmaisun alalla. Sen sijaan taiteilijat näyttivät keskittyvän puhumiseen, verbaaliseen maalailuun.

Kritiikki jäi hiertämään mieltäni, vaikkei väitteissä sinänsä ollut juuri uutta. Kuten Hans Maes ilmaisee, ei ole yllätys, että käsitys nykytaiteesta ei ole laajemman yleisön keskuudessa erityisen korkea. Esimerkkejä tästä voidaan löytää niin tieteellisistä lähteistä kuin kulttuurituotteiden parista. Aihepiiriä on taiteentutkimuksen parissa sivuttu erityisesti reseptitutkimuksessa. Esimerkiksi Maaria Lingon keskeinen tutkimuskohde on ollut kuvataiteen ja myös nykytaideteosten vastaanotto. Lisäksi esimerkiksi Satu Silvanto on kirjoittanut tutkielman *Ecce Homo* -valokuvanäyttelyn vastaanotosta (2002). Valokuvissa uudelleen tulkittiin Jeesuksen elämää homoseksuaalisuuden viitekehyksessä, mikä herätti vastustusta. Harrastajataiteilijoiden käsityksiä nykytaiteesta on sivunnut Ulla Rohunen pro gradu -tutkielmassaan *Harrastajataiteilijoiden taidekäsityksiä* (2002).

Kulttuurituotteiden joukosta voidaan poimia vaikkapa Harri Mannerin romaani *Suuri Performanssi – Eli kuinka Jaakko Tolvasesta tuli käsitetaiteilija* (2005), jossa Manner hyökkää

Jukka Mikkosen mukaan “satiirin keinoin nykytaiteen, taideinstituution sekä taiteentutkimuksen kimppuun” (2011). Mannerin satiiri kohdistuu muun muassa käsitteellisyyden ja teorian kasvaneeseen osuuteen kuvataiteessa. Ajankohtaisin esimerkki nykytaidekriittisyydestä nousee Perussuomalaisten eduskuntavaaliohjelmasta 2011, jossa valtion taiteelle jakamaa tukea linjataan seuraavaan tapaan:

*Perussuomalaiset kokevat suomalaisen kulttuuriperinnön säilyttämisen olevan ensisijaista postmodernin nykytaiteen tukemiseen verrattuna. Valtion myöntämiä kulttuuritukirahoja on ohjattava siten, että ne vahvistavat suomalaista identiteettiä. Tekotaiteelliset postmodernit kokeilut sen sijaan olisi syytä jättää taloudellisesti yksittäisten henkilöiden ja markkinoiden vastuulle.*

Vaikka materiaalia nykytaiteeseen kohdistuvan kritiikin tiimoilta voitaisiinkin siis löytää varmasti loputtomasti, on hedelmällisen näkökulman löytäminen kritiikkiin tuntunut lähes mahdottomalta. Koin esimerkiksi, että tutkimalla vaikkapa Aukeassa ilmeneviä taidekäsityksiä en olisi saanut esille mitään sellaista, mikä ei olisi jo esimerkiksi Rohusen tutkimuksessa tullut esiin. Toisaalta tämä näkökulma ei myöskään älyllisesti inspiroinut minua aineiston käsittelyyn. Kritiikki itsessään tuntui epäkiinnostavalta omassa karkeudessaan ja herätti minussa kaikin puolin vain ärsytystä. Uskon, että ärsyyntyminen johtui osittain siitä, että kritiikki kuitenkin upposi minuun taidekasvattajana mutten pystynyt määrittelemään, miksi näin tapahtui.

Toisaalta olin itse ollut jo jonkin aikaa jonkinlaisessa kriisissä taiteen suhteen. Lähtölaukauksen häilyväiselle ololleni antoi Pariisissa loppuvuodesta 2007 näkemäni minimalistinen nykytanssiteos, Peter Hoegen *Bolero Variations*, joka kesti kolme tuntia ja oli uuvuttavan tylsä. Minua jäi häiritsemään ajatus, että teos herätti minussa kyllä paljon ajatuksia, mutten millään olisi jaksanut katsoa itse teosta – teos itsessään, havainnon kohteena, tuntui merkityksettömältä.

Nykytaidetta koskevista epäilyksistäni huolimatta kritiikki herätti minussa kuitenkin myös ehdottoman halun puolustaa ja puolustella taidetta; osoittaa, että kritiikki oli väärässä, tai ainakin kehnosti perusteltua. Vähäisin syy tähän ei varmastikaan ollut, että kritiikin

kyseenalaistaessa taidepuheen merkityksen koin oman osaamiseni joutuvan myös vaakalaudalle. Olinhan opiskelujeni myötä kokenut kasvaneeni ennen kaikkea taidepuheen ammattilaiseksi.

Lisäksi minua kiukutti kapea ja ymmärtämätön asenne, jolla taiteeseen suhtauduttiin. Yhtäläisyysmerkin vetäminen taidon ja taiteen välille soti omaksumaani näkemystäni vastaan, jossa satunnainen mintunvihreä auto parkkeerattuna keskelle kahden kadun välistä puistokaitaletta, käynnistää minussa samankaltaisia ajatusprosesseja kuin taideteokset, vaikka kyse ei varsinaisesti olisikaan taideteoksesta. Näin pyrkimykseni pikemmin myötämielisesti ymmärtää ja ihmetellä kuin arvioida, joutui kritiikin myötä kyseenalaiseksi. Huomasin pohtivani, olenko sittenkin ollut vain epäkriittinen. Vakavin kysymys kiinnittyikin siihen, että mikäli olin omaksunut katseen, joka muuttaa taiteellisen tulkinnan kohteeksi kaiken, mihin taidetta varsinaisesti enää tarvitsee.

Niinpä jouduin rakentamaan suhdettani aineistoon varsin pitkään. Näkökulmani siihen tarkentui oikeastaan vasta keväällä 2010, jolloin löysin sanallistamisen käsitteen Otso Kantokorven artikkelista *Wittgensteinia aforistisesti?* (2001). Artikkelissa hän toteaa taidetta sanallistettavan “enemmän kuin koskaan aiemmin” ja viittaa tällä siihen, kuinka “--kymmenen vuotta sitten taidenäyttelyssä oli sivupöydällä tarjolla vain teosluettelo, nykyään aina sitävastoin CV ja A4, jossa taiteilija tai tämän kirjoitustaitoinen ystävä kertoo, mistä tässä on oikeastaan kyse.” (121)

Sanallistaminen vaikutti hyvältä käsitteeltä, sillä tutkimusaineistoni, jota siihen mennessä olin mukaani haalinut, sisälsi hyvin erityyppisiä ja eri yhteyksissä julkaistuja tekstejä, ja väitteet kimpoilivat hyvinkin moneen suuntaan, enkä saanut niihin otetta. Aukea.netin aineisto oli täydentynyt muun muassa sanomalehtikritiikillä ja näyttelykirja-artikkelilla, joissa otettiin voimakkaasti kantaa puheen rooliin ja merkitykseen nykytaiteessa. Tukea väitteille tarjosivat myös teoreettisemmat tekstit, kuten Kantokorven edellä esitelty artikkeli sekä Mika Hannulan teos *Nykytaiteen Harharetket* (2004). Näin ollen sanallistamisen käsite tarjosi kokovan välineen aineiston tarkasteluun.

## 1.1. Tutkimuksen rajaus ja tutkimusasetelma

Tutkielman lähtökohtana on siis väite, että puheella on nykytaiteessa korostunut rooli. Puhe tarkentuu tutkimuksessa sanallistamisen käsitteeseen, millä tarkoitetaan taideteosten sisältöjen avaamista sanallisessa muodossa. Sanallistamisen käsitteen kautta tarkoitukseni on pureutua kritiikkiin, jota sanallistaminen ja sen osuus nykytaiteessa kohtaa sekä taidemaailman sisä- että ulkopuolella.

Kiinnostukseni kohteena ei kuitenkaan ole kritiikki sinänsä tai sen selittäminen, vaikka toki näitäkin tullaan sivuamaan. Sen sijaan keskiössä on kritiikin tarjoama haaste ja siinä esiin tuotujen väitteiden tarkastelu taideteoreettisessa kontekstissa. Tämä on minulle tutkijana inspiroiva näkökulma, sillä pikemmin kuin itse aineisto ja väitteitä selittävät tekijät, minua on kiinnostanut kysymys, mihin väitteet voidaan nykytaiteen kontekstissa laajemmassa mielessä liittää ja millaisen haasteen ne antavat; mihin kritiikki itse asiassa kohdistuu. Näkökulmia tähän avautuu Athur C. Danton taideteorian tarkastelun kautta.

Danton teoriaan syventymisen ensisijaisena motiivina on selvittää, millaisten syiden vuoksi sanallisilla selityksillä voidaan katsoa olevan nykytaiteessa olennainen tehtävä. Tämä on myös kysymys, jonka sanallistamiseen kohdistuva kritiikki heittää implisiittisesti ilmaan ja siksi olennainen ratkaistavaksi. Danton teorian kautta avautuu kuitenkin myös oivallinen peilauspinta kritiikin jatkokäsittelyyn.

Toki esimerkiksi kuvan ja sanan suhteesta, muun muassa teosten nimeämisestä, on kirjoitettu tutkimuksen piirissä, mutta siitä, miksi sanallistamisella on erityisesti nykytaiteessa niin keskeinen rooli, että se koetaan jopa häiritseväksi, ei ole käsitelty. Lisäksi sanallistamisen kasvuun johtaneita syitä sivutaan esimerkiksi Marja Sakarin väitöskirjassa *Käsitetaiteen etiikkaa* (2000), ja Mika Hannula kirjoittaa kielellisten välineiden olevan osa nykytaitelijan työvälineistöä (2003), mutta nämä lähteet tarjoavat sanallisuuden kasvuun lähinnä historiaan sidottuja selityksiä, eivät niinkään mahdollisuutta kritiikissä esitettyjen väitteiden tarkasteluun osana taideteoreettista keskustelua.



Tämä on ollut myös yksi tutkimukseni keskeisimmistä motiiveista ja haasteista: tarkastella kritiikin väitteitä väitteinä taideteoreettisessa kontekstissa, muun muassa taiteen määrittelyn kysymyksen kautta. Asetelma tarjoaa oivallisen mahdollisuuden pureutua syvemmin muun muassa kritiikin tarjoamaan haasteeseen mutta ilman sellaista tunnelatausta, mikä kritiikin kohtaamiseen kuitenkin osittain liittyy. Tutkimuksen tekoon minua onkin koko prosessin ajan motivoinut, että taidekasvattajana on tuntunut välttämättömältä selvittää sanallistamiseen liittyvää kuviota. Uskon nimittäin, että väitteet, joita tämän tutkimuksen puitteissa tarkastelen ovat väitteitä, joihin tulen yhä uudelleen törmäämään ja joihin minun on myös kyettävä asiantuntijana vastaamaan. Olkoonkin, etteivät esimerkiksi taidemaailman ulkopuolelta nousevat väitteet ole välttämättä erityisen hyvin argumentoituja tai asiantuntevia, ne ovat silti väitteitä, joiden kanssa minun on nähdäkseni pystyttävä tulemaan asiallisella tasolla toimeen.

Pyrkimyksenäni onkin löytää jonkinlainen rakentava vaihtoehto, jonka kautta eri tekstit voisivat keskustella keskenään. Tavoitteenani on jalostaa kritiikissä esiin nostettuja kysymyksiä eteenpäin ja ottaa ne vakavasti. Vakavasti ottamista puoltaa myös se, että kriittisiä väitteitä sanallistamisen osuudesta esiintyy merkittävässä määrin myös taidemaailman sisällä. Siksi minusta on tärkeää käydä aiheeseen käsiksi myös tutkimuksen keinoin.

Tutkielmani on tavallaan siis syntynyt sen motivoimana, että taidemaailman ulkopuolinen kritiikki on haastanut minut taidekasvattajana vastaamaan sen väitteisiin. Osittain siitä syystä, että näen intuitiivisesti väitteillä olevan kuitenkin vinhan perän, tai en ainakaan käsi sydämellä voi kritiikin väitteitä kieltääkään. Tämä sisäinen motiivi kulkee myös jonkinlaisena ohuena punaisena lankana läpi tutkielmani, ohjaten etemisreittiä, olematta kuitenkaan varsinaisesti tutkimuksen aihe mutta olemalla kuitenkin olennainen osa tutkimusongelmaa.

## **1.2. Suhde aineistoon ja tutkielman rakenne**

On huomioitava, että näytteet kritiikistä ovat tietyllä tapaa sattumanvaraisia. En ole erityisen systemaattisesti lähtenyt tarkastelemaan sanallistamiseen kohdistuvaa kritiikkiä, sillä en ole tuntenut mielenkiintoa sellaisen tutkimuksen tekemiseen. Näin ollen en myöskään pyri

esittämään jonkinlaista tarkasti strukturoitua kokonaiskuvaa sanallistamiseen kohdistuvasta kritiikistä. Toisaalta tutkielmani on kuitenkin syntynyt niin pitkän ajan kuluessa ja valitsemani aineisto on karttunut pikku hiljaa aihepiiriä kartoittaessani, joten uskon aineiston tarjoavan kattavan kuvan myös sanallistamiseen kohdistuvasta kritiikistä kokonaisuudessaan. Aineistoni koostuu siis harkinnanvaraisista näytteistä ja niitä yhdistää piirre, että ne ovat jääneet mietityttämään minua ja haastaneet keskusteluun. Tämä sopii hyvin yhteen myös tutkimuksellisten pyrkimysteni kanssa.

Tutkielman rakenne etenee siten, että teen aluksi läpileikkauksen ilmiömaailmaan. Tarkastelen sanallistamisen käsitettä, avaan sanallistamisen roolia nykytaiteessa ja esittelen tutkimusaineistoni eli sanallistamista koskevan kritiikin. Samalla avaan myös niitä lähtökohtia, jotka omalta osaltaan ovat luoneet tarpeen selvittää, mistä sanallistamisessa oikeastaan on kyse. Tämän jälkeen siirryn Arthur C. Dantonin taideteoriaan ja esittelen keskeisimmiksi katsomani osa-alueet tämän tutkimuksen kannalta, eli selitän Dantonin teorian valossa sanallistamisen asemaa nykytaiteessa. Käsittelyssä painottuvat Dantonin ajatukset taiteen historian loppumisesta sekä Dantonin taideteokselle antama määritelmä, joka on sidottu ennen kaikkea ominaisuuksiin, joita ei voi silmin havaita. Viimeisessä luvussa pääsen viimein tarkastelemaan kritiikkiä Dantonin teoriaa vasten. Keskeiseksi näkökulmaksi muotoutuu Dantonin teorian pohjalta taiteeseen liittyvä abstraktiuden vaatimus ja ei-havaittavien ominaisuuksien paino, joiden kautta syntyy uusia näkökulmia sekä sanallistamisen kritiikkiin että sanallistamiseen käytänteenä. Näin ollen tutkimuksessani toteutuu myös tietynlainen hermeneuttisen kehän muoto, jossa tutkimuksen eri osat muotoilevat ja tarkentavat toisiaan, samalla itse tarkentuen ja muotoutuen.

Tutkimusta kantavat seuraavat kysymykset: Millaisia väitteitä sanallistamisesta ja sen osuudesta nykytaiteessa esitetään? Kuinka sanallistamisen osuus selittyy Dantonin teorian kautta? Mitä kritiikki paljastaa sekä sanallistamisesta ja nykytaiteesta että itsestään Dantonin teorian valossa tarkasteltuna? Tutkimusongelma voidaankin määritellä seuraavaan muotoon: millaisia näkökulmia sanallistamiseen ja sen osuuteen nykytaiteessa avautuu siihen kohdistuvan kritiikin kautta kun kritiikkiä tarkastellaan Arthur Dantonin taideteorian valossa, ja millaiseen valoon kritiikissä esitetyt väitteet asettuvat taideteoreettisen tarkastelun kautta.

## II SANALLISTAMINEN NYKYTAITEESSA

Tutkimuksen perustana on väite siitä, että taidepuheella on nykytaiteessa korostunut rooli. Tätä väitettä tukee puheeseen kohdistuva kritiikki, toisaalta myös nykytaidetta koskevissa teoreettisissa teksteissä nostetaan esiin kielen merkitys. Puheesta ja kielellisistä välineistä taiteilijan työvälineenä on Suomessa kirjoittanut erityisesti Mika Hannula, jonka teksteihin sanallistamisen roolin esittelyssä vahvasti tukeudun. Myös muu aineisto edustaa kotimaista aiheen tiimoilta käytyä keskustelua.

Puhe tarkentuu tässä tutkimuksessa sanallistamisen käsitteeseen. Näen sen välineenä, jonka kautta on mahdollista tunkeutua siihen ilmiömaailmaan, joka minua kiinnostaa: puheen rooliin erityisesti nykytaiteen piirissä ja siihen kohdistuvaan kritiikkiin. Erittelen aluksi sanallistamisen käsitettä tarkemmin ja sen jälkeen esittelen muutamia väitteitä koskien kielellisten välineiden käyttöä osana nykytaiteilijan työvälineistöä. Tämän jälkeen tartun sanallistamiseen kohdistuvaan kritiikkiin.

Huomioitavaa on, että käyttäessäni jatkossa usein pelkkää kritiikin käsitettä viitataan sillä aineistossa esiintyvään nykytaiteeseen ja sanallistamiseen kohdistuvaan kritiikkiin. Toisaalta seuraavassa luvussa, jossa käsittelen Danton taideteoriaa, käytetään myös kritiikin käsitettä, mutta tällöin viitataan taidekritiikkiin, joka liittyy tiettyihin taideteoksiin ja niiden ominaisuuksien erittelyyn, analysointiin ja arviontiin. Nähdäkseni ero tulee kuitenkin ilmi asiayhteyksistä.

### 2.1. Sanallistamisesta käsitteenä ja tutkimusvälineenä

Sanallistamisen käsite on siis poimittu Otso Kantokorven artikkelista *Wittgensteinia aforistisesti?* (2001), jossa hän kirjoittaa taidetta sanallistettavan enemmän kuin koskaan aiemmin. Lausahduksellaan hän viittaa siihen, kuinka taidenäyttelyissä aiemmin oli tarjolla vain teosluettelo ja “nykyään aina sitävastoin CV ja A4, jossa taiteilija tai tämän kirjoitustaitoinen ystävä kertoo, mistä tässä on oikeastaan kyse” (121). Tarkemmin Kantokorpi

ei sanallistamista määrittele, mutta nähdäkseni hänen perusajatuksensa on melko selkeä.

Määrittelen sanallistamisen Kantokorven väitteen pohjalta siten, että se on ennen kaikkea puhetta taideteosten sisällöistä – mitä teoksissa käsitellään, miten, mihin ne viittavaat, mitä taiteilija niissä ja niillä tavoittelee. Sanallistamisella avataan ja taustoitetaan teosta, sen sisältöjä, ja sen voi katsoa olevan yhteydessä taidekriittikkiin ja teosten tulkintaan. Lyhyesti ilmaistuna ajatuksen voisi tiivistää siten, että teoksen sanallistaminen on tulkinta siitä, mistä teoksessa on kyse.

Sanallistaminen on siis taidepuhetta, joka koskee jotakin tiettyä teosta tai teoksia ja eroaa siten esimerkiksi sellaisesta taidepuheesta, jossa käsitellään taiteen tilaa yleisemmällä tasolla. Se eroaa myös puheesta, jolla taideteoksen muotoa, taideteosta havaittavana objektina tai ilmiönä kuvaillaan, mikä on tietyllä tapaa myös teoksen sanallistamista, kielelliseen muotoon taivuttamista. Nykytaiteen yhteydessä on kuitenkin huomioitava, että myös muoto ja teoksen sijoittaminen tiettyyn ympäristöön voidaan nähdä sisällöllisinä ja merkityksiä kantavina tekijöinä, sillä ilmaisu ei ole sidottu tiettyyn muotoon tai paikkaan, eivätkä nämä näin ollen ole jollain tapaa neutraaleja tekijöitä vaan tulkinnalle alttiita.

Esimerkin sanallistamisesta tarjoaa Merja Puustisen ja Andy Bestin *Monkey Business, or Love in a Cold Climate* -näyttelystä kirjoitettu esittelyteksti, jota käsitelen tarkemmin tutkielmani loppupuolella. Kyse on 11.11.2009-10.1.2010 järjestetystä näyttelystä Keravan taidemuseossa, jonka yleisilmettä hallitsivat ilmatäytteiset veistokset, yleistajuisemmin ilmaistuna pomppulinnat. Yleisellä tasolla näyttelyä ja sen teoksia sanallistetaan näin:

*Lapsille niin tyypillinen leikkimisen riemu jäsentyy näyttelyssä kokonaisvaltaiseksi ja moniaistiseksi kokemukseksi, joka rikkoo sekä taideteoksen “auraattisuuden” että museoesittämisen käytännöt. Teoksista rakentuu interaktiivinen alusta, jolla katsoja saa testata oman ruumiinsa ja sosiaalisen reviirinsä rajoja.*

Sanallistaminen on valikoitunut tutkimusvälineekseni ja tutkimusta rajaavaksi tekijäksi ennen kaikkea siksi, että olen kokenut tarpeelliseksi löytää jonkin sellaisen välineen, jonka kautta

voisin jollain tavalla mahdollisimman yhteismitallisesti käsitellä hyvin erilaisia tekstejä: internetfoorumilla esitettyjä kommentteja, lehtiartikkeleita ja taidefilosofiaa. Taiteen teorian puolelta samaan ilmiöön kytkeytyviä käsitteitä voisi löytää tietysti enemmänkin. Voitaisiin puhua esimerkiksi taiteen käsitteellistymisestä, kielellistymisestä tai vaikkapa tekstualisoitumisesta. Koen sanallistamisen kuitenkin selkeäksi tavaksi lähestyä, sillä se on määriteltävissä suhteellisen yksinkertaiseen muotoon – puheeksi ja kirjoitukseksi taideteosten sisällöistä - ja toisaalta se linkittyy myös paljon laajempiin kysymyksiin, kuten teorian ja filosofian kasvavaan osuuteen, kun tarkastellaan sitten sitä, miksi sanallisesta on tullut niin keskeistä nykytaiteessa.

Näin ollen tutkimuksen lähtökohta pysyy jollain tavalla juurevana. Se tuntuu tukevalta lähtökohdalta, johon voi aina palata kun asiat käyvät epäselviksi ja liukuvat abstrakteihin ulottuvuuksiin, sillä niin tulee eittämättä käymään. Tilanteessa, jossa jo tutkimuksen lähtökohta vaikuttaisi minusta epämääräiseltä ja hankalalta, en voisi ennustaa kovin lupaavaa jatkoa itse tutkimuksellekaan. Sanallistamista tutkimuksen välineenä perustelee myös se, että Aukean kritikissa kirjoitetaan paljon *selittämisestä* ja sen osuudesta nykytaiteessa. Näenkin, että sanallistaminen on osuva vastine selittämiselle.

Käsitteenä se kiehtoo myös siksi, että kyseessä on verbi. Se siis edellyttää tekijää, sanallistajaa, ja tuo esiin sen painotuksen, etteivät sanat synny ikään kuin itsestään tai ole riippumattomasti olemassa, ikään kuin leijaile holtittomasti ilmassa. Samalla se tuntuu konkreettiselta verrattuna esimerkiksi kuvataiteen kielellistymiseen, mistä jo lähtökohtaisesti tulee turhan hutera olo. Sanallistamiseen toimintana liittyy myös henkilökohtainen motiivini tehdä aiheen tiimoilta tutkimusta. Koen taidekasvatuksen opiskelijana olevani eräänlainen taiteen sanallistamisen asiantuntija ja sanallisuuden tuottaja ja näin ollen osa ongelmaa.

Ongelmallista tutkimukselleni kuitenkin on, että sanallistamista käsitteenä käytetään verrattain harvoin verrattuna siihen, kuinka paljon niistä ilmiöistä kuitenkin kirjoitetaan, joihin sanallistamisenkin katson kiinnittyvän; esimerkiksi sanallisten selitysten kasvavasta määrästä. Mika Hannula kirjoittaa muun muassa kielellisistä välineistä, taiteen debatti- ja sisältövetoisuudesta. Toisaalta kyse on kuitenkin yleisesti käytössä olevasta sanasta ja

Kantokorven tekstiin nojaten käsite on mahdollista määritellä varsin osuvaan muotoon taiteen yhteydessä. Lisäksi eräs tämän tutkimuksen tehtävistä lienee antaa käsitteelle hieman lisää lihaa luidensa ympärille.

## 2.2. Sanallistamisen osuudesta yleisesti

Mika Hannula kirjoittaa, että perinteisesti taiteen kentällä käydyssä keskustelussa osallistujina ovat olleet “kaikki muut paitsi taitelijat itse” aina viime vuosiin saakka. Tilanne on muuttunut kuitenkin siten, että: “Taiteilijat hakeutuvat yhä hanakammin tilanteeseen, jossa he määrittelevät ja osallistuvat. Tuottavat puhetta, kielellisiä väitteitä itsestään, töistään ja ympäristöstään.” Hannula kuitenkin toteaa, että on aivan toinen asia, kuinka pitkälti tämä hyväksytään, mikä on myös tämän tutkimuksen keskiössä. Yhtä kaikki Hannula näkee, että “taiteellista tohtorintutkintoa opiskelevat, ammatissaan jo menestyneet tekijät ovat tämän murroksen kärjessä.” (2003, 20-21)

Tarja Pitkänen-Walter valottaa taiteilijan näkökulmaa sekä puheen rooliin että tohtorinkoulutuksen avaamiin mahdollisuuksiin artikkelissaan *Kuvan tunto-oppia tavailemassa* (2001). Hän nostaa esiin saman seikan kuin Hannula ja toteaa, että perinteisesti taideteosten julkinen sanallinen määrittely on jätetty “taidehistorioitsijoiden ja muiden taiteen teorian ammattilaisten haltuun”. Taideteoksen julkistaminen esimerkiksi näyttelyssä onkin merkinnyt samalla “taiteilijan puheoikeuden luovuttamista muille”. Ongelmallista tilanteesta on ollut ja on edelleen, että taiteilijan *edustajalle*, taideteokselle, ”laitetaan hyvinkin erilaisia sanoja suuhun katsojan maailmankuvasta riippuen”. Samalla taiteilijan omaa sanallista tulkintaa kuitenkin pidetään “epäluotettavampana kuin 'ulkopuolisen' katsojan tulkintaa”. Pitkänen-Walter päätyy tulokseen, että “taiteilijasubjekti jaetaan toisaalta autenttiseksi kuvälähteeksi, toisaalta vähemmän varteenotettavaksi teostensa sanalliseksi selittäjäksi”. (128-129)

Katkoksen tähän perinteiseen työnjakoon on tuonut taiteellinen tohtorinkoulutus, joka on Pitkänen-Walterin mukaan antanut taiteilijalle mahdollisuuden “sanallisesti määritellä ja pohtia omaa työtään”. Ennen tohtorinkoulutusta tällaista foorumia ei varsinaisesti ole ollut. (130) Hän

näkee sen hyvänä, sillä se antaa kaivatun “puheoikeuden taiteilijoille itselleen” (138). Hän myös uskoo, että koulutus, jossa “kuvataiteen aluetta erilaisine ilmaisumuotoineen pohditaan tekijöiden itsensä toimesta” voi edesauttaa “kohtaavamman, keskusteleavamman kulttuurin kehittymistä laajemminkin kuvan tekemisen yhteyteen” (138).

Mika Hannula kirjoittaa kielellisten välineiden olevan tärkeä ja hedelmällinen nykytaiteen osa-alue ja niiden omakohtaisen hallinnan olennainen osa nykytaiteilijan toimintaa. Kyky artikuloida ja argumentoida, sanallistaa omaa tekemistään liittyy merkittäväällä tavalla sekä itseilmaisuun ja omien intressien hahmottamiseen että oman paikan ja ympäristön välisen suhteen määrittämiseen. (2003, 17) Näin siksi, että taiteen joustavassa ja avoimessa tilanteessa, jossa taide voi olla lähes mitä vain mutta jossa kuitenkin “mikä tahansa videotaltiointi tai äänen tuottaminen” ei ole taidetta, keskeiseksi on noussut kyky argumentoida oma tekemisensä taiteeksi. “Kyse on siitä, missä ja miten tapahtuu, ennen kaikkea miten tekeminen ankkuroidaan osaksi perinnettä ja nykyisiä keskusteluja.” (15)

Hannula sitoo kielellisten välineiden käyttämisen perimmäiset motiivit taiteilijan toiminnan syventämiseen ja tarkentamiseen (12-13). Laajemmassa mielessä teoreettiset näkökulmat ja niiden tunteminen kytkeytyvät osaksi nykytaiteen kehitystä (15). Kyky sanallistaa omaa tekemistään ja siten hahmottaa sitä päämäärineen liittyy Hannulan mukaan myös itsesuojeluun (17). Itsesuojelu on olennaista sikäli kun nykytaide ja visuaalinen kulttuuri ei ole itseriittoinen, suljettu alue vaan osa laajempaa yhteiskuntaa (15).

### **2.3. Sanallistamiseen kohdistuva kritiikki**

Vaikka sanallistaminen näyttäytyy siis varsin tärkeänä osa-alueena nykytaiteessa, sen rooli on myös kyseenalaistettu. Kriittisiä väitteitä sanallistamista kohtaan onkin noussut sekä taidemaailman ulko- että sisäpuolelta. Tähän tutkimukseen olen poiminut aineistoksi tekstejä hyvin erilaisista yhteyksistä, molemmin puolin taidemaailman veteen piirrettyä rajaa. Näin on osittain siksi, että olen nähnyt Aukea.netissä esiintyvät kommentit tarkastelemisen arvoiseksi pitkälti siitä syystä, ettei kritiikki ole ainutlaatuista vaan samankaltaisia väitteitä esiintyy

laajemmalti myös taidemaailman sisällä. Taidemaailman sisäinen kritiikki tekee tietyllä tapaa ulkopuolisesta kritiikistä varteenotettavampaa, sillä se on perustellumpaa ja auttaa myös näkemään asiallisemmassa valossa esimerkiksi Aukeassa esiintyvät väitteet, joiden perustelut ovat usein kovin provokatiivisia. Poimimalla väitteitä eri yhteyksistä haluan myös tuoda esiin keskustelun laajuuden.

Käsittelen aineistoa siten, että tutkin sanallistamisen käsitettä apuna käyttäen, millaisia väitteitä sanallistamisen tehtävästä ja osuudesta nykytaiteessa esitetään. Näin ollen en syvällisesti pureudu kritiikin taustoihin tai niihin syihin mistä kritiikki kumpuaa, sillä tutkimuksellinen kiinnostukseni sijaitsee muualla ja toisaalta näkökulmia näihin avautuu vasta myöhemmin Danton teorian kautta. Sanallistamista koskevien väitteiden rinnalle nostan kuitenkin myös nykytaidetta koskevaa kritiikkiä. Näen sen välttämättömänä, sillä nykytaidetta koskevat väitteet selventävät ja avaavat omalta osaltaan sanallistamisen osuuteen suoraan kohdistuvia väitteitä, joita on kuitenkin verrattain vähän, erityisesti Aukeassa. Tämän tyyppinen aineiston esittely tukee nähdäkseni myös myöhempää analyysiä.

### **2.3.1 Kritiikki Aukea.net -sivustolla**

Sanallistamisen kritiikki Aukea.netissä liittyy pitkälti siihen, ettei nykytaiteen tekeminen vaadi teknistä taituruutta ja sen sijaan kielellisin keinoin mikä tahansa muuttuu taiteeksi. Täten sanat ovat jotakin, joilla yritetään paikata osaamisessa olevia puutteita ja toisaalta tehdä merkityksellistä jostakin sellaisesta, millä itsessään ei nähdä merkitystä olevan. Tavallaan sanat käsitetäänkin joksikin ylimääräiseksi, vaikka toisaalta juuri nykytaiteen yhteydessä merkittäväksi, sillä nykytaideteokset nähdään silkkana sotkuna ilman niitä selventäviä sanallisia selostuksia. Kriittisiä puheenvuoroja esitetään myös siitä, että nykytaiteessa keskiössä näyttäisi olevan nimenomaisesti *selittäminen* sen sijaan, että taiteessa painottuisi varsinainen *tekeminen*. Lisäksi jonkin verran kritiikistä saa osansa myös selittämisessä käytetty kieli, mutten ota sitä tarkastelun alle Aukeassa esiintyvän kritiikin yhteydessä vaan vasta myöhemmin.



Laajemmassa mielessä Aukean kommentit edustavat taidemaailman ulkopuolista nykytaiteeseen kohdistuvaa kritiikkiä, jonka kohtaamisen ja käsittelemisen näen olennaisena taitona taidekasvattajalle. Samankaltaisia puheenvuoroja on mahdollista löytää myös muilta internetin keskustelupalstoilta, esimerkiksi Pakkotoisto.com -sivustolla on oma keskusteluketjunsä nykytaiteelle (<http://www.pakkotoisto.com/yleinen-keskustelu/70525-nykytaide/>). Olen kuitenkin keskittynyt tarkastelemaan pelkästään Aukeassa esiintyviä näkökulmia, sillä muualla käyty keskustelu ei varsinaisesti tuo uutta esiin sanallistamista koskien. Aukea on erityinen myös siksi, että foorumi on tarkoitettu kuvataiteen harrastajille. Näin ollen kommenttien esittäjät kytkeytyvät jollain tavalla tiiviimmin taiteen kenttään kuin kuka tahansa nettikirjoitteliija ja näen siten kommenttien tarkastelun taiteentutkimuksen piirissä mielekkäänä. Esimerkiksi Pakkotoisto.com on suunnattu käsittääkseni kehonrakentajille ja kuntosaliharrastajille. Oma vaikutuksensa aineiston valinnassa on tietysti ollut myös sillä, että Aukeassa esiintyvä kritiikki johdatti minut aiheen pariin.

Olen poiminut kommentit kolmesta keskusteluketjusta: *Kuvataidekoulut, Taiteen määäryksestä ja Voi hyvänen aika!* Keskusteluketjut ovat valikoituneet syystä, että niissä keskustelua käydään erityisesti nykytaiteen ympärille. Toki on huomioitava, että kommentteja olisi varmasti löydettävissä myös muualta, sillä pelkästään Kuvataide-osion keskusteluissa on useita kymmeniä keskusteluketjuja, joista osa on selkeästi uudempia kuin ne, joista esittelemäni kommentit olen poiminut. En ole kuitenkaan lähtenyt kartoittamaan kaikkia mahdollisia näkökulmia, sillä se ei ole ollut tutkimukseni tarkoitus. Nähdäkseni olennaisia huomioita nousee esiin myös jo näiden poimintojen kautta, joiden kanssa olen myös tehnyt pidempään töitä.

On myös huomioitava, että kommentit ovat poimintoja keskusteluista, joissa esitetään kritiikistä eriäviä näkökulmia. En kuitenkaan tuo tutkimuksessani näitä esiin, sillä keskustelu itsessään ei ole ollut tutkimuksellisen mielenkiintoni kohde. Lisäksi poiminani esimerkit ovat verrattain usein nimimerkki K.H.:n kommentteja ja Aukeassa esiintyvä kiihkein sanallistamiseen ja nykytaiteeseen kohdistuva kritiikki onkin ennen kaikkea hänen esittämäänsä. En ole nähnyt tätä ongelmana, sillä kuten sanottua, tarkoitukseni ei ole missään vaiheessa ollut tehdä kaiken kattavaa ja yleispätevää esitystä sanallistamisen kohtaamasta

kritiikistä vaan pikemmin nostaa esiin erilaisia näkökulmia aiheen tiimoilta jatkokäsittely varten.

### **2.3.1.1. Sanallistamisen takana nähdyt motiivit**

Sanallistamisen takana nähdyt motiivit voidaan Aukeassa esiintyvässä kritiikissä jakaa kahteen päälinjaan. Toisaalta katsotaan, että tarkoituksena on peitellä taiteilijoiden lahjattomuutta visuaalisen alalla ja toisaalta sanallistamista tarvitaan, jotta nykytaide muuttuisi ymmärrettäväksi. Sanallistamisen motiivit kytketään erityisesti nykytaiteen *surkeaan tilaan*. Nimimerkki P.P. nimittää nykytaidetta tehosekoitintaiteeksi ja ajatus on, että kuka tahansa voi tehdä sitä, sillä tekeminen ei vaadi minkäänlaista teknistä osaamista.

*Kuka vaan voi töräyttää parit nykytaiteet tunnissa parissa.* [14:28 11.11.2007] K.H.

*-- periaatteessa kuka tahansa voi tehdä muutamassa sekunnissa jotain tehosekoitintaidetta.* [21:42 12.11.2007] P.P.

Nykytaiteen kehnoa tilaa valaistaan varsin provokatiivisin esimerkein. Esimerkeiksi mahdollisista nykytaideteoksista nostetaan muun muassa kattila, jonka sisällä on ulostetta, pilari, jonka päällä on roskakasa, ristiinnaulittu marsu ja 5mX4m kokoinen taulu, jonka pinta on täynnä akryyli- ja lateksimössöä. Nykytaiteen vaivaton toteuttaminen taas liitetään laajempaan kontekstiin toteamalla sen olevan osa kulttuuria, jossa asiat tehdään helposti ja nopeasti. Tähän kulttuuriin liittyy vahvasti myös juuri *selittäminen*, jonka motiivina on paikata teoksissa olevia teknisiä puutteita.

*Taiteen alalla ja muuallakin pääsee nykyään aika helpolla. Mutta kun se puhuminen on niin paljon helpompaa kuin tekeminen!* [21:11 24.11.2007] T.P.

*Selittely on se trendi, millä pyritään usein rakentamaan jotakin pohjaa omille puutteilleen vaikka väkisin. Se pätee moneen muuhunkin kuin vain taiteiluun.*

[22:08 21.5.2008] K.S.

On huomioitavaa, että taito taidetta määrittävänä tekijänä rajaa ja rajoittaa vahvasti kritiikin esittäjien näkemystä. Taitoa piirtää ja maalata havainnon mukaan pidetään syvästi arvossa ja koska nykytaiteen ei nähdä vaativan tai ilmentävän taitoa, taiteen ja taiteilijoidenkin arvo ja merkitys joutuvat kyseenalaiseksi. Sanallistaminen kääntyy kritiikissä selittämiseksi ja selittäminen taas on jotakin epärehellistä, selittelyä.

Kritiikin osuvuutta pohtiessa on hyvä muistaa, että käsitys nykytaiteesta lepää pikemmin jonkinlaisten mielikuvien kuin välttämättä varsinaisen faktan varassa, ja ainakin käsitys on kovin kapea ja hyvin kärjistynyt, mikäli tarkastellaan sitä, millaisia teoksia käytetään esimerkkeinä nykytaiteesta. Toki esimerkit ovat mahdollisia, sikäli kun taiteessa kaikki on mahdollista, mutta nähdäkseni nämä provokatiiviset esimerkit kertovat lähinnä kirjoittajiensa käsityksistä nykytaiteen suhteen kuin taiteen koko tilanteesta varsinaisesti. Yhtä kaikki, nykytaiteen kehnous nähdään osasyynä siihen, miksi taiteilijat ovat alkaneet selittelemään. Sanoilla paikataan sitä, mikä teoksista ei itsessään välity: taito. Selittely nähdäänkin nimenomaan taidon puutteen peittely-yrityksenä.

Toisaalta sanallistamisen tarve liitetään teosten ymmärrettävyyteen. Sanallistamisen tarve liitetään kritiikissä erityisesti siihen, ettei nykytaideteoksia ymmärrä ilman selitystä. Toisin sanoen ilman selityksiä teokset ovat silkkää sotkua tai eivät yhtään mitään. Väitteen taustalle eläne ajatus siitä, että aiempaa taidetta saattoi ymmärtää ilman selityksiä.

*Teoriassa nykytaide toimii tosi hyvin, kun vähän heittää erinäisiä filosofisia teorioita soppaan mukaan, mutta yllättäen käytännössä nykytaide ei olekaan taas kuin vaan sotkua. [10:45 20.11.2007] K.H.*

*Ajattelin, että nykytaide ei ole vielä mitään ennenkuin ko. taiteilija selittää niiden väriyhdistelmien monimuotoisuuden ja kouluissa opitun fraseeraustaidon avulla*

*teoksesta tulee "kiinnostava" teennäisille ja hienosteleville ihmisille.*

[17:44 20.11.2007] nimetön

Ylläolevissa kommentteissa on mielenkiintoisia yksityiskohtia. Esimerkiksi K.H. tekee myönnytyksen nykytaiteen suuntaan todetessaan nykytaiteen toimivan teoriassa oikein hyvin. Koska ilmaisu saattaa kuitenkin olla vain pelkkä vahinko, ei sille ehkä kannata antaa sen syvempää painoarvoa. Nimettömän kommentissa taas, joka on sävyltään selkeämmin tilannetta halveksuva ja ylenkatsova, huomion kiinnittää tarttuminen sanan *kiinnostava* käyttöön ja sen yhdistäminen taideyleisöön. Kirjoittaja nähdäkseni esittää, että nykytaiteeseen ja sen ymmärtämiseen liittyy keinotekoisuutta. Ensinnäkin taiteilijan selitykset teoksilleen ovat opeteltuja ja päälleliimatun tuntuisia ja toisaalta katsoja voi osoittaa ymmärryksensä varsin yksinkertaisella tavalla, toteamalla teoksen olevan kiinnostava, vaikkei jotakin teosta varsinaisesti ymmärtäisikään. Nykytaiteen ymmärtäminen ja ihailu, joiden nähdään olevan keinotekoista, liitetäänkin seuraavassa kommentissa sosiaaliseen pätemiseen.

*Lisäksi näyttöiden avajaiset ovat oiva keino päästä pätemään esimerkiksi osoittamalla ihailuaan sekä ymmärtävänsä jonkin pilarin päällä olevan roskakasan pointin.*

[13:53 10.11.2007] Osallistunpa minäkin

Nykytaide näyttäytyy kehnouden ohella siis myös keinotekoisena ja vertautuu oivalla tavalla satuun keisarin uusista vaatteista. Näenkin, että yksi niistä piirteistä, johon kritiikki kohdistuu sanallistamisen ohella, on taiteessa nähty keinotekoisuus. Taideteokset näyttäytyvät kehnoina, ilmentävät taidottomuutta ja nopeaa toteutusta ja niiden sanallisten selitysten, joiden motiivina on puutteiden paikkaaminen, nähdään olevan kaukaa haettuja. Myös teosten ymmärtäminen tai arvostaminen vaikuttaa vähintäänkin epäilyttävältä. Oikeastaan nykytaiteen ymmärtämistä ei edes nähdä kovin mielekkäänä; miksi yrittää ymmärtää vaikkapa maalausta, joka koostuu maalimössöstä ja joka puhuttelee - jos puhuttelee - vasta, kun on lukenut selityksen. Miksi ymmärtää objektia, joka ei itsessään vaikuta olevan *mitään*.

### 2.3.1.2. Sanallistamisen keskeisyys

*Mun mielestä taide ei ole jotain helvetin kapakkafilosofiaa, jossa pohdiskellaan syntyjä syviä ja sitten tehdään teoksia joista nämä synnyt syvät eivät edes selviä ilman selityksiä. [16:43 25.11.2007] K.H.*

*Kirjoittaisivat jonkun filosofian kirjan, jos todella haluaisivat aiheeseen paneutua. [00:53 20.11.2007] K.H.*

Erityisesti K.H.:ta vaivaa, että puhuminen on korvannut taiteessa taidon ja taide on muuttunut jonkinlaiseksi filosofiaksi sen kustannuksella, että taiteilija olisi asiansa osaava käsityöläinen, jonka osaaminen siis näkyisi töistä välittömästi ilman selityksiä. Taiteeseen liittyvää filosofiaa hän luonnehtii kapakkafilosofiaksi, jolla hän viitanee siihen, ettei se ole kuitenkaan verrattavissa *oikeaan* filosofiaan ja toisaalta, jos filosofiaa mielisi harjoittaa, sen voisi tehdä jossain muualla kuin taiteen kontekstissa. K.H. ottaakin kommenteillaan vahvasti kantaa siihen, millaisena näkee taiteen ja sen tehtävän, tai ainakin siihen, mitä se ei hänen nähdäkseen ole.

Suomalainen taidekoulutus saa myös osansa sanallistamisen asemaan kohdistuvasta kritiikistä. Kuvataideakatemiaa ja Taideteolliseen korkeakoulua K.H kutsuu “paskan puhumisen mekoiksi”. Niihin viitaten hän kirjoittaa:

*Pääpaino on siinä selittämisessä. Viikossa voi olla 5-8h jotain piirtämistä/maalausta (joka yleensä on vieläpä jotain vesivärisoheltamista tai askartelua) ja sitten loppuviikko kotiläksyineen onkin pelkkää esseetä ja muuta soopaa. [14:08 9.11.2007] K.H.*

Väite ei ole aivan tuulesta temmattu, sillä K.H. on omien sanojensa mukaisesti opiskellut itsekin Taikissa, tosin vain kolme kuukautta. Väitteen paikkansapitävyys voidaan toki asettaa kyseenalaiseksi mutta keskeisempää tässä yhteydessä lienee kirjoittajan tyytymättömyys suomalaisen taidekoulutuksen sisältöön, mikä hänen mukaansa ei sisällä tarpeeksi tekemistä vaan enemmänkin vain puhumista. Luultavasti siis myös oman tekemisen sanallistamista.

Tyytymättömyys kummunee pitkältä siitä, että K.H. itse haluaisi varsin kiihkeästi oppia piirtämään ja maalaamaan havainnon mukaan, realistisesti, ja edelleen siitä, että hänen taidekäsityksessään painottuu tekninen taituruus taidetta määrittävänä tekijänä. Suomalainen taidekoulutus ei kuitenkaan hänen mukaansa anna mahdollisuutta tähän – sen sijaan tarjolla on vain selittämistä. K.H.:n huomio saa tukea myös muilta. Seuraavassa kommentissa sanallisuus hyväksytään, mutta sen nousemista keskiöön ei pidetä tavoiteltavana.

*Töistä puhuminen ei ole kyllä missään nimessä pahasta, mutta jos analysointi vie enemmän aikaa suhteessa itse työskentelyyn, niin se on aika syvältä.*

[16:01 9.11.2007] J.N.

Kommenteista välittyy näkemys, että analysointi on jollain tapaa erillistä suhteessa taiteen tekemiseen, ikään kuin ekstrapaa. Sanat eivät ole välttämättömiä mutta ne ovat toki mahdollisia, kunhan vain tekeminen säilyy toiminnan keskiössä. Ajatus lienee, että puhe on mahdollista kunhan ensin opetellaan tekemään uskottavia teoksia, jotka eivät ainakaan selittelyn luonteista puhetta kaipaa.

Tilanteessa, jossa puhuminen näyttää olevan toiminnan keskiössä ja jossa sillä on huomattava painoarvo, kysymyksiä herättää muun muassa taiteen arviontikriteerit ja niiden perusta: kuinka erottaa *sotku* toisesta ja millä perusteella? Kun eroa ei voida paikantaa mihinkään objektiivisena pidettyyn tai kenen tahansa tunnistamaan silmin havaittavaan ominaisuuteen, kuten taidokkuuteen maalata valokuvan tarkasti, arvionnin luotettavuus asettuu kyseenalaiseen asemaan. Kritiikissä epäilläänkin, että taide on pienen piirin seuraleikki, jossa sekalainen joukko kulttuurivaikuttajia vain päättää, mikä on *in* ja mikä *out*.

*Lyön vetoa, että Suomessa on ne about 10 ihmistä, jotka määrittelevät suljettujen ovien takana sen, millainen taide on Suomessa nyt pop.* [16:40 9.11.2007] K.S.

*Taiteilijat nostetaan jalustoille akatemian, taikin, liiton ja hesarin voimin, kun ei voida muuten erottaa oikeasti taitavia artisteja, kun joka ikinen tekee sitä samaa sotkua.*

[00:53 20.11.2007] K.H.

Kritiikki kohdistuu ennen kaikkea vallankäyttöön mutta myös siihen, kuinka suuri painoarvo näkymättömillä tekijöillä taiteessa on. Jokin näkymätön tekee merkityksettömästä merkityksellisestä, sotku muuttuu taiteeksi, mutta hämäräksi jää, millä ansioilla. Väitän, että sanallistamisella on tässä prosessissa merkittävä rooli. Uskon kuitenkin, että se on vain väline eikä syy itsessään.

Yhteenvedona Aukeassa esiintyvistä kritiikistä voidaan todeta, että sanallistamisen merkitys kytketään vahvasti siihen, ettei nykytaiteessa vaadita teknistä osaamista ja taituruutta. Sen sijaan pääpaino on teosten sanallisessa selittämisessä, jonka motiivina nähdään teosten teknisten puutteiden paikkaaminen. Teokset myös ovat vahvasti riippuvaisia näistä sanallisista selityksistä, sillä ilman niitä teokset saattaisivat olla silkkaa sotkua. Sanallisten selitysten ollessa jollain tapaa taiteen keskiössä, ongelmaksi koetaan muun muassa se, että taiteen arvionti tapahtuu jonkin epämääräisen nojalla eikä toiminta kokonaisuudessaan näyttäyty eriyisen uskottavana. Nykytaide ja taidemaailman toiminnan uskottavuus asettuvatkin kritiikissä kyseenalaiseen valoon.

### **2.3.2. Esimerkkejä sanallistamiseen kohdistuvasta kritiikistä taidemaailmassa**

Olen nähnyt Aukeassa esitetyn kritiikin tarkastelun relevanttina erityisesti siksi, että sanallistamiseen ja sen keskeiseen asemaan kuvataiteessa on kohdistunut kritiikkiä myös taidemaailman sisällä. Näin ollen jotakin ongelmallista tilanteesta voisi tulkita olevan. Taidemaailman sisäinen kritiikki on sillä tavoin helpompaa vastaanottaa, että väitteet ovat vähemmän provokatiivisia ja toisaalta asiantuntevampia, ainakin asiallisempia. Kritiikissä viitataan esimerkiksi oikeisiin teoksiin, ei itse keksittyihin, ja muutoinkin se kytketään paikannettaviin tilanteisiin. Ollessaan toisella tavalla julkista kuin esimerkiksi nettikeskustelu, se myös vaatii ainakin periaatteessa perustellumpia näkemyksiä.

Olen poiminut taidemaailman sisäistä kritiikkiä melko erilaisista lähteistä. Mika Hannulan esittämä kritiikki teoksessa *Nykytaiteen Harharetket* (2004) ja Otso Kantokorven

*Wittgensteinia aforistisesti?* (2001) linkittyvät syvemmin taideteoreettiseen pohdintaan kun esimerkiksi Kaisa Heinäsen sanomalehtiartikkeli *Taidepuhe on usein höpöhöpöä* Helsingin Sanomien kulttuurisivuilla (7.9.2010) edustaa populaarimpaa asian käsittelyä. Nostan esiin myös Aleks Salusjärven kirjoittaman näyttelykritiikin *Nykytaide rikastuttaa harvoin* (Keski-suomalainen 17.10. 2008) Ars Fennica 2008 palkintoehdokkaiden näyttelystä Amos Anderssonin taidemuseossa sekä kuvataiteilija Ahti Isomäen *Sivusta katsoen: TAJU 2004* -näyttelykirjassa ilmestyneen kehitysvammaisten taidetta käsittelevän artikkelin *Marginaalista taidemaailman keskiöön* (2004).

Aineisto saattaa vaikuttaa repaleiselta, mutta nähdäkseni se vain osoittaa, kuinka väitteitä sanallistamisen painoarvoa koskien esitetään hyvin erilaisissa yhteyksissä ja monella tasolla. Tarkastelen kritiikkiä painottaen kahta vahvasti esiin nousevaa pääjuonetta sanallistamista koskien. Toinen kriittinen huomio kiinnittyy siihen, kuinka verbaalisuuden kasvu näyttäisi tapahtuvan visuaalisen kustannuksella, jota kirjoituksissa pääsääntöisesti pidetään kuitenkin kuvataiteen ydinalueena, ja toinen siihen, kuinka taideteoksiin liittyvä puhe ei näyttäisi viittaavan enää yhtään mihinkään. Kysymyksiä herättääkin muun muassa se, mitä sanallistamisella loppupeleissä oikein tavoitellaan.

### **2.3.2.1. Sanallistamisen kasvu visuaalisen kustannuksella**

Ars Fennica 2008 -näyttelyä koskevassa kritiikissään (Keski-suomalainen 17.10.2008) Aleks Salusjärvi kirjoittaa taiteen tilasta yleisellä tasolla pikemmin kuin näyttelystä itsessään. Hän perustelee valintansa jo heti tekstin alussa sillä, että lyhyen luonnehdinnan kirjoittaminen viiden eri taitelijan pääteoksista olisi vienyt niiden sisällöllisen rikkauden vuoksi tilaa pitkäköön lehtijutun verran ilman, että hän olisi vielä edes pystynyt ottamaan kantaa teosten arvoon. Hän kuitenkin kirjoittaa, ettei hän sisältöjen monipuolisuudesta huolimatta innostunut yhdestäkään näyttelyn työstä, mikä taas minun nähdäkseni on johtanut hänet pohtimaan taiteen tilaa yleisesti.



Salusjärven kritiikki tiivistyy seuraavaan otteeseen:

*Jo hieman 'kulahtanut' termi 'postmoderni' toi estetiikkaan käsitteitä kuten 'reflektointi' ja 'taidepuhe'. Käytännössä se johti siihen, että taideteoksen äärellä ei mykistytty, vaan analysoidaan, artikuloidaan ja luodaan konteksteja monimutkaisin sivistyssanoin. Taiteilijan tehtävä on tällöin luoda viittauksia ja älyllistä kerroksellisuutta töihinsä. Siis luoda visuaalisia sisältöjä, jotka ovat luonteeltaan pitkälti kielellisiä.*

Näyttelyn töissä hän toteaa olleen runsaasti “älyllisiä kutsuja”, jotka “yhdistyvät leikillisyyteen, ironiaan ja nokkeliin ajatuksiin, joita on kohtuullisen helppo kielellistää”. Hän pitää kuitenkin teoksia ulkokohtaisina ja niiden leikillisyyttä ja kitsch-ironiaa kuivakkaan kolkkona, mitä korostaa museon jylhä ja koruton interiööri. Niinpä “inspiroitunutta taidepuhujaa” tai “itsensä reflektointiin piiskannutta näyttelyvierasta” ei museossa näe. Salusjärvi epäilee heidän käyneen jo avajaisissa.

Salusjärven kritiikki kohdistuu tapaan, jolla teoksia vastaanotetaan ja luodaan, kielellisten sisältöjen keskeisyyteen niissä. Kiellisten viittausten ja älyllisen kerroksellisuuden luominen töiden sisällöksi ei vakuuta Salusjärveä, sillä teokset vaikuttavat ontoilta ja heppoisilta niiden mahdollisesta sisällöllisestä rikkaudesta huolimatta. Näin ollen hän ei katso teosten myöskään innostavan tai koskettavan oikeastaan juuri ketään, ainakaan erityisen aidolla tavalla. Edes innostunutta taiteen sanallistajaa ei näy mailla halmeilla; liekö sellaista siis edes olemassa.

Kritiikissään Salusjärvi nostaakin esiin väitteen, että taidetta tehdään välillä vain manifestaatioksi muille kentällä olijoille, ei laajemmalle yleisölle, ja toteaa tämän olevan syy siihen, miksi kapakassa “saa vaivatta aikaan keskustelun siitä, miten käsittämätöntä ja turhaa nykyaide on”. Salusjärvi kirjoittaakin kuvataidekentän olevan esoteerinen ja viitanee sillä jonkinlaiseen keinotekoisuuteen. Toisaalta Salusjärvi antaa ymmärtää, ettei taidekenttää ajatellen tehty manifestaatio välttämättä mene läpi edes kohdeyleisölleen.

Samaa teemaa pyörittelee Mika Hannula. Hannula kirjoittaa kuilusta, joka aukeaa nykyaiteen yliartikuloinnin ja katsomiskokemuksen latteuden väliin. Taiteen yliartikulointi liittyy haluun

ja kykyyn retorisesti artikuloida mitä kulloinkin on tapahtumassa: “Taiteen omat lukuisat *spin doctorit* osaavat komeasti liittää taiteen osaksi kulloinkin haluttavaa kontekstia, tehden taiteesta milloin mitäkin siltä vain halutaan ja odotetaan.” (2004, 48) Kuilun toisella puolen väijyy kuitenkin katsomiskokemus, “-- joka aniharvoin yltää edes lähelle niitä odotuksia, johon katsoja on jo retorisella tasolla päässyt käsiksi.” Väliin jäävä kuilu täyttyy, jos täyttyy, katsojan “henkilökohtaisella vakuuttuneisuudella tekemisen, viestin ja kommunikaation mielekkyydestä”. (49)

Mitä ilmeisimminkään kuilu ei aina täyty. Yhtenä keskeisenä tekijänä vaikuttaisi kritiikin valossa olevan, että sanallisuus ja kielelliset merkitykset ovat tunkeutuneet taiteen keskiöön visuaalisen vaikuttavuuden kustannuksella. Lisäksi jonkinlaisen taiteen spontaanin kokemisen katsotaan muuttuneen mahdottomaksi. Kuvataiteilija Ahti Isomäki kirjoittaa artikkelissaan *Marginaalista taidemaailman keskiöön* (2004) rikkain sanankääntein kehitysvammaisten taiteesta, viivan ja värin estottomasta iloittelusta ja epäsovinnainen muotojen kiehtovasta kauneudesta. Vastakohtaksi hän nostaa nykytaiteen, jonka hän luonnehtii muuttuneen akateemisemmaksi kuin koskaan; taidekoulut ovat muuttuneet korkeakouluiksi, taiteilijat maistereiksi ja tohtoreiksi, videot ja tietokoneet syrjäyttäneet värit ja siveltimet, äly tunteet, käsitteellisyys visuaalisuuden ja - ennen kaikkea - taidepuhe on korotettu taiteeksi taiteen paikalle.

Taidepuheen merkityksen kasvuun liittyen Otso Kantokorpi kirjoittaa hampaattomasta kritiikistä ja tuoteselostemaisesta taidepuheesta. Hän liittää sen osaksi taiteen tilaa, jossa modernistisesta formalismista, sääntöjen pakkopaidasta on irtauduttu jonkinlaiseen vapauden tilaan, jossa ei ole lähtökohtaisesti oikeata tai väärää tapaa tehdä tai tulkita, arvioida tai arvottaa. Samaan tilanteeseen Kantokorpi liittää taiteilijoiden “löystyneen” ammattitaidon, jolla hän viittaa tietynlaiseen käsityötaitoon ja siihen, kuinka esimerkiksi videotaiteilijoiden tekniset taidot kalpevat merkittävällä tavalla musiikkivideoiden tekijöiden rinnalla. Tätä eroa on Kantokorven mukaan turha myös vaientaa retorisin keinoin – toisin sanoen kai *selitellä*. (2001, 121-122)

Paradoksaalisena tilanteessa hän pitää kuitenkin sitä, että sitä mukaa kun puhe tulkinnan

vapaudesta on lisääntynyt, ovat lisääntyneet myös valmiiksi annetut tulkintamallit. Tällä hän viittaa taitelijoiden kasvaneeseen tarpeeseen itse sanallistaa tekemistään. Kantokorpi tarkentaa kritiikkinsä sanallistamisessa käytettyyn kieleen ja toteaa, että niiden kahdentuhannen A4:n, jotka hän vuosittain kertoo näyttelyissä lukevansa, tematiikan voisi tiivistää hyvin lyhyeen tarvitsematta montakaan liuskaa lisää paperia. Sanoja, jotka toistuvat hänen mukaansa kyllästymiseen asti ovat muun muassa “identiteetti, murtuma, siirtymä, leikkaus, haava, välitila, epäpaikka, periferia, marginaali, reuna-alue”. Kantokorpi luonnehtii tilannetta toteamalla formalismin vaihtuneen uusformalismiin, mitä leimaa “tietty keskipakoisvoimainen halu pois taideteoksesta, yksittäisestä objektista tai määriteltävissä olevasta objektien luokasta” sekä sanallistamisen “pakkopaita”. (121-122)

### **2.3.2.2. Sanallistamista sanallistamisen vuoksi**

Sanallistamisen pinnallisuutta, irrallisuutta ja sanallistamisessa käytetyn kielen epäselvyyttä käsitellään Kaisa Heinäsen lehtiartikkelissa *Taidepuhe on usein höpöhöpöä* (Helsingin Sanomat 7.9.2010). Artikkelin rakentuu taidehistorioitsija ja tietokirjailija Satu Itkosen haastattelun sekä Ari Kakkisen *eit* -näyttelyn ja sen vaikeaselkoiseksi koetun näyttelytekstin ympärille. Kakkisen näyttely teksteineen on osa hänen väitöstutkimustaan, mikä omalta osaltaan tekee teosten sanallisten selitysten läsnäolosta ymmärrettävän. Esimerkiksi Mika Hannula näkee taiteellista tohtorintutkintoa opiskelevien, jo ammatissaan menestyneiden tekijöiden olevan sen murroksen kärjessä, jossa taiteilijat yhä hanakammin osallistuvat ja ottavat kantaa oman alansa määrittelyyn tuottamalla “kielellisiä väitteitä itsestään, töistään ja ympäristöstään” (2003, 21). Kakkisen sanallistamisessa käyttämään kieleen suhtaudutaan artikkelissa kuitenkin varauksella ja sanallistamisen eri ulottuvuuksia tarkastellaan artikkelissa laajemminkin.

Tarkin huomio kiinniittyy sanallistamisessa käytettyyn kieleen. Itkonen näkee ongelmallisena vierasperäisten käsitteiden ja hankalien lauserakenteiden käyttämisen, sillä tekstejä on tästä syystä vaikea ymmärtää. Poiminta Ari Kakkisen tekstistä antaa oivallisen esimerkin: “Valokuvallinen indeksi on osoittautunut todellisuussuhteen takaajan sijaan ennemminkin

johonkin intensiteettiin osoittavaksi eleeksi.” Itkonen on artikkelin yhteyteen selkokielistänyt lauseen näin: “Valokuva ei viittaa näkyvään todellisuuteen – ennemminkin se tavoittelee jotain voimaperäistä näkyvän todellisuuden takana.”

Itkosen ensisijaisena päämääränä näyttäisikin olevan taidepuheen *suomentaminen*, sen muuttaminen ymmärrettävämmäksi. Höpöhöpö viittaa näin ollen ennen kaikkea kielen ei-ymmärrettävyyteen. Toisaalta se liittyy siihen, ettei puhe vaikuta enää viittaavan mihinkään, että se on irrallista. Artikkelissa otetaankin kantaa siihen, kuinka paljon taidemaailmassa ylipäänsä tuotetaan tekstiä. Esimerkiksi jo ingressi “Kuvataiteessa tuotetaan valtavat määrät tekstiä, jota tavallisen katsojan on vaikea ymmärtää” viittaa tähän ja siinä nousee esiin myös kolmas artikkelin keskeinen tema, tavallinen katsoja.

Heinämäki kirjoittaa tekstin tuottamisen tuntuvan olevan jonkinlainen pakkomielle nykytaiteen ammattilaisille ja kysyy, eikö teos kenties ole olemassa ilman sitä taustoittavaa kirjoitusta. Sanallistaminen vaikuttaisi olevan jonkinlainen trendi, jota on pakko tuottaa sen osuvuudesta piittaamatta. Heinämäki viittaa Mika Hannulan Taide-lehdessä (2/2010, 32) ilmestyneeseen taidepuhetta lyhyesti käsitelleeseen tekstiin, jossa Hannula nostaa esiin professori Irit Rogoffin, joka Hannulan mukaan on ehkäpä eniten nurissut taidepuheen tasosta: “Professorin mukaan taidepuheesta on tullut itseisarvo. Se ei enää viittaa mihinkään eikä liikuta ketään, mutta sitä täytyy olla paikalla ja massiivisesti – kuin siistinä äänitapettina, joka ei saa häiritä liikaa.” Hannulaa tilanteessa huvittaa, kuinka taidepuheesta ja sen tasosta ovat eniten huolissaan ne jotka sitä ammatikseen tuottavat ja toistavat.

Taidepuheen irrallisuuteen liittyen esiin tuodaan myös sanallistamisessa käytettyjen sanojen trendialttius. Itkonen huomioi, että jokunen vuosi sitten useat taiteilijat *tutkivat* jotakin. Tuloksina näistä tutkimuksista syntyi kuitenkin yleensä maalaus tai jokin muu taide-esine eli jotakin melko perinteistä. Huomio kiinnittyykin näin ollen sanallistamisen näennäisyyteen ja epäkriittisyyteen. Epäkriittisyydestä nykytaiteen yhteydessä kirjoittaa myös Hannula.

*Epäkriittistä asennetta tukee taidemaailman ilmiöiden ja näyttelyiden rytmin nopeus, joka työntää aina vaan uutta ja erilaista versiota ja tyyliä toisensa perään rajoittaen*

*silkalla materiaalin määrällä aikaisempien tekojen seikkaperäisen arvioinnin mahdollisuuksia. Ei ole aikaa pysähtyä, ja ketä kiinnostaa, vaikka se ja se tekikin joskus vuosi sitten aivan toista mitä väitti tekevänsä näyttelyssä, josta kukaan ei halua enää kuulla yhtään mitään. (2004, 48-49)*

Sanallistamisen epäkriittisyyttä Itkonen tarkentaa huomioimalla, että taiteilija saattaa pyytää näyttelytekstin “filosofisesti ajattelevalta” kollegalta ja räikeimmillään tekstit alkavat elää omaa elämäänsä, jolloin yhteys teoksiin katoaa. Enemmän huolissaan Itkonen vaikuttaisi kuitenkin olevan siitä, että tekstien kautta taiteilija nostetaan käsityöläisestä filosofiksi.

Lisäksi Itkonen ja Heinämäki ovat huolissaan *tavallisesta* katsojasta. Itkonen toteaa:

*Katsojan hämmentyy eikä enää tiedä uskoako tekstiin vain näkemiinsä kuviin. Hänelle tulee tyhmä olo, jos hän kokeekin teosten edessä jotain ihan muuta kuin tekstin perusteella pitäisi. Kun ammatikseen taidetta katsovallekin tulee epäilevä olo, mitä mahtaa tavallinen katsoja ajatella?*

Flirttailu oletetun tavallisen katsojan suuntaan tämän näkökulmaan samastumalla leimaakin artikkelia kokonaisuudessaan. Paljastavia ovat muun muassa Heinämäen sanavalinnat otsikoissa “Kuvaajan selitystä työstään – ja sama suomeksi” sekä “Taidejargoniaa on joskus liki mahdotonta suomentaa”. Taiteilija *selittää* ja taiteen erikoissanastosta käytetään jargonin käsitettä, jolla yleisellä tasolla on vähintäänkin negatiivinen kaiku.

Huomionarvoisempaa on nähdäkseni kuitenkin väitteet sanallistamisesta epäkriittisenä käytänteenä. Kriitiikin valossa vaikuttaisi nimittäin siltä, että nykytaiteessa vaatteet ja aatteet ovat nopeasti vaihdettavissa toisiksi ja toiminnan perusteleminen saattaa jäädä pintapuoliseksi. Pintapuolisesta otteesta todistaa muun muassa samojen sanojen toistuvuus. Vaikuttaisikin siis siltä, että sanallistamista harjoitetaan ilman syvempää omakohtaista analyysiä ja tiettyjä sanoja käyttämällä teoksista on mahdollista tehdä vaikkapa trendikkäitä, ajan henkeen sopivia.

### 2.3.3. Yhteenvetoa kritiikistä

Olen lähestynyt aineistoani sanallistamisen näkökulmasta ja esitellyt sitä koskevia argumentteja sekä taustoittanut niitä aineistossa esiintyvillä muilla nykytaidetta koskevilla väitteillä. Keskeisin kritiikin kohde on ollut sanallistamisen painoarvo ja merkitys nykytaiteessa, mikä on myös tutkimukseni pääteema. Kritiikki kohdistuu siihen, että visuaalisuus on unohtunut visuaalisen taiteen keskiöstä, että puhumisesta on tullut tärkeämpää kuin tekemisestä, joka kuitenkin asetetaan ensisijaiseksi ja puhuminen sille alisteiseksi. Tämän ohella osansa kritiikistä saa myös sanallistamisen takana nähdyt motiivit, sanallistamisessa käytetty kieli ja sanallistamisen suhde teoksiin. Ongelmalliseksi nähdään muun muassa kielen ei-ymmärrettävyys ja sen irrallisuus suhteessa teoksiin.

Ongelmia paljastuu myös siinä, että mikäli kielelliset välineet ovat yksi nykytaiteilijan työväline, niiden käyttäminen ei näyttäydy välttämättä erityisen uskottavana ja herättää kysymyksen siitä, ovatko välineet todella tekijöiden hallussa ja kuinka kriittisesti niiden käyttämiseen suhtaudutaan. Toisaalta yksi ongelmista lienee, että kielelliset välineet ovat jollain tapaa liiankin hyvin hallussa ja että viehtymyksestä sanallisiin selityksiin on seurannut yliartikuloinnin ongelma.

Sen ohella, että kritiikki paljastaa ongelmia sanallistamisessa itsessään, käytänteenä, erityisesti Aukeassa nähdään ongelmallisena myös itse tilanne, jossa sanallistamisella on keskeinen rooli. Kritiikki kohdistuu siis siihen, ettei taidetta sido jokin muoto vaan ennen kaikkea kielelliset perustelut ja kyky artikuloida, kuten Hannula on sanallistamisen osuuttaa esitellyt. Koska esiteltyjen argumenttien varassa ei kuitenkaan päästä juuri juupas-eipäs-väittelyä tai kehää kiertävää jankkausta pidemmälle on huomio kiinnitettävä siihen, kuinka tilanteeseen on itse asiassa tultu. Toisin sanoen, millaiset muutokset taiteessa ovat tuottaneet tilanteen, jossa sanallisilla selityksillä on niin keskeinen rooli ja merkitys kuin niillä väitetään olevan. Näkökulma tilanteeseen avautuu seuraavassa luvussa, jossa tarkastelen Arthur C. Danton taideteoriaa. Samalla tarjoutuu mahdollisuus syventää sanallistamiseen kohdistuvaa kritiikkiä.

### III ARTHUR C. DANTON TAIDETEORIA SANALLISTAMISEN MERKITYKSEN SELITTÄJÄNÄ

Sanallisten selitysten keskeisyyteen kohdistuva kritiikki on siis luonut tarpeen selvittää, miksi sanallistamisella on nykytaiteessa sillä tavoin keskeinen asema kuin sillä ainakin väitetään olevan. Mitkä tekijät ja millaiset muutokset taiteessa ovat siis johtaneet siihen, että visuaalisen alalla tukeudutaan niin vahvasti verbaaliseen. Koska sanallistamisesta ja sen osuudesta ei suoraan ole juuri kirjoitettu, käytän teoriaa soveltaen. Arthur C. Danton taideteoria tarjoaa hedelmällisen peilauspinnan sanallistamisen käsitteelle toisaalta sitä kautta, millaisen määritelmän Danto antaa taideteokselle objektina ja toisaalta sitä kautta, kuinka Danto hahmottaa taiteen tämänhetkisen tilan. Danton avustuksella yritänkin vastata toisaalta siihen, kuinka olennaisella tavalla kieli ja sanallistaminen ylipäänsä liittyvät taiteeseen ja toisaalta siihen, miksi niiden asema nykytaiteessa on korostainen. Molemmissa tapauksissa ratkaisevaksi hetkeksi muodostuu vuosi 1964 ja Andy Warholin *Brillo Box* -teos, joka koostui galleriatilaan sijoitetuista Warholin valmistamista Brillo-saippuasienilaatikoita identtisesti muistuttavista laatikoista ja joka sai Danton filosofina ylipäänsä kiinnostumaan taiteesta ja taidefilosofiasta. Näyttelyssä oli esillä myös muita samankaltaisia objekteja, muun muassa Kellogg's Corn Flakes -muropakkauksia muistuttavia teoksia, mutta Brillo-laatikosta valikoitui Danton suosikkiesimerkki.

Brillo-laatikot esiintyvätkin keskeisenä teoksena Danton kirjoituksissa ja niihin myös kytkeytyy Danton teorian ydinalueet tämän tutkimuksen kannalta: käsitys taideteoksen ontologiasta ja taiteen historian päättymisestä. Brillo-laatikot myös näyttäytyvät Danton kirjoituksissa jonkinlaisena keskeisenä vedenjakana modernismin ja nykytaiteen välillä ja siksi tämän luvun etenemistapa myös noudattaa tämän kaltaista rakennetta. Ensimmäiseksi käsittelen sitä, kuinka Danto näkee Brillo-laatikoita edeltävän taiteen, erityisesti juuri modernismin, sen jälkeen sitä, kuinka Brillo-laatikot asettuvat tähän perinteeseen ja kuinka taide sittemmin muuttuu sen kaltaiseksi kuin sen voi katsoa tälläkin hetkellä olevan. Tämä on mielekäs ja luonteva tapa hahmottaa Danton ajatuksia. Pääjuonteina kulkevat ajatus siitä, kuinka Brillo-laatikot osoittivat Dantolle taiteen olevan lähtökohtaisesti riippuvainen sitä ympäröivästä taidemaailmasta ja toisaalta sen, kuinka Brillo-laatikoiden myötä taiteessa

siirryttiin posthistorialliseen aikaan.

Keskeiseksi luvussa nousee Danton määritelmä taiteelle, jossa taide ei ole sidottu objektien havaittaviin ominaisuuksiin ja toisaalta se, kuinka Danto selittää nykytaiteen pluralistista tilaa taiteen historian päättymisen kautta ja sen vaikutusta esimerkiksi taidekritiikkiin. Nämä asiat kietoutuvat nähdäkseni löyhästi mutta varmasti Danton teoriassa toisiinsa. Laajan tuotantonsa ja seikkaperäisen kirjoitustapansa vuoksi hänen tekstejään on kuitenkin sillä tavoin turhauttavaakin lukea, että vaikka teksteissä toistuvatkin pääpiirteissään aina samat teemat ja esimerkit, jää usein tunne, ettei sittenkään ole ymmärtänyt vielä aivan kaikkea, sillä kaavioon tiivistettynä hänen teoriaansa on mahdotonta löytää. Se kuulunee myös filosofian luonteeseen. Olenkin nähnyt tärkeäksi tehdä omat päätelmäni keskeisistä alueista ja painopisteistä, enkä tukeutua liikaa esimerkiksi Danton teoriasta tehtyihin tulkintoihin – tämä olisi luonnollisesti myös kasvattanut tutkimuksen kokoa. Näin ollen teorian painopisteet ovat muotoutuneet pitkälti oman tulkintani pohjalta ja tätä tutkimusta palvellen.

Ratkaisuni on ollut tietoinen, sillä vaikka Dantoon on viitattu paljon ja hän on yksi keskeisimmistä teoreetikoista nykytaiteen piirissä, olen kokenut tarpeelliseksi todella ymmärtää ja oivaltaa hänen ajatteluaan omista ja tämän tutkimuksen lähtökohdista käsin. Toisaalta Dantosta on kirjoitettu niin paljon että tekstien massa on olisi ollut helppo hukkoa, siksi seikkaperäisempi tutustuminen Dantoa kommentoiviin teksteihin on jäänyt vähemmälle. Joitakin puheenvuoroja Dantoon kohdistuvassa kritiikissä nostan kuitenkin esiin. Käsittelen erityisesti Danton taidetta koskevaan asenteeseen kohdistuvaa kritiikkiä, sillä näen siinä yhteneväisyyksiä sanallistamiseen kohdistuvan kritiikin kanssa.

Kiinnostavaa nimittäin on, että Danton ajatuksiin kohdistuva kritiikki valottaa myös sanallistamiseen kohdistuvaa kritiikkiä ja niissä on nähtävissä yhteneväisyyksiä. Voidakseni yhdistää nämä kritiikit toisiinsa, minun on kuitenkin päästävä melko syvälle päätelmissäni. Tästä huolimatta en usko, että se on erityisen kaukaa haettua vaan pikemmin luulen, että syvätasolla ne heijastelevat samankaltaisia arvoja ja asenteita, mitkä tulevat ilmi muun muassa kritiikissä, joka kohdistuu juuri Danton suopeaan, kaiken sisäänsä sulkevaan taidekäsitykseen.



On myös huomioitava, että näen Danton teorian nimenomaisesti teoreettisena rakenteena, jonka kautta on mahdollista hahmottaa ja saada kiinni sanallistamisen merkityksen painosta erityisesti nykytaiteessa. Erityisesti teorian taiteen loppumisesta ja taiteen posthistoriallisesta ajasta näen sellaisena teoreettisena rakennelmana, Danton luomana mallina taiteen historiasta, jonka läpi on mielekästä hahmottaa taiteen nykytilannetta kuitenkin tiedostaen, ettei malli ole aukoton, läpinäkyvä tai historiaton. Mallin arvioimiseen annan kuitenkin tässä vaiheessa vähemmän painoa, sillä tämä ei ole tutkimus Dantosta tai hänen teoriastaan ja sen osuvuudesta vaan teoria on tässä tapauksessa ennen kaikkea apuväline, jota sovellan ja jonka kautta selitän sanallistamisen painoa.

Miksi juuri Danton teoria on valikoitunut peilauspinnaksi, johtuu pitkälti siitä, että tarkoitus on ollut löytää sellainen näkökulma, joka myös avaisi kritiikkiä syvemmälle tasolle. Esimerkiksi Marja Sakari antaa väitöskirjassaan *Käsitetaiteen etiikkaa* (2000), johon olen tutustunut tutkimusprosessini kuluessa, varsin ymmärrettäviä historiallisia selityksiä sille, miksi taiteen ilmaisuvälineiden skaala laajeni merkittäväällä tavalla 1960-luvulla tai miksi esimerkiksi laajoista yhteiskunnallisista kysymyksistä keskusteleminen myös sanallisella tasolla muuttui relevantiksi taiteen yhteydessä. Sakarilta saadut vastaukset eivät kuitenkaan auta aukaisemaan sanallistamiseen kohdistuvaa kritiikkiä. Danton teoria sen sijaan tarjoaa tietynlaisen ajattelun mallin ollessaan taidefilosofinen selitys ja palvelee nähdäkseni hyvin hedelmällisellä tavalla päämääriäni sekä siten, että se selittää sanallistamisen painoa nykytaiteessa, että johdattaa lisäkysymyksien ääreen kritiikin suhteen.

### **3.1. Teoria taiteen lopusta ja taiteesta taiteen loppumisen jälkeen**

Nykytaiteen tilaa voidaan luonnehtia pluralistiseksi. Tämä tarkoittaa taiteen monimuotoisuutta ja moninaisuutta. Kuvataidetta voidaan tehdä monenlaisin välinein ja sijoittaa erilaisiin ympäristöihin. Se voi olla aineetonta tai aineellista, tekoja ja objekteja. Se, että taiteilija kävelee ruuhka-aikaan kuulosuojaimet päässään Mannerheimintiellä voi olla tapa tehdä taidetta. Taide ei ole muotoon tai edes sisältöön sidottu ja näin ollen se, mitä taiteen piirissä tehdään on luonteeltaan varsin kirjava joukko toimintoja ja objekteja.

Danto liittyy pluralismin keskeiseksi ja jopa määrittäväksi piirteeksi nykytaidetta, jota omassa teoriassaan kutsuu posthistorialliseksi tai -narratiiviseksi taiteeksi. Posthistoriallisen taiteen käsite liittyy ajatukseen taiteen kuolemasta, jonka Danto sijoittaa 1960-luvulle ja joka kiteytyy hänen teoriassaan Andy Warholin *Brillo Box* -teokseen, joka koostui Brillo-saippuasienilaatikoita lähes täydellisesti muistuttavista laatikoista ja näytti siten samalta kuin päivittäistavarakaupan varastossa olisi voinut näyttää. Taide sellaisena kuin se historiallisesti oli ymmärretty saavutti Danton mukaan tällöin päätöksensä, muttei merkinnyt sitä, etteikö taidetta voisi sen jälkeen enää tehdä. Taiteen kuolema merkitseekin ennen kaikkea tietyn historian ja narratiivin loppumista, johon viittaavat myös käsitteet posthistoriallinen ja -narratiivinen.

Danto hahmottaa taiteen historian eräänlaisena kehityskertomuksena. Se on progressiivinen ja etenevä, sillä on suunta ja menneisyys. Se voidaan visualisoida eräänlaiseksi lineaarisesti eteneväksi suoraksi. Tämä kertomus etenee läpimurtojen ja vallankumousten kautta, tyyliuunnasta ja ajanjaksosta seuraavaan, joista jokainen on vuorollaan ainoa oikea ja mahdollinen versio taiteesta, aina uutta luoden ja pyrkien koko ajan lähemmäs taiteen "totuutta". Erityisesti modernismin ajalla tämä kehitys on kiihkeää. Kertomus ja kehitys kuitenkin loppuu ja 1800-luvun loppupuolella alkanut eepinen seikkailuretki päättyy, taiteen luonteen ratketessa; jos taidetta voi olla jokin, mikä täsmällisesti muistuttaa jotakin sellaista, mikä ei ole taidetta, taidetta ei voida määritellä taidetta tekemällä ja näin taiteesta tulee filosofinen kysymys. Samalla taide muuttuu pluralistiseksi: taide voi ilmetä monessa muodossa ja eri versiot voivat elää rinnakkain, sillä taide määritellään paljon abstraktimmalla tasolla kuin visuaalisiin seikkoihin nojaten.

Danton teoria posthistoriallisesta taiteesta syntyi vasta 1980-luvulla, tilanteessa, jossa pluralismi oli jo vahvasti taiteen todellisuutta ja arkipäivää. Danto ei ollut yksin ajatustensa kanssa vaan samaan aikaan samankaltaista taiteen kuolemaan viittavaa teoriaa kehitteli myös Hans Belting, johon Danto viittaa useammassakin otteessa, muun muassa *After the End of Art* -kirjan johdannoissa. Danton teoriaa voidaan kritisoida siitä, että se jollain tavalla yksinkertaistaa taiteen historian rakenteena. Toisaalta voidaan ajatella, että taiteen historiaa eräänlaisena

kertomuksena on kirjoitettu melko yksioikoisesti todellisuuden ollessa kuitenkin paljon rikkaampi ja monimuotoisempi myös modernismin ajalla. Johdonmukaisen ja koherentisti etenevän kertomuksen kertomisen tarve on kuitenkin jättänyt taiteen ulkopuolelle sen, mikä ei ole mahtunut kertomuksen sisään. Tämä on tapahtunut kenties ideologisiin seikkoihin vedoten mutta filosofista oikeutusta sillä ei ole ainakaan Danton näkemyksen mukaan ollut.

Danton teoria on ehkä omiaan kuvaamaan sitä ajattelun ja asenteen muutosta joka taiteen sisällä on tapahtunut siirryttäessä modernista taiteesta nykyaiteeseen. Jos ja kun modernia luonnehtii usko uuden luomiseen, kehitykseen ja etenemiseen, yhteen ainoaan oikeaan seuraavaan askeleeseen, nykyistä tilannetta luonnehtii paremmin epäusko yhden ainoan oikean suunnan mahdollisuuteen, epäusko siihen, voidaanko jotakin sulkea ulkopuolelle ja millä perusteella. Illuusio yhdestä suuresta kertomuksesta on vaihtunut useaan rinnakkaiseen. Lisäksi teoria selittää hyvin, kuinka taide on muuttunut olennaisesti riippuvaiseksi taidemaailmasta.

### **3.1.1. Modernismi Danton mukaan**

Modernismi merkitsee Dantolle taiteen itsensä etsinnän aikaa: “On mahdollista – sanoisin välttämätöntäkin – tulkita taiteen historia viimeksi kuluneen vuosisadan aikana taitelijoiden taiteensa filosofisen luonteeseen kohdistamaksi kollektiiviseksi tutkimukseksi”. Hän ottaa avuksi metaforan taiteesta Art nimisenä miehenä ja esittää, että on mahdollista nähdä modernismi Artin “sankarillis-koomisena identiteetinetsintänä” ja sen teokset hänen hylättyinä teorioinaan. Artin tarina etenee Danton mukaan kahdella tasolla, sarjana taideteoksia ja niiden vapautusyrityksiä. (1991, 269-270)

Taiteen edistymisen ja kertomuksen eteenpäin viemisen välineeksi nousi erityisesti maalaus. Maalauksen kautta pohdittiin toisaalta sekä taiteen luonnetta yleisellä tasolla että sitä, mikä on maalaukselle välineenä luonteenomaista. Maalaamalla pohdittiin, mitä maalaus ja taide oikeastaan on. Ajatus myös oli, että taidetta tekemällä voidaan määritellä taiteen luonne.

Luonteeltaan itsensä etsintä oli ehdotonta, mihin viittaavat myös “hylätyt teoriat”. Danto

kutsuukin modernismia manifestien ajaksi (1997, 29), sen taidetta manifestien ohjaamaksi. Modernismin ajalla kukin tyyliuunta vuoronsa perään julistautui ainoaksi oikeaksi tavaksi tehdä taidetta, ja niin teosten kuin kirjallisten manifestienkin kautta pyrittiin ilmaisemaan ja määrittelemään mitä taide on, mihin taiteessa pyritään. Samalla kukin tyyliuunta hylkäsi vanhan ja teki siitä vanhentunutta, vanhentuneen tyylin ja ideologian. Mennyt oli jotakin mistä tuli päästä yli, vapautua ja ikään kuin voittaa. Keskeistä onkin, että vallassa ja taiteen eturintamassa saattoi olla vain yksi tyyli kerrallaan.

Käytännössä tämä tarkoitti, että Danton mukaan esimerkiksi vuonna 1913 maalarilla oli useita vaihtoehtoja ja tyyliuuntia, joista valita, kuten impressionismi, ekspressionismi, kubismi, futurismi ja realistisen maalauksen eri muodot, mutta vain yksi *todellinen* vaihtoehto. Ajatus ja taiteen tekemisen asenne oli, että oli olemassa jokin korrekti seuraava askel, jonka suuntaan taide saattoi liikkua. Kasimir Malevich esitteli vuonna 1913 taiteen ainoaksi merkitykselliseksi suunnaksi kubo-futurismin. (1992, 218)

Modernismin ehdottomuudesta kertoo, kuinka jokainen modernismin tyyliuunta sisälsi Danton mukaan joukon väitteitä, jotka tekivät muista tyyliuunnista ei-hyväksyttäviä. Hän mainitsee, ettei esimerkiksi Seurat esiteltyt pointillismia vain yhtenä mahdollisuutena maalata vaan ainoana tieteellisenä tapana. Toisessa esimerkissä Danto kertoo, kuinka Signac'n mielestä Matisse oli lupaava taitelija niin kauan kuin tämä noudatti Divisionismin oppeja. Matissen poikettua niistä Signac kirjoitti hänen menneen pilalle. Divisionismin Danto kirjoittaa perimmiltään olevan kuitenkin vain tekniikka lisätä teoksiin valoisuutta asettamalla värejä rinnakkain sen sijaan, että niitä sekoitettaisiin. Tekniikkaa harjoitti teoksissaan muun muassa jo renessanssimaalari Paolo Veronese. 1900-luvun Divisionismissa tyyliuuntana tämä tapa kuitenkin muuttui eräänlaiseksi uskonkappaleeksi ja ideologiseksi kysymykseksi, taidetta määrittäväksi ja muut tavat ulkopuolelle sulkevaksi tekijäksi. (222)

Ehdottomuuden ohella modernismia luonnehtiikin suvaitsemattomuus. Vain yksi ovi oli auki kerrallaan. Koherentin kertomuksen luomisen tarve vaikutti siten, että osa projekteista jäi kertomuksen ulkopuolelle (outside the pale of history) – ajatus, jonka Danto lainaa teoriaansa Hegeliltä. Suljettaessa jotakin sisään ja määriteltäessä taide sen kautta, suljettiin aina jotakin

myös ulos. Toisaalta taide ja erityisesti taiteen kertomus näytti etenevän ja kehittyvän juuri tätä kautta, tyyliuunnasta ja ideologiasta seuraavaan, vallankumouksesta toiseen, korrektiin seuraavien askelten kautta.

Taiteen kehittymisen mahdollisuus ylipäänsä voidaan toki nähdä kyseenalaisena, mutta modernismin eetoksessa tällainen usko kuitenkin vaikutti vahvasti elävän. Danto kirjoittaa, että aivan kuin “-- jokainen modernistinen taiteilija olisi seissyt omien teorioidensa avaaman uuden aikakauden kynnyksellä. Picasso oli oletanut, että hän ja Braque tekivät kubismissa tärkeämpääkin kuin vain jokusen mestariteoksen: hän uskoi heidän luoneen uuden taidetyylin, joka muodostaisi uuden kaanonin ja säästäisi jälkeen tulevat taiteen määrittelyltä.” Danto itse sanoo muistavansa ajan, jolloin abstraktia ekspressionismia pidettiin taiteen uutena paradigmana, “jonka oli määrä pysyä voimassa vähintään yhtä pitkään kuin aikanaan impressionismiin päätyneet perinne pysyi”. (1991, 269)

Etenemistapa kuitenkin kyseenalaistui kun taiteeseen ilmestyi pop taiteen myötä objekteja jotka Danton sanoin rikkoivat kaikkia niitä piirteitä, joiden nojalla taidetta oli määritelty. Pop merkitsi “1960-luvun alussa desillusionistista kriisiä monelle taiteilijalle, joka oli kuvitellut tietävänsä, mitä taide on” sillä se rikkoikin “heidän teoriansa joka ainoaa sääntöä, ja onnistui silti jotenkin yhä olemaan taidetta” (269). Käytännössä se osoitti, että moni taiteen filosofiana esitelty teoria taiteesta olikin pitkälti vain taidekritiikin ohjenuora, ei *todellinen* teoria taiteesta.

### **3.1.2. Käänteentekevät Brillo-laatikot**

Danton teoriassa erityisesti Andy Warhol ja tämän *Brillo Box*-teos nousevat muutoksen keskiöön. Suhdettaan Andy Warholiin ja hänen taiteensa merkitykseen Danto kuvailee varsin avoimesti Warholin vuonna 1989 pidetystä retrospektiivisestä näyttelystä kirjoittamassaan kritiikissä. (1991, 269-275) Danto toteaa Warholin antaneen tärkeimmän panoksen taiteen tarinaan ja kirjoittaa tämän olevan mies, joka hänen silmissään “on kaikista taiteen historian tuottamista hahmoista lähinnä filosofista neroa”.

*Juuri Warhol paljasti silkaksi satunnaisuudeksi suurimman osan siitä, mitä hänen edeltänsä olivat pitäneet taiteessa olennaisena, ja vei keskustelun niin pitkälle kuin ylipäättään oli mahdollista siirtymättä kokonaan puhtaan filosofian puolelle. Hän saattoi tarinamme loppuun osoittamalla, että yksikään visuaalinen kriteeri ei kelpaa taiteen määrittelemiseen, ja ettei Art siten – kun ei kerran muitakaan kriteereitä ole – voinut ratkaista henkilökohtaista ongelmaansa pelkän taiteen tekemisen keinoin. Käsitykseni mukaan Warhol teki tämän Eleanor Wardin Stable Galleryssä New Yorkissa neljännesvuosisata sitten näytteille panemillaan kuuluisilla Brillo-rasioilla. (270)*

Danto kirjoittaakin, että kun “lopullinen *Popular History of Art* -teos joskus ilmestyy, meidän aikamme tulee siinä olemaan Warholin – epätodennäköisen mutta silti todellisen jättiläisen – aikaa”. (275)

Miksi Warholin Brillo-laatikot sitten olivat niin vallankumouksellisia? Ollessaan visuaalisesti erottamattomia objekteista, jotka eivät olleet taidetta vaan arkiesineitä, ne rikkoivat ajatuksen siitä, että taidetta voisi määritellä taiteen tekemisen keinoin, esimerkiksi maalaamalla jonkin tietyn tyylin mukaisesti. Näin ollen taiteen kertomus, minkä Danto näkee taiteen itsensä etsinnän kertomuksena, tulee päätökseensä. Kertomuksen jatkaminen muuttuu loogisesti mahdottomaksi, sillä Warholin teos osoittaa, ettei taidetta voida enää yrittää määritellä siten kuin sitä on aiemmin määritelty, taidetta tekemällä ja toisaalta taidetta havainnoimalla. Näin ollen tarinaa ei voi viedä enää edemmäs, sillä taiteen luonne on ratkennut ja se paljastuu abstraktimmaksi kuin on osattu ajatella.

Taiteen määritelmää ei voida palauttaa johonkin havaittavaan ominaisuuteen, se on luonteeltaan abstraktia. Tämä ei kuitenkaan tarkoita sitä, etteikö taidetta voisi enää tehdä, vaan melkeinpä päinvastoin; taiteen tekemisen piiri laajenee kun mikä tahansa muuttuu periaatteessa mahdolliseksi. Taiteilija on vapaa sekä taiteen kertomuksen eteenpäin viemisestä että taiteen määrittelystä, mikä tarkoittaa sitä, että taiteilija voi ainakin periaatteessa tehdä mitä vain. Seuraavan oikean askeleen muututtua mahdottomaksi kaikki askeleet muuttuvat mahdollisiksi.

Käänne merkitsee kuitenkin myös, että taide tulee riippuvaiseksi filosofiasta. Paradoksaalisesti

käy siis niin, että taiteen vapautuessa ja voidessa olla mitä vain, se tulee ratkaisevan riippuvaiseksi jostakin sen ulkopuolella olevasta. Illuusio itsemäärittämisen kyvystä, joka on elänyt modernismin vahvana pohjavireenä, raukeaa. Taiteen ja ei-taiteen erosta tulee aidosti filosofinen kysymys ja sen ratkaisemisesta filosofian tehtävä kun osoittautuu, ettei sitä voida ratkaista taidetta tekemällä tai taidetta havainnoiden. Tämä lienee yksi syy siihen, miksi Danto Brillo-laatikoiden myötä ylipäänsä kiinnostui taiteesta filosofisessa mielessä. Ennen niitä hän ei ollut filosofina kiinnostunut liioin taiteesta kuin taidefilosofiastakaan (1991,12).

Miksi sitten juuri Warhol ja pop-taide merkitsevät Dantolle ratkaisevaa käännettä taiteen historiassa? Olihan jo esimerkiksi Marcel Duchamp *readymade*-teoksillaan osoittanut taiteen voivan olla esimerkiksi teollisesti tuotettu pisuaari, joka on vain signeerattu ja laitettu esille taidenäyttelyyn. Dantolle Duchampin vuosina 1913-1917 tehdyt teokset olivat kuitenkin vitsejä ja “syryjätkatsojan tirsuntaa”. “Ne olivat todistus siitä, että Art oli kehittynyt vaiheeseen, jossa Anti-Art koko ajan käveli sen rinnalla.” Sen sijaan Warholin ele “asettui keskelle taiteen valtavirtaa” ja osoitti Dantolle, millaiseksi taide “oli kehittynyt vuoteen 1964 tultaessa, jolloin sen etsintä saavutti päätepisteensä”. (1991, 272)

Warhol ja tämän Brillo-laatikot ovat Dantolle erityisasemassa, sillä hänen mukaansa Warhol määrittäi aikaa enemmän kuin kukaan muu, vaikeivätkin hänen teoksensa olleet yhtään sen keskeisempiä ajalle kuin kenenkään toisenkaan, esimerkiksi Jasper Johnsin tai Roy Lichtensteinin (1992, 7). Toisaalta taas se, etteivät Warholin teokset olleet ainutlaatuisia osoitti, ettei kysymys taiteen luonteesta ja sen kyseenalaistumisesta ollut enää marginaalinen.

### **3.1.3. Taide taiteen kuoleman jälkeen**

Kuinka taiteen tekeminen sitten muuttui tämän filosofisen käänteen myötä? Edellä on jo todettu taiteen muuttuneen pluralistiseksi: taide ilmenee kirjavana joukkona erilaisia objekteja ja projekteja, joista kaikki ovat taidetta mutteivät mihinkään havaittavaan piirteeseen nojaten. Pluralismi ja ennen kaikkea sen mahdollisuus selittyvät Danton teoriassa taiteen vapautumisella historian ja tietyn narratiivin sekä itsensä määrittämisen *kahleesta*, jotka

kytkeytyvät teoriassa vahvasti toisiinsa. Pluralismia tukee, että taiteen määrittely on jätetty filosofian tehtäväksi – kuvataiteen kirjavaa tilannetta tukee taiteen perustavaa laatua oleva riippuvuus jostakin taideteosten ulkopuolella olevasta.

Muutoksen myötä taiteen tekeminen on muuttunut siten, että mikäli esimerkiksi modernismissa taiteen taiteena olemisen oli sidottu tietyn narratiivin edistämiseen ja jossa uutta taidetta määritti pyrkimys päästä yhä lähemmäs taiteen totuutta, näitä tehtäviä taiteella ei enää ole. Tilanne, jossa taiteen tekeminen ei enää ole sidottu tietyn narratiivin edistämiseen merkitsee, että suuntia joihin kulkea on useita yhdenvertaisia eikä vain yhtä ainoaa oikeaa (1997, 136). Danto kirjoittaakin, ettei posthistoriallisella ajalla ole pakkoja vaan ainoastaan mahdollisuuksia (148). Mikään ei lankea taiteen ulkopuolelle, ainakaan tyyllisiin seikkoihin nojaten, kuten modernismissa. Taiteilija on vapaa valitsemaan ja Danton sanoja mukailleen taitelija voi tehdä taidettaan minkä tahansa *imperatiivin* alla, sillä nuo imperatiivit eivät ole enää sidottuja historiaan (172). Taitelija voi siis ikään kuin luoda omat ohjesääntönsä ja tehdä taidettaan niiden pohjalta. Tämä tarkoittaa kuitenkin myös sitä, että kun jokin tyyli ei ole enää historiallisesti perusteltavissa eli historiallinen hetki ei sinänsä selitä tyyliä, siitä tulee taitelijan oma valinta, jonka useimmiten joutuu myös perustelemaan sanallisesti.

Danto kirjoittaakin nyt (1980-luvun lopussa) eletävän “historiallista vaihetta, jolloin taiteen tekijät, taidehistorioitsijat, -opettajat, -filosofit ja -kriitikot ovat siinä määrin kiinni toinen toistensa toiminnassa, että aivan perinteiseltäkin näyttävän taideteoksen laatiminen vaatii monimutkaista filosofista perustelua ja kriittistä välineistöä, joka usein juuri taiteilijan itsensä on esitettävä” (1991, 13). Tämä johtuu ennen kaikkea siitä, ettei taideteoksella ole ulkoisia kriteerejä vaan taiteen taiteena olemisen kysymys sijaitsee abstraktimmalla tasolla. Toisaalta juuri taideteoksilta edellytettävästä abstraktiuden tasosta seuraa, miksi “määrätyt projektit jäävät silti taiteen tekemisen ja taidekriitiikin ulkopuolelle” (13) ja mikä osittain selittää, miksi taiteilijoilta edellytetään kykyä paikantaa ja sanallistaa toimintaansa, kykyä sitoa tekemisensä taiteen kontekstiin.

Jotta tilanteeseen pääsisi paremmin käsiksi, annetaan esimerkki. Taiteilija voi tehdä posthistoriallisessa taiteen tilanteessa esimerkiksi tyyllisesti kubistisia teoksia. Kubistien



tuottama tieto ja taito ovat hänen käytettävissään, ne voivat olla hänen taiteensa materiaalia. Nähdäkseni hän ei kuitenkaan voi tehdä niitä samassa hengessä tai samoihin syihin nojaten kuin vaikkapa Picasso. Sen sijaan hänen on itse annettava muodolle sisältö ja merkitykset eli ikään kuin tulkittava kubismia uudella tavalla. Kubismi on siis läsnä jonkinlaisena taiteen perintönä, johon voi rakentaa uuden suhteen. Sillä tavoin nykytaide eroaakin modernismista, sillä mennyt ei ole jotakin, mikä täytyy kieltää. Posthistoriallista tilannetta määrittääkin ajatus, että kaikki ajat ovat läsnä ja kaikki tyyliä mahdollisia, mutta koska valintoja ei selitä historiallinen hetki, ne on pystyttävä muotoilemaan itse.

Mike Bidlo on maalannut esimerkiksi Picasson teoksista maalauksia, jotka ovat täsmällisesti samannäköisiä kuin Picasson teokset. Hän on maalannut samankaltaisia teoksia myös muiden arvostettujen taitelijoiden teoksista, muun muassa versionsa Warholin Brillo-laatikoista. Bidlon teokset ovat mahdollisia kahdesta syystä: ensinnäkin siksi, että posthistoriallisessa taiteen tilanteessa menneet tyyliuunnat ovat mahdollista materiaalia, sillä mennyt ei ole enää jotakin joka täytyy voittaa kuten modernismissa ja toisaalta siksi, että taidetta ei voida enää edes yrittää määrittellä jonkin visuaalisen nojalla. Näin ollen tänä päivänä tehty teos saattaa näyttää täsmälleen samalta kuin sata vuotta sitten tehty ja olla yhtä täsmällisesti eri teos – jälkimmäinen on jopa välttämätöntä, mikäli teoksen ajatellaan kuuluvan taiteen piiriin, kuten tulemme vielä huomaamaan.

Bidlo on sillä tavoin hyvä esimerkki, että hänen teostensa ero suhteessa alkuperäisiin sijaitsee hyvinkin käsitteellisellä tasolla ja tulee ilmi vasta sanallistamisen kautta. Bidlo on selittänyt työskentelyään sillä, että haluaa ymmärtää millaista on ollut tehdä näitä taidehistorian merkkiteoksia, miltä se tuntuu (Danto, 2000, 138). Bidlon teokset jonkinlaisessa äärimmäisyydessään auttavat hahmottamaan sitä kuviota, mihin sanallistaminen merkitys nykytaiteessa voidaan perimmiltään paikantaa. Nimittäin siihen, että taiteen voidessa pintatasolla näyttää samalta kuin jokin toinen taideteos tai todellinen esine, teoksen sisällöstä tulee tällöin erottava tekijä. Sisältöön taas päästään käsiksi sanallistamisen ja tulkinnan kautta – mikä taas puhuu sen puolesta, että taideteoksista taideteoksina on tullut olennaisella tavalla riippuvaisia taidemaailmasta ja sen tuottamasta puheesta. Danton mukaan näin on tietyllä tapaa aina ollutkin – erona vain on, että tämä riippuvuussuhde on muuttunut jollain tavalla hyvin

näkyväksi kahden eri taideteoksen tai todellisen esineen eron muututtua ääritapauksissa näkymättömiksi.

### 3.2. Taideteos, tulkinta ja taidemaailma

Sisältö ja sisällön sanallistaminen nousevatkin Danton taideteoriassa keskeiselle sijalle, sillä Dantolle taideteosta luonnehtii tarkoittavuus, kuten Kalle Puolakka on kirjoittanut (Puolakka, 2010). Dantolle taideteokset ovat aina *about something* eli niillä on sisältö, sisällöllinen ulottuvuus. Ne merkitsevät jotakin ja juuri se tekee niistä taidetta. George Dickien väitteeseen, ettei tämä ehto päde abstraktiin taiteeseen, Danto on vastannut, että Kasimir Malevich olisi hämmentynyt, mikäli hänelle olisi kerrottu ettei hänen *Musta neliönsä* tarkoittanut mitään (Danto, 2000, 132).

Näin ollen esimerkiksi teos, joka on *about nothing* on silti samalla *about something* ja näin ollen mahdollisesti taideteos. Sen sijaan jokin, millä tällaista sisällöllistä ulottuvuutta ei ole, ei myöskään ole taideteos. Taideteoksen toinen ehto on, että nämä merkitykset ovat materiaalisesti ruumiillistuneet taideteoksessa ja ilmentävät, mistä niissä on kyse. Sisältö on kuitenkin ennen kaikkea tulkinnallinen kysymys ja tulkinnasta riippuvainen. Brillo-laatikoihin viitaten Danto esittää, että sisällöllä “ei ole mitään tekemistä sen kanssa, että avaisi laatikon ja katsoisi mitä sen sisällä on”. (133)

Danton teoria törmää kuitenkin ongelmiin kun todetaan, että esimerkiksi alkuperäiset Brillo-laatikot täyttävät nämä molemmat ehdot olematta silti taidetta, kuten Danto viittaa Noël Carrollin huomauttaneen (133). Lisäksi voidaan ajatella, ettei mikään objekti ole täysin riippumaton sitä ympäröivistä merkityksistä; kaikki on altista tulkinnalle. Danton sanoin “no one can deny the aura of meanings surrounding the bed as a site of suffering and joy” (135-136). Kuinka sitten erottaa esimerkiksi Brillo-laatikot, jotka eivät ole taidetta, niistä, jotka ovat? Danto nostaa erottavaksi tekijäksi taiteen teorian ja historian tuntemisen ohella objekteihin sovellettavan kritiikin erilaiset rakenteet. Kritiikin lähtökohdaksi Danto muotoilee kunkin teoksen kohdalla niiden syiden, merkitysten ja viittausten huomioimisen, jotka teosta

selittävät, kuinka ne materiaalisesti ilmenevät ja kuinka ne tulisi ymmärtää (1997, 150).

Alkuperäistä, Steve Harveyn suunnittelemaa Brillo-laatikkoa hän luonnehtii “visuaalisen retoriikan mesteriteokseksi” (2000, 137). Hän tarttuu sen visuaalisiin ominaisuuksiin, kirkkaisiin perusväreihin ja selkeisiin muotoihin sekä nimeen Brillo, joka tarkoittaa “Minä hohdan” ja tulkitsee niiden ruumiillistavan ajatusta siitä, että tuote edustaa uutuutta ja nykyaikaa ja se ilmaistaan juuri visuaalisin keinoin. Visuaalisen ilmeen kautta tarkoitus on tehdä tuotteesta haluttava ja se on myös sen visuaalisen ilmeen taustalla oleva syy. Danto näkee siinä myös teräväreunaisen abstraktionismin (hard-edged abstraction) vaikutuksen ja toteaa ettei tällainen visuaalinen ilme olisi ollut mahdollinen ennen tätä taidesuuntaa. (136-137)

Visuaalisesta samankaltaisuudesta huolimatta Danto antaa Warholin Brillo-laatikoille hyvin erilaisen merkityksen ja toteaa, ettei niihin voida soveltaa samankaltaista kritiikkiä kuin Harveyn suunnittelemaan laatikkoon. Nimittäin syyt, joiden vuoksi Warholin teoksen visuaalinen ilme on sellainen kuin se on, ovat erit kuin alkuperäisessä – näin ollen siihen ei myöskään päde samat selitykset. Warholin Brillo-laatikoiden sisältönä nimittäin on kaupallinen taide ja sen estetiikka. Danton mukaan Warhol rakasti arkisia asioita, niiden poetiikkaa ja kauneutta. Warholin Brillo-laatikoissa ilmenee kunnioitus sellaista visuaalista kulttuuria kohtaan, jota pop-taidetta edeltänyt abstrakti ekspressionismi hyljeksi ja ne voidaankin nähdä reaktiona siihen. (138-189)

Toisena visuaalisena vastaparina Harveyn Brillo-laatikoille Danto esittelee Mike Bidlon installaation *Not Andy Warhol*, joka koostuu 85 Bidlon valmistamastaan Brillo-laatikosta, jotka on aseteltu samalla tavalla galleriatilaan kuin Warholin Brillo-laatikot vuonna 1968 Pasadenan taidemuseossa (136). Bidlon laatikot eivät kuitenkaan Danton mukaan liity enää millään tavoin Harveyn suunnittelemiin laatikoihin, vaan ne ovat pikemmin suhteessa Warholin laatikoihin, kuitenkin ilman erityistä kiinnostusta siihen, miksi Warhol laatikkonsa teki. Tärkeämpää on Danton mukaan Bidlon projektissa se, että laatikoita on yhtä paljon ja samanlaisessa järjestyksessä kuin Warholin laatikoita Pasadenassa ja hän huomauttaa, että Warholille näillä seikoilla tuskin oli merkitystä. Bidlon teoksen sisällöksi voisikin määrittää kiinnostuksen Warholin Brillo-laatikoihin objekteina ja kokonaisuutena sinänsä. (138)

Esimerkin kautta Danton tarkoituksena on valottaa, että kaikki nämä sisällölliset erot ovat näkymättömiä. Brillo-laatikko itsessään ei pysty määrittelemään, onko sen tehnyt Harvey, Warhol vai Bidlo, tai avaamaan niitä syitä, jotka sitä selittävät, vaikka ne siinä visuaalisesti ilmenevätkin; varsinkin kun oletetaan että nämä kolme ovat täsmällisesti samanlaisia. Toisaalta juuri sisällölliset erot ovat niitä, jotka erottavat laatikot toisistaan ja jonka vuoksi ne eivät ole synonyymejä toisilleen. Tämän vuoksi, Danton tavoin ilmaisten, “merkityksellä on niin suuri paino”. Taidekritiikin tehtävä onkin tehdä näkymättömästä erosta näkyvä. (138)

Danton esimerkki on nähdäkseni havainnollistava ja osoittaa sisältöjen sanallistamisen merkittävänä erojen tekemisen välineenä. Nähdäkseni siitä kuitenkin puuttuu eräs varsin merkityksellinen piirre ja painotus, kun tarkastellaan sitä, kuinka eri tavoin Danto kohtelee näitä objekteja. Danton tulkinta nimittäin sisältää jo lähtökohtaisesti sen oletuksen, että Warholin ja Bidlon teokset ovat taidetta toisin kuin alkuperäinen Brillo-laatikko. Hän esimerkiksi käyttää paljon tilaa alkuperäisen Brillo-laatikon visuaalisten piirteiden erittelyyn ja analyysiin ja ennen kaikkea siihen vaikutelmaan, joka tästä visuaalisesta ilmeestä syntyy. Warholin kohdalla tämä ei kuitenkaan ole enää olennaista ainakaan samassa mielessä vaan se saa merkityksensä jostakin muualta; nähdäkseni taiteen taustaa vasten. Tätä Danto ei kuitenkaan tuo itse ilmi, eikä erityisemmin perustele, miksi hän kokee olennaiseksi eritellä Brillo-laatikon visuaalisia piirteitä hyvinkin seikkaperäisesti alkuperäisen yhteydessä muttei esimerkiksi Warholin teoksen kohdalla.

Toisaalta teoksessaan *The abuse of beauty* (2003) Danto erittelee tarkemmin syitä Warholin Brillo-laatikoiden vetoavuuteen. Hän nimittäin laskee Harveyn nerokkaan suunnittelun ansioksi Warholin Brillo-laatikoiden menestyksen ja tuo esiin, etteivät esimerkiksi Kellogs Corn Flakes -muropaketteja muistuttaneet Warholin teokset herättäneet samaa kiinnostusta. (5) Näin ollen myös Warholin Brillo-laatikoiden havaittavilla ominaisuuksilla on sellainen paino, jota ei täysin voi jättää huomiotta, vaikkei niillä taiteen ja ei-taiteen määrittelyssä varsinaisesti sijaa olisikaan.

Danton tulkinnassa eri Brillo-laatikoiden sisällöllisistä eroista painottuu siis objektien

syntykonteksti, jonka kautta ne saavat osan kantamistaan merkityksistä. Näin ollen Danton tulkinnat toki ilmentävät hedelmällisesti sisällöllisiä eroja kyseisten objektien välillä mutteivät selitä etenäkään sitä, miksi Harveyn suunnittelema laatikko ei ole taidetta toisin kuin sen kaksi visuaalista vastaparia. Erottavaksi tekijäksi muotoutuu pikemmin se, että Warholin ja Bidlon teokset on tehty taiteen kontekstiin, taiteen teoriaa ja historiaa vasten, ja näin ollen Danto astuu nähdäkseni hieman harhaan väittäessään, että yhtä hyvin voitaisiin puhua kritiikin erilaisista rakenteista taidetta ja todellisuutta (esimerkiksi kaupallista taidetta) erottavana tekijänä. Objektien välistä eroa selittää paremmin Danton jo vuonna 1964 esittelemä taidemaailman käsite.

Taidemaailman käsite on tärkeä siksi, että esimerkiksi Warholin Brillo-laatikko saa sisältönsä ennen kaikkea sitä kautta, että sitä tulkitaan taiteen historiaa ja teoriaa vasten. Toisin kuin Harvey, joka suunnitteli alkuperäisen Brillo-laatikon, Warhol osallistui Brillo-laatikollaan taiteeseen. Alkuperäinen Brillo-laatikko sen sijaan suunniteltiin pakkaukseksi tietylle tuotteelle eikä se sisällä väitteitä taidetta koskien, ainakaan ensisijaisesti. Pikemmin sen visuaalisen ilmeen kautta viitataan tuotteen ominaisuuksiin. Sen sijaan voidaan ajatella, että Warhol esitti teoksellaan väitteen taiteen kontekstissa.

Danto kirjoittaa taideteoksesta väitteenä ainakin artikkelissaan *Taideteokset ja todelliset esineet* (1987). Warholin taide esitti väitteen suhteessa abstraktiin ekspressionismiin ja sen ideologiaan, ja sen visuaalinen ilme saa osan sisällöstään tätä taustaa vasten. Alkuperäisellä Brillo-laatikolla sen sijaan ei ole osaa eikä arpa taiteessa käytyyn keskusteluun - mikäli ei oteta huomioon sen flirttailua teräväreunaisen abstraktion suuntaan - eikä se siksi ole taidetta, vaikka se Danton mukaan onkin visuaalisen retoriikan mestariteos. Kalle Puolakka valottaa eroa kirjoittamalla, että siinä missä Warholin Brillo-laatikko “kytkeytyy taidemaailman teoreettiseen ilmapiiriin”, Harveyn suunnittelemalta pakkaukselta tällainen kytkös puuttuu. Ja koska “Warholin Brillo-laatikko on tehty taidemaailman teoreettista ilmapiiriä vasten, sen tulkinnassa ja arvottamisessa on otettava huomioon sen taustalla oleva taideteoria. Harveyn suunnitteleman pakkauksen kohdalla tämä tausta ei puolestaan ole millään tavalla relevantti.” (Puolakka, 2010)

Taidemaailma toimii siis erottavana tekijänä mutta mikä se oikeastaan on? Huolimatta käsitteen

keskeisyydestä Danton teoriassa sen määrittely on jätetty varsin löyhäksi. Kuitenkin kyseessä on tietynlainen teoreettinen rakennelma, kuten Puolakka kirjoittaa ja havainnollistaa väitettään kirjoittamalla taideteoksen esineenä kytkeytyvän “-- taidemaailman teoreettiseen ilmapiiriin, minkä vuoksi taideteoksella voi olla ominaisuuksia, joita todellisilla esineillä ei voi olla” (2010). Danton ajatusten pohjalta taidemaailma on taiteen teorian ja historian ilmapiiri, tietynlainen kollektiivisesti jaettu taidekäsitys. Se on tulkinnan ilmapiiri, jossa objekteja tulkitaan ikään kuin sitä itseään vasten, sen piirissä ja jossa ne saavat merkityksensä taiteena. Taidemaailma myös tekee taiteen ylipäänsä mahdolliseksi. (1981, 135)

Hahmotan taidemaailman jonkinlaiseksi itsensä ympäri pyöriväksi vyyhdiksi, pyörteeksi, joka kerää itseensä koko ajan lisää materiaalia. Danto käyttää muun muassa verbiä “absorbe” [into the artworld], joka tarkoittaa itseensä sulauttamista (1981, 45). Vyyhdin alkupistettä on kuitenkin vaikea määrittää, mikä tekee siitä toisaalta hieman hankalan myöskin täydellisesti ymmärtää ja sen vuoksi myös käsitellä. Kaikkein tähdellisimmin se tuntuukin havainnoituvan esimerkkien kautta, kuten vaikkapa Warholin ja Harveyn laatikoiden eron kautta. Esimerkin taidemaailman voimasta Danto antaa suklaapatukasta taideteoksena ja toteaa, ettei taidemaailma kenties valmista sitä, mutta tekee sen mahdolliseksi taiteena (1997, 189).

Taidemaailma on myös historiallinen rakenne, kuten Puolakka jatkaa. “Taidemaailman teoreettinen ilmapiiri vaikuttaa siihen, millaiset esineet voivat olla taideteoksia. *Brillo-laatikko* ei olisi voinut olla taidetta renessanssiajan Italiassa tai romantiikan ajan Saksassa. Tarvittiin tietynlainen historiallinen kehitys ennen kuin tuonkaltaista esinettä oli mahdollista pitää taiteena.” (2010) Eräs seikka, mitä Danto korostaakin useaan otteeseen, on taidehistorioitsija Heinrich Wölffliniltä lainaamansa lause, “kaikki ei ole mahdollista kaikkina aikoina”, kuten Puolakkakin huomioi (2010). Näin ollen se, että esimerkiksi suklaapatukka voi olla taidetta, on mahdollista nähdäkseni siksi, että taidemaailmassa on teorioita, joiden kautta se voidaan nähdä taiteena ja jotka liittävät sen osaksi taiteen kontekstia, mikä samalla rikastuu ja muuttuu ja tekee kenties jostakin aiemmasta mahdottomuuden. Eri kysymys tietysti on, onko suklaapatukka mielekäs taideteoksena ja mihin syihin nojaten, mutta se on jo täysin eri kysymys.

Taidemaailma-teorian valossa voidaan kuitenkin ajatella, että teoria itsessään on ollut yksi tekijä siinä, että taide on kehittynyt sellaiseksi kuin se nykyisin on. Danton halu ymmärtää, miksi Warholin taide oli mahdollista ja luoda teoria selittämään sitä, perinteisten teorioiden ollessa jollain tavalla voimattomia sen suhteen, Danto omalla tavallaan vankisti teorian kautta esimerkiksi Brillo-laatikon mahdollisuutta olla taidetta, nähdä se taiteena ja pohjusti näin tietä tulevalle luomalla taidemaailmaan yhden uuden tavan ajatella taide. Danto loi teoreettisen selityksen sille, ettei kuvataiteessa tarvitse olla sitoutunut joihinkin visuaalisiin ehtoihin.

### 3.3. Taidekritiikki posthistoriallisessa tilanteessa

Danto pitää taideteoksia ja todellisia esineitä erottavaa teoriaansa onnistuneena, sillä se ei lähtökohtaisesti sulje taiteen ulkopuolelle mitään ainakaan tyyllisiin seikkoihin nojaten. Vastaesimerkiksi Danto nostaa Clement Greenbergin modernistista taideteoriaa edustavan taidenäkemysten, joka sulki taiteen ulkopuolelle aikanaan muun muassa surrealismin. Greenbergin taideteorian jäykkyyttä hän ruotii seuraavassa otteessa:

*Clement Greenbergin määritelmä, jossa maalaukset samastettiin litteään pintaansa, sopi täydellisesti niihin kanonisiin töihin, joiden puolesta hän taittoi peistä (ja jotka se tietyissä tapauksissa tuottikin). Mutta muita kuin kanonisia töitä Greenberg oli kyvytön luonnehtimaan mitenkään muutoin kuin julistamalla 'ei-oikeaksi-taiteeksi' kaiken, mikä ei vastannut tuota ankaraa mutta reduktiivista määritelmää. (1991, 270)*

Oman teoriansa vahvuutena Danto pitää sitä, että taiteilija voi tehdä taidettaan minkä tahansa “imperatiivin” tai “manifestin” ohjaamana, sillä mikään taideteos, jos hänen teoriansa on oikeassa, ei sovi paremmin kuin joku toinen hänen teoriaansa. Kaikki taide on siis hänen teoriansa mukaista yhtäläillä eikä mikään teos ilmennä sitä paremmin kuin toinenkaan. Vahvuus on myös siinä, että se on Danton määritelmien mukaisesti aidosti filosofinen teoria. Danton mukaan filosofia ei nimittäin voi tehdä eroa eri tyylien välillä vaan ainoastaan taideteosten ja todellisten esineiden – tuon eron selittämisen hän katsoo myös olevan taidefilosofian tehtävä. Näin ollen ei myöskään ole filosofisesti perusteltua jättää jotakin taiteen

ulkopuolelle tyylillisiin seikkoihin nojaten. Hän kirjoittaa tyyleillä olevan mahdollisesti historiallisia syitä mutta mitään filosofista oikeutusta niillä ei ole. Näin ollen Danto antaa ymmärtää, etteivät esimerkiksi Greenbergin teoria tai modernismin -ismit olleet oikeastaan filosofiaa, vaikka ne sellaisena kenties esitettiin, sillä ne sopivat vain tiettyihin teoksiin ja tiettyyn historialliseen hetkeen. Ne olivat luonteeltaan pikemmin taidekriitikkiä kuin filosofiaa. Pluralismin Danto katsoo sen sijaan olevan väistämätön seuraus onnistuneesta taidefilosofiasta; hyvällä filosofialla ei hänen mukaansa ole historiallisia ilmentymiä. (1992, 230-231)

Danton teorian ansiot keskittyvätkin nähdäkseni vahvasti siihen, että tähtäin on asetettu siten, ettei ero taiteen ja ei-taiteen välillä perustuisi esimerkiksi makuun tai johonkin ideologiaan, joka määrittää millaisia visuaalisia ominaisuuksia taiteella on oltava, vaan että tälle erolla yritetään etsiä jonkinlaista läpinäkyvämpää perustaa. Samalla taiteen rajat pysyvät melko avoimina ja joustavina.

Danton määritelmä taiteelle tekeekin hänen taidekriittikkensä perustasta varsin suopean, mikä ilmenee muun muassa seuraavassa ajatuksessa. Danton mukaan eläminen taiteen pluralistisessa tilanteessa, jossa mikä tahansa voi olla taideteos, merkitsee sitä, että kuvittelee, mitä jollakin objektilla mahdollaan tarkoittaa, mikäli se on taiteellisen ilmaisun väline (2000, 139). Se on sopivan taidekriitikin keksimistä. Nähdäkseni se on sopivan (teoreettisen) näkökulman etsimistä, jonka kautta voidaan päästä käsiksi teoksen sisältöihin, siihen, mistä teoksessa on taiteena kyse, mikäli se on taidetta. Voidaan ajatella, että se on ikään kuin ensimmäisen puheenvuoron antamista taideteokselle.

Näin ollen nykykriitikki on Danton mukaan myös paluuta totuuteen. Näin siksi, että siinä annetaan paino niille valinnoille ja syille, jotka ovat vaikuttaneet teoksen tekemiseen ja tätä kautta selittävät sitä. Esimerkiksi modernissa kritiikissä teoksia arvioitiin suhteessa joihinkin tiettyihin vaatimuksiin ja makuun. Postmoderni kritiikki taas korvasi maun tulkinnalla ja antoi tulkitsijalle vapaat kädet ja jonkinlaisen piittaamattomuuden teoksen syntykontekstia kohtaan - puhuttiin dramaattisesti esimerkiksi taitelijan kuolemasta. (1998, 200) Nykykriitikki vaikuttaisikin olevan postmodernin kritiikin jälkeläinen mutta sillä erolla, että tulkinta lähtee pikemmin teoksesta kuin tulkitsijasta käsin ja noudattaa jonkinlaisen vuoropuhelun rakennetta.



Yksi pluralistisen kritiikin peruspilareita on suvaitsevaisuus. Omaa suopeaa asennettaan Danto kuvailee useammassakin otteessa kommentilla “I can like it all”, jonka on lainannut taiteilija Jennifer Bartletttilta. Ilmaisemalla näin, hän haluaa painottaa sekä omaa pluralistista kantaansa että haluttomuuttaan minkään periaatteen nojalla olla pitämättä joistakin teoksista. Tämä ei-ohjelmallisuus ja haluttomuus olla valitsematta puolta on Dantolle ideologinen tekijä. Samassa otteessa hän toteaa, että “kaikkien pitäisi pitää kaikesta” mutta tarkoittaa tällä ennen kaikkea sitä, että “kenenkään ei pitäisi olla pitämättä” jostakin teoksesta johonkin tyyllilliseen ideologiaan vedoten. (1998, 196)

Danton oma puolueettomuuden ideologia kietoutuu vahvasti hänen määritelmänsä taiteen ja ei-taiteen erosta, jonka perustana ei kuitenkaan ole jokin tietty ideologia, kuten modernismin -ismit, vaan filosofia. Toki Danto huomioi, että jokaisella kriitikolla on omat henkilökohtaiset mieltymyksensä aivan kuten hänellä itselläänkin, mutta kenties sitä suuremmalla syyllä on kritiikissä painotettava teosten sisältöä ja tehtävä töitä ennen kaikkea sen kanssa (201).

Näenkin, että Danton ajattelussa korostuu tietynlainen suopeus, joka ei lähtökohtaisesti pyri tuomitsemaan mitään vaan pikemmin näkemään jonkin objektin mahdollisuudet taiteena. Tämä ei kuitenkaan tarkoita arvioimisesta kieltäytymistä. Omassa taidekritiikissään Danto kirjoittaa varsin avoimestikin teosten onnistuneisuudesta ja ottaa kantaa niiden esteettiseen ja taiteelliseen arvoon. Vuoden 1989 Whitney-biennaalia, jossa oli esillä muun muassa Jeff Koonsin teoksia, hän luonnehtii “esteettiseksi helvetiksi” (1991, 264) Performanssitäiteestä hän taas toteaa Cindy Shermanin kritiikin yhteydessä seuraavaa: “käytännössä suurin osa performanssitäiteestä onkin epämääräistä, ujostelevaa, itserakasta, ohutta, typerää, karkeaa ja yksinkertaisesti kaameaa. (118) Arvottamisella ei kuitenkaan ole taiteen määrittelyssä sijaa.

### **3.4. Dantoon kohdistuvaa kritiikkiä**

Richard Eldridge toteaa: “Danton omalle taidekritiikille on luonteenomaista kosmopoliittisuus ja suopeus.” Hän kuitenkin nostaa esiin kysymyksen siitä, onko Danto tavoittanut “taiteellisen

onnistumisen ehdot oikein” ja viittaa sitten Cynthia Freelandiin, joka on huomautanut, ettei Danton teoria, joka “toivottaa tervetulleeksi” kaikki teokset, huomioi välttämättä erityisen hyvin taitelijoiden pyrkimystä antaa merkityksellisyydelle “kauttaaltaan työstetty muoto”, tehdä teoksista ikään kuin mahdollisimman pitkälle itseään määrittäviä. (2009, 92-93) Eldridge kommentoi Danton asenteen olevan toki “suoepa ja kunnioitettava”, mutta sen ongelmana hänen mukaansa on, ettei se “välttämättä kykene tunnistamaan itseään asenteeksi tai suhtautumaan oikealla tavalla joidenkin kaikkein vakavimpien taideteosten pyrkimyksiin.” (93-94)

Eldridgen esittämän kritiikin ongelmana on, ettei siinä tehdä eroa Danton taidemääritelmän ja Danton harjoittaman kritiikin välille, vaan ne niputetaan yhdeksi. Kritiikkiä on kuitenkin mahdollista avata siten, että dantomainen pyrkimys pikemmin lähestyä asioita mahdollisina taideteoksina kuin ehdottomasti asettaa joitakin ennakkoehtoja, tekee mistä tahansa mahdollista. Lisäksi suoepa, ymmärtäväinen asenne saattaa ikään kuin paikata teoksissa olevia puutteita ja vähentää näin niiden teosten arvoa, joissa taitelija on todella ponnistellut löytääkseen täsmällisen muodon aiheensa käsittelyyn ja esittelyyn. Millainen tällainen vakavasti tehty teos sitten on ja kuinka onnistumisen ehdot määritellään, sitä Eldridge ei kerro eikä anna esimerkkiä, mutta antaa ymmärtää, että taideteosten tasossa on eroja ja että taiteen tulisi säilyä joidenkin ehtojen ja kenties tiukemman taiteen määrittelyn nojalla korkeatasoisena. Kritiikin taustalla piilennee huoli, että suoepa näkökanta muuttaa kaiken samaksi mössöksi ja nähdäkseni tässä päästään myös jonkinlaiseen koko tutkimuksen kannalta olennaiseen ytimeen. Palaan kysymykseen kuitenkin tarkemmin vasta seuraavassa luvussa.

Hans Maes katsoo Danton rakentavan pluralismista liian ruusuisen kuvan. (2004, 62) Kahdessa aihepiiriä käsittelevässä artikkelissaan *The end of art: a real problem or not really a problem?* (2004) sekä *The end of art revisited: a response to Kalle Puolakka* (2005) hän kirjoittaa erityisesti siitä, kuinka Danto menee liian pitkälle väittäessään, että samanlainen “kaikki kelpaa” -muutos olisi tapahtunut 1960-luvulta alkaen muissakin taiteen lajeissa kuvataiteen ohella. Tätä kautta hän pyrkii ilmaisemaan kuvataiteen nykytilanteen olevan ongelmallinen, toisin kuin Danto antaa ymmärtää. Ongelmallisena Maes pitää ennen kaikkea sitä, että kuvataide on vapautettu visuaalisuuden vaatimuksesta ja että teosten arvottaminen ja

arvojärjestykseen laittaminen on muuttunut mahdottomaksi.

Kuitenkin kenties kiinnostavampaa kuin hänen Dantoon ja tämän väitteisiin kohdistamansa kritiikki sinänsä on, kuinka hän esittäessään vastaväitteensä Dantolle tuo esiin kuvataiteen poikkeuksellisen käsitteellisen maailman, mikä itse asiassa on se ilmiö, mihin sanallistamiseen kohdistuvan kritiikinkin voi nähdä perimmiltään kohdistuvan. Maes nimittäin esittää, ettei samankaltaista muutosta kuin mitä kuvataiteessa voi nähdä tapahtuneen 1960-luvulta alkaen ole havaittavissa muissa taidelajeissa ainakaan samassa laajuudessa.

Maes viittaa tällä siihen, että kuvataiteessa teos voi koostua pelkästään esimerkiksi hajusta eli jostakin ei-visuaalisesta. Sen sijaan hän esittää, ettei haju tai tuoli itsessään voisi olla teos kirjallisuudessa, musiikissa tai tanssissa (2004, 64). Arkikokemuksen valossa väite vaikuttaakin varsin paikkansapitävältä. Kirjalliset teokset ovat edelleen tekstiä, musiikki ääntä ja ja tanssi liikettä, vaikka tietysti niissäkin esiintyy kokeellisuutta ja tapahtuu muutoksia. Silti saattaa olla vaikea kuvitella, että tanssiteoksessa katsoja kohtaisi vain lavalle asetetun tuolin. Toisaalta esimerkiksi *Sivuaskel* -tanssifestivaaleilla esitettiin juuri tänä keväänä tanssiteos *Talkie-Walkie*, joka koostui äänistä pimeässä.

Taidelajien välisiä eroja Maes selventää erityisesti toisessa artikkelissaan (2005), joka on vastine Kalle Puolakan artikkeliin *Playing the game after the end of art: comments for Hans Maes* (2005), joka siis on vastine Maesin aiempaan artikkeliin. Hän nostaa esiin muun muassa John Cagen teoksen 4'33, joka on 4 minuutin ja 33 sekunnin mittainen teos pelkkää hiljaisuutta. Ajateltaessa musiikin koostuvan äänen ja äänettömyyden vaihtelusta, se ei kuitenkaan ole samassa määrin verrattavissa siihen, että jokin ei-visuaalinen esitellään kuvataideteoksena. Maes kokeekin, että visuaalisuuden ehdon poistuttua kuvataiteesta ongelmaksi on muodostunut se, ettei tässä *pelissä* näyttäisi olevan enää minkäänlaisia sääntöjä, eikä siinä siksi ole hänen mukaansa myöskään enää mitään mielekkyyttä. Maes antaa pessimistisesti ymmärtää, että koska ei ole mahdollisuutta erehtyä eikä myöskään tehdä mitään hyvin, on oikeastaan turha tehdä mitään. Niinpä Danton ajatus siitä, että pluralistinen taiteen tila on esimakua pluralistisesta yhteiskunnasta vaikuttaa Maesista ainoastaan pelottavalta visiolta. (65-66)

Maes kuitenkin esittää kiinnostavan väitteen taidelajien eroista todetessaan, että visuaalisen taiteen piirissä olisi mahdotonta osoittaa jotakin ja todeta, ettei se voi koskaan olla taidetta. Sen sijaan Maesin mukaan on monia asioita, jotka eivät koskaan voi olla musiikkia. (2005, 125) Väite, jos ja kun se pitää paikkansa, paljastaa kuvataiteen poikkeuksellisen kokeellisen luonteen ja herättää kysymyksen siitä, miksi näin on. Kysymykseen tulen palaamaan tarkemmin kuitenkin vasta seuraavassa luvussa. Maesin osalta on todettava, että hän näkee tilanteen hyvin epäsuotuisana. Se, ettei kuvataideteoksia erota havainnon perusteella jostakin muusta, on hänen mielestään oikeasti ongelma (126). Kritiikki kohdistuu ennen kaikkea siihen, että mikäli muissa taiteissa kokeellisuus on jäänyt marginaaliin, kuvataiteessa siitä on tullut valtavirtaa (127). Maes ei kuitenkaan huomio, että kuvataiteenkin piirissä tehdään edelleen merkittävässä määrin selkeästi kuvataiteeksi tunnistettavia teoksia.

Minkä tahansa ollessa mahdollista Maes kuitenkin näkee, että teosten arvionti on muuttunut mahdottomaksi. Näin on ennen kaikkea siksi, ettei kuvataiteessa ole yhteisesti jaettua päämäärää. Taideteosten muodon ja aiheen vaihdellessa teoksesta toiseen laadun arvionti ja arvostaminen muuttuvat Maesin mukaan vaikeiksi, vaikka taiteilija työskentelisi tiukkojenkin ehtojen puitteissa, verrattuna siihen, että kaikki tekisivät taidetta samoin ehdoin (130). Esimerkikseen hän nostaa 1500-luvun taiteilijat, joiden hän katsoo maalanneen samojen ehtojen puitteissa ja joiden joukosta voidaan yksimielisesti ja jopa universaalisti todeta, että Michelangelo oli parempi maalari kuin useimmat aikalaisensa. Sen sijaan Maes näkee, että tällainen yksimielisyys performanssin tai installaation suhteen vaikuttaa mahdottomalta. (130)

Vaikka Maes tuo kritiikkinsä esiin kirjoittaessaan vastaväitteitä Dantolle, hänen tekstissään korostuu pikemmin kriittisyys kuvataiteen yleistä tilannetta kohtaan, joka kummunee jonkinlaisesta tyytymättömyydestä pluralismiin. Samoin vaikuttaa olevan Eldridgen kohdalla. Kuitenkin, jos mietitään kritiikkiä suhteessa Danton teoriaan, vaikuttaa esimerkiksi taideteosten jonkinlainen arvojärjestykseen laittaminen melko mahdottomalta ajatukselta. Tämä johtuu ennen kaikkea siitä, että Danton teoria taiteen loppumisesta kiinnittyy laajemmassa mielessä taiteessa vallalla olevaan postmoderniin ajatteluun, kuten Daniel Herwitz tuo artikkelissaan *The beginning of the end: Danto on postmodernism* esiin (1993, 143). Postmodernia ajattelua taas leimaa pikemmin sekä-että-tyyppinen ajattelu kuin joko-tai, joka taas kiinniittyy pikemmin

moderniin ajatteluun (Hannula, 2003, 32). Näin ollen Danton herättämä kritiikki on myös kritiikkiä postmodernia ajattelua kohtaan.

Herwitzin artikkelissaan esittämät ajatukset ovat myös muutoin tämän tutkimuksen kannalta antoisia. Danton väitteitä – erityisesti sitä, että taide olisi vapautunut filosofiasta – tarkastellessaan Herwitz nimittäin kiinnittää katseensa filosofian ja teoreettisuuden kasvavaan osuuteen taiteessa, ja kutsuu tätä suhdetta jopa pakkomielleiseksi (147). Herwitz kysyy, onko taide todella vapaa avantgardistisesta itsensä etsimisen ja filosofoinnin taakasta ja näin ollen vapaa leikkisyyteen ja monimuotoisuuteen. Vai onko niin, että vakava taide nykyisessä tilassa on jonkinlaista filosofiaa, joka “hylkää kevytmielisemmät vertaisensa leikkisästi telmimään jälkivallankumoukselliseen puutarhaan”, kuten Herwitz ilmaisee? Onko nykytaide siis ajateltavissa keveyden vai painon metaforan kautta? Herwitz huomioi, että joissakin taidekouluissa opetetaan intensiivisemmin ranskalaista filosofiaa kuin elävän mallin piirtämistä, ja epäilee, ettei taide sittenkään ole vapautunut filosofian taakasta. (147) Sen sijaan hän katsoo, että taiteen kääntyminen filosofian puoleen nousee halusta olla vakavasti otettava tilanteessa, jossa tavanomaiset tyyllilliset reitit ovat suljetut. (148) Samalla hän näkee tämän merkitsevän uutta tapaa “asuttaa maailma” ja omata identiteettiä muuttuneessa, postmodernissa tilanteessa. (151)

Herwitzin ajatukset eivät ole ristiriidassa Danton ajatusten kanssa, sillä Dantokin huomioi taiteen tulleen riippuvaiseksi filosofiasta, kuten jo aikaisemmin on tullut ilmi. Tämä onkin hämmäntävä ristiriita Danton ajattelussa; hän nimittäin kirjoittaa taiteen sekä vapautuneen että tulleen riippuvaiseksi filosofiasta. Lisäksi, näennäisestä avoimuuden poliitikasta huolimatta, Danto tuo esiin ajatuksen siitä, ettei aivan kaikki ole mahdollista; teoksilta vaaditaan tiettyä abstraktiuden tasoa, kuten jo aikaisemmin on tullut ilmi. Hän ei kuitenkaan tarkemmin määrittele mitä tämä tarkoittaa. Vihjeitä mahdollisen vastauksen löytämiseen on kuitenkin löydettävissä sekä Danton omasta teoriasta että häneen kohdistuvasta kritikistä.

Tulkitsen abstraktiuden vaatimusta siten, että taiteeseen ei voi osallistua pelkästään tekemällä esimerkiksi jonkin tyyppisiä tai tyyllisiä teoksia, sillä se ei yksistään vielä tee teoksista taidetta, että ne olisivat vaikkapa kubistisia, tai että teos on installaatio. Käytännössä tämä tarkoittanee

sitä, että teoksilla on oltava jonkinlainen sisällöllinen syvyys, joka tuodaan esiin useimmiten sanallistamisen kautta ja jolla on oltava kytkös taidemaailmaan. Tämä piirre, tietty abstraktiuden vaatimus taas on olennaisella tavalla osa sanallistamiseen kohdistuvaa kritiikkiä.

#### **IV ABSTRAKTIUDEN VAATIMUS JA SANALLISTAMISEEN KOHDISTUVA KRITIIKKI**

Motiivinani Danton teorian tarkastelussa oli siis saada lisää ymmärrystä siihen, miksi sanallistamisella on niin keskeinen merkitys erityisesti nykytaiteessa ja mihin muihin piirteisiin sen voi nähdä kiinnittyvän. Tätä kautta tarkoituksena on ollut päästä tiukemmin käsiksi siihen, mihin kritiikki sanallistamisen ohella liittyy ja näin syventää ymmärrystä siitä sekä luoda keskustelua. Tämän luvun tarkoituksena onkin avata ja analysoida sanallistamisen kritiikkiä Danton teoriaa vasten, sitä peilauspintana käyttäen sekä Dantoon kohdistuvan kritiikin kautta valottaen. Haluan siis löytää vastauksia siihen, mihin kritiikki sanallistamisen ohella kohdistuu, millaisia ongelmia se osoittaa, millaisen haasteen ja millaisia vaihtoehtoja se tarjoaa. Tarkoitus on siis avata ja analysoida kritiikissä esiin tuotuja väitteitä Danton teorian valossa.

Danton teoriaan nojaten tulkitsen sanallistamisen kasvaneen painoarvon liittyvän taiteen posthistorialliseen tilanteeseen, jossa ollaan tietoisia taiteen abstraktista luonteesta. Abstraktius tarkoittaa, ettei taidetta voida määritellä taidetta tekemällä tai havainnoimalla, mihinkään havaittavaan seikkaan nojaten, vaan taiteen määrittelemisen tapahtuu abstraktilla tasolla. Taideteoksella ei ole havaittavia ehtoja eikä kuvataideteoksella edes visuaalisuuden ehtoa vaan taiteen taiteena olemisen sijaitsee käsitteellisemmällä tasolla ja havainnon ulottumattomissa. Tämä ilmenee taiteessa siten, että taideteoksena olemisen ei esimerkiksi edellytä jotakin tiettyä muotoa taideteokselta, eli että periaatteessa mikä tahansa on taiteessa mahdollista, kuten sanallistamiseen kohdistuvassa kritiikissäkin on tuotu esiin.

Tämä vapauttaa taideteoksen olemaan muodoltaan mitä vain. Toisaalta luovuttaessa jonkinlaisesta itsemäärittämisen illuusiosta taide muuttuu näkyvästi riippuvaiseksi taideteoksia ympäröivästä ja ne mahdollistavasta taidemaailmasta, joka on luonteeltaan kielellinen. Käytännössä tämä tarkoittaa, että “perinteiseltäkin näyttävä teos”, kuten Danto asian ilmaisee, tarvitsee monimutkaisia perusteluja ollakseen taidetta (1991, 13), eikä esimerkiksi se, että jokin on maalaus tee siitä vielä taideteosta, sillä taide tapahtuu ja on olemassa abstraktimmalla tasolla. Tämän vuoksi on myös mahdollista, että kaksi eri teosta voivat olla havaittavalla muodoltaan täsmällisesti samanlaisia mutta silti eri teoksia, sillä niillä on eri sisältö. Tämän voi

katsoa ilmenevän sanallistamisen merkityksen kasvuna sillä sanojen kautta voidaan tuoda esiin sisällöllinen ero. Sanallistamisen yksi tehtävä onkin olla eron tekemisen väline.

Sisällöllisyydellä on keskeinen merkitys Danton teoriassa muutoinkin, sillä juuri se - eikä esimerkiksi jokin muoto - on taideteosta määrittävä piirre ja taideteoksena olemisen ehto, joka koskee myös muuta kuin nykytaidetta. Taideteos on ensinnäkin aina *about something* eli sillä on sisältö ja lisäksi tämä sisältö ruumiillistuu teoksessa. Dantolle taideteos on ruumiillistunut merkitys (embodied meaning). Näin ollen taideteosta määrittää tietty rakenne tai luonne (nature) kuten Kalle Puolakka ilmaisee (2005, 16). Tämä tarkoittaa, ettei aivan mikä tahansa voi olla taideteos, kuten kritiikissä annetaan ymmärtää. Rakenne ei kuitenkaan ole havaittava ominaisuus vaan se edellyttää tulkintaa ja tulkitsijaa sekä kykyä tulkintaan.

Näin on erityisesti nykytaiteessa, jossa havaittavista taideteoksena olemisen ehdoista on varsin *näkyvällä* tavalla luovuttu eikä ole olemassa minkäänlaisia jaettuja sääntöjä, että taideteoksen tarvitsisi välttämättä olla edes visuaalisesti havaittava. Taideteoksen ehtojen toteutuminen kunkin teoksen kohdalla onkin nähdäkseni korosteisesti sellainen kysymys, jossa liikutaan hyvin tulkinnanvaraisella ja abstraktilla tasolla. Tämä on nähdäkseni myös yksi keskeisimmistä piirteistä, joka aiheuttaa hämmennystä ja johon sanallistamisenkin kritiikki syvemmillä tasolla kohdistuu. Aukean kritiikin asettamista haasteista perimmäisin lieneekin se, että “pilarin päällä oleva roskakasa” voidaan tietyn ehdoin nähdä merkityksellisenä, taiteena.

Keskeiseksi käsittelyn kohteeksi muotoutuukin ennen kaikkea taiteen abstrakti tilanne. Abstraktilla tilanteella viitataan nykytaiteen tilanteeseen, josta Danto käyttää posthistoriallisen ja -narratiivisen käsitettä. Abstraktin tilanteen käsite on muotoutunut Danton teorian tulkintani pohjalta ja käytän sitä tutkielmassani, sillä se tuo esiin painotuksen, että nykytaiteessa, jossa taide ei ole havaittaviin ominaisuuksiin sidottu, painoa on abstrakteilla, ei-havaittavilla ominaisuuksilla. Tähän piirteeseen voidaan myös kytkeä sanallistamiseen kohdistuva kritiikki.

Sanallistamisen painoarvon kasvu liittyy abstraktiuteen siten, että kun taideteoksena olemisen ehdot ja ne “ominaisuudet, joiden nojalla jotakin voidaan pitää taiteena” (Danto, 1991, 13) ovat näkymättömissä ja sijaitsevat tulkinnallisella tasolla, niihin päästään käsiksi vain sanojen



kautta. Syntyy illuusio, että sanat liittävät teokset taiteeksi. Niin ne toisaalta tekevätkin mutta toisaalta voidaan myös ajatella, että sanat ja sanallistaminen vain ilmentävät tätä suhdetta, joka joka tapauksessa on olemassa. Kritiikki voidaankin siis nähdä ennen kaikkea taiteen abstraktin tilanteen kritiikkinä, varsinkin jos ajatellaan, että abstraktissa tilanteessa teoksen kytkös taiteeseen voidaan tuoda ilmi ja tehdä näkyväksi *ainoastaan* sanallistamisen kautta ja että taide ylipäänsä on mahdollista taidemaailman sisällä, joka on Dantolle tulkinnan ilmapiiri ja kielellinen konteksti.

Abstraktiuden ulottuvuudet hahmottuvat tarkemmin tarkasteltaessa Danton taideteoriaa muun muassa sitä kautta, millaisia päämääriä taiteessa se teoriana palvelee. Abstraktin ulottuvuuksia tarkastelemalla pyrin syventämään kritiikkiä, sillä näen että juuttuminen pelkästään sanallistamiseen kohdistuviin väitteisiin jättäisi keskustelun kovin pinnalliselle tasolle, sillä esimerkiksi Aukeassa esitetyt argumentit sanallistamista koskien eivät useastakaan syystä aina vakuuta – esimerkiksi se, että taiteilijat puhuvat koska eivät osaa tehdä. Lisäksi, mikäli lähtökohdaksi ja oletukseksi otetaan se, että taiteessa ollaan tilanteessa, jossa sanallistamisella on merkittävä rooli ja mikäli Danton ajatuksista johdettaessa eräs syy on taiteen abstrakti tilanne ylipäänsä, on kenties mieleetöntä lähteä kyseenalaistamaan sanallistamisen merkitystä sinänsä. Ainakin keskustelussa saatettaisiin ajautua sellaisiin kysymyksiin, joita tutkimuksen piirissä ei välttämättä ole mielekästä ratkoa.

Tämän luvun ensimmäisenä osiona hahmotankin juuri abstraktiutta ja sen ulottuvuuksia Danton teoriaa lähtökohtana käyttäen. Tätä pohdintaa vasten peilaan Aukeassa esiintyvää sanallistamisen kritiikkiä, joka tästä näkökulmasta katsottuna laajentuu taiteen yleiseen, abstraktiin tilaan kohdistuvaksi kritiikiksi. Samalla kritiikki avautuu syvemmäksi ja moniulotteisemmaksi, sekä hedelmällisemmäksi teoreettisen tarkastelun kohteeksi. Nähdäkseni tämä tarkastelu avaa myös näkökulmia siihen, miksi erityisesti Aukeassa esiintyvä kritiikki on tuntunut minusta jollain tapaa vaikealta ottaa vastaan.

Pohdin siis Danton teorian kautta taiteen abstraktia tilaa ja abstraktin ulottuvuuksia. Sitä, kuinka se, että taide määritellään abstraktilla tasolla ilmenee ja millaisia piirteitä siihen liittyy. Mitä merkitsee, että taiteen ehdot ja niiden toteutuminen ovat tulkinnanvarainen kysymys ja

kuinka kritiikki taas peilautuu tätä ajattelua vasten. Keskeisiksi teemoiksi muotoutuvat tulkinnallisuuden tuottama epämääräisyys ja häilyvyys sekä taiteen joustavuus ja avoimuus ja näin ollen abstraktiuden mahdollistama kokeellisuus, toisaalta määrittelemisen ja arvioinnin vaikeus. Tarkastelun alle joutuvat myös taiteen näennäinen säännöttömyys, sääntöjen paikantuminen abstraktille tulkinnalliselle tasolle ja taiteen eräänlainen avoimien ovien politiikka, jonka voi Danton teorian näkökulmasta katsottuna nähdä perustuvan tietynlaiseen sallivuuteen ja haluttomuuteen sulkea ehdottomasti mitään taiteen ulkopuolelle.

Luvun lopuksi palaan vielä tarkemmin itse sanallistamiseen käytäntönä ja pohdin sen arvoa, osuvuutta ja tarpeellisuutta esimerkkien valossa. Tarkastelun alle tarkentuu ennen kaikkea taidemaailman sisältä nouseva sanallistamisen kritiikki, jonka näen olevan jollain tapaa relevantimpaa kritiikkiä itse sanallistamista koskien, sillä väitteet ovat perustellumpia ja niissä viitataan useimmiten todellisiin tilanteisiin ja tapahtumiin sen sijaan, että kommentteja heiteltäisiin mielikuvapohjalta. Keskeiseksi nousee muun muassa puheen muuttuminen itsetarkoitukselliseksi. Tämän näen merkityksellisenä tarkastelun kohteena, mikäli sanallistamisella ajatellaan olevan ennen kaikkea välineellinen merkitys. Tarkastelen väitteitä hieman Dantosta ja abstraktista tilanteesta erillään mutta toisaalta aikaisemmat pohdinnat luovat tarkastelulle olennaisen taustan.

Käytän abstraktin käsitettä vaikka toisaalta nykytaiteen yhteydessä voidaan puhua myös taiteen käsitteellisyydestä. Käsitteellisyys ja abstraktius merkitsevät minulle likipitään samaa. Valinnallani haluan kuitenkin painottaa, että ne ominaisuudet, jotka tekevät taideteoksista taideteoksia, eivät ole silmin havaittavia mutteivät kuitenkaan välttämättä kielellisiä, mihin käsitteellisyys tarkemmin viittaa. Lisäksi Danto käyttää abstraktin käsitettä. Abstraktin käsite antaa myös enemmän liikkumavaraa pohtia muun muassa edellä esittelemiäni teemoja, kuten tulkinnallisuuden osuutta taiteeksi määrittelemisessä. Abstraktin kautta hahmottuu tarkemmin se, että taiteen ilmapiiri sisältää nähdäkseni myös paljon ei-kielellistä ainesta ja se on mielestäni osuva määre kuvaamaan sitä häilyvyyttä, mikä muun muassa taiteen määrittelyyn vaikuttaisi liittyvän.

#### 4.1. Danton taideteoria ja abstraktin ulottuvuudet

Alkuajatus taiteen abstraktista luonteesta ja nykytilanteesta on syntynyt seuraavasta Danton lauseesta, joka liittyy siihen, kuinka pop-taide muutti taiteen tilannetta ja jonka jo tämän luvun johdannossa nostin esiin. Eli: “--ominaisuudet, joiden nojalla jotakin voidaan pitää taiteena, joudutaan sijoittamaan paljon abstraktimmalle tasolle kuin filosofisessa perinteessä olisi voitu uskoakaan.” (1991, 13) Ajatus täydentyy, kun muistetaan Danton sanoneen, ettei taidetta voida määritellä minkään silmin havaittavan ominaisuuden nojalla eikä mikään havaittava ominaisuus *estä* jotakin olemasta taideteos; “-- ei ole mitään perusteita väittää, että jokin ei ole taidetta koska se ei täyty joitakin esteettisiä normeja.” (13) Taideteoksen ehdot sijaitsevat näin ollen havainnon ulottumattomissa, kuten myös niiden täytyminen. Se, että jokin on maalaus tai vaikkapa kubistinen maalaus ei tee siitä vielä taidetta. Ja toisaalta: “Vaikka jokin onkin taideteos, se voi yhtäläillä olla myös neliö tasaväristä mustaa maalia.” (13) Ehtojen paikantuessa abstraktille tasolle myös itse ehdot ovat abstraktit ja lähinnä vain suuntaa-antavat. Danto määrittelee taideteokselle kaksi ehtoa: taideteoksella on oltava sisältö ja tämän sisällön on ruumiillistuttava teoksessa (mm. Danto, 2000, 132). Taideteos on ruumiillistunut merkitys (embodied meaning).

Mitään kovin selkeää tai yksiselitteistä määritelmää Danto ei siis minun nähdäkseni anna. Rajaustaan Danto kuitenkin pitää onnistuneena, sillä siinä ei lähtökohtaisesti suljeta mitään ulos. Danton mukaan filosofia ei nimittäin voi tehdä eroa eri tyylien välille, ainoastaan taiteen ja todellisuuden, sillä ei ole olemassa mitään filosofisia perusteita asettaa jotakin tyyliä toisen ohi tai yläpuolelle, ikään kuin taiteemmaksi. Siksi hän alunperin pitikin taiteen filosofiaa epäkiinnostavana aihealueena, sillä sen teorit sopivat aina vain tiettyihin tyyliihin ja teoksiin, ja sulkivat siten aina jonkin toisen tyylin ulkopuolelleen, ei-taiteeksi. Vasta pop-taide herätti Danton mielenkiinnon. Pop-taide ikään kuin vaati uutta taiteen määritelmään, sillä sen myötä moni asia “jonka oli uskottu kuuluvan taiteen filosofiseen määritelmään osoittautui satunnaiseksi tai toissijaiseksi” (1991, 12).

Omaa määritelmäänsä Danto pitääkin tyydyttävänä versiona juuri siksi, ettei se ei ole sidottu johonkin tiettyyn ilmaisuun. Sen sijaan taideteoksia ja todellisia esineitä erottaa toisistaan

erilainen luonne ja näin ollen: “Määrätyt projektit jäävät silti taiteen tekemisen ja taidekriitiikin ulkopuolelle edellyttämänsä abstraktisuustason vuoksi.” (1991, 13) Huomioitavaa on, että teoria on luokitteleva teoria, eikä näin ollen anna vastauksia arvottamiseen.

Danton teorian lähtökohtana voikin katsoa olevan pyrkimys jonkinlaiseen yleispätevyyteen ja henkilökohtaisten mieltymysten karsimiseen taiteen *määrittelyssä*. Danto antaa ymmärtää, kuinka erilaiset ohjenuorat taiteessa ovat väistämättä arvolatautuneita ja sulkevat aina jotakin sellaista ulkopuolelleen, joka yhtä hyvin voisi olla sisäpuolellakin. Nähdäkseni yksi Danton teorian kehittelyn motiiveista onkin ollut päästä eroon tällaisista. Toisaalta Dantonkaan teoria ei ole arvoista vapaa, sen arvopohjana on suvaitsevaisuus. Se, että hyväksyy kaiken, on eräänlainen ratkaisu siihen, ettei tarvitse sulkea ulkopuolelle mitään, kun ei tiedä, millä ehdoin rajoja ylipäänsä voisi pystyttää tilanteessa, jossa kaikenlaiset manifestit ovat käyneet voimattomiksi.

Kiinnostavaa on, että kun taiteen määrittelyssä pyritään tietynlaiseen yleispätevyyteen ja henkilökohtaisten mieltymysten karsimiseen, vaikuttaisi se kuitenkin tukevan taiteessa tilannetta, jossa kunkin toimijan henkilökohtaisella, subjektiivisella panoksella on suuri merkitys. Tarkoitan sitä, että ehtojen ollessa jollain tapaa vain suuntaa-antavat, taiteen tekemisessä ja *taiteeksi* tulkitsemisessä korostuu kunkin toimijan tiedot ja taidot. Tavallaan tämä on myös varsin loogista postmodernin tai posthistoriallisen tilanteen valossa, jossa erilaiset maut ja näkemykset, tai ohjenuorat, voivat olla olemassa rinnakkain.

Kuvaavaa onkin, että Danto on muotoillut määritelmänsä postmodernina aikana, jolloin pluralismi on vahvasti ollut jo taiteen arkipäivää. Tuntuu luontevalta, että postmodernissa tilanteessa taiteen ehdot on välttämätöntä sijoittaa abstraktimmalle tasolle kuin on totuttu, sillä yhteistä havaittavaa nimittäjää teosten välillä on vaikea löytää. Postmoderniin aikaan kytkeytyy myös piirre, että taiteen määrittelemisestä on tullut jollain tapaa epämuodikas kysymys. Luultavasti sen vuoksi, että määrittelyn on katsottu muuttuneen liian vaikeaksi kysymykseksi taiteen monimuotoisuudesta johtuen ja siksi epämielekkääksi. Esimerkiksi Helena Sederholm on kirjoittanut, että kysymys Mitä on taide? on menettänyt merkitystään. “Ei ole ehkä kiinnostavaa tietää, mitä on taide, vaan kiinnostavampaa on, miten taiteet vaikuttavat, mitä

tekemistä taiteilla on itse kunkin elämässä ja millaisia kokemuksia, elämyksiä ja ajatuksia taiteet voivat antaa.” (2000, 9)

Tässä valossa katsottuna yhä selvempää onkin, että mikäli taideteoksille halutaan löytää yhteinen nimittäjä ja jonkinlainen yleinen taidetta koskeva määritelmä, on ehtojen sijaittava juuri abstraktilla, tulkinnanvaraisella tasolla ja havainnon ulottumattomissa. Onkin nähtävissä, että Danto on pyrkinyt luomaan sellaisen teorian, joka jättää taiteen sillä tavoin avoimeksi ja löyhäksi käsitteeksi, että hyvin monenlainen toiminta olisi sen puitteissa tulkittavissa taiteeksi. Hän ei ole nähnyt tarvetta rajata taidetta liian tiukasti ja hänen suhtautumisensa pluralismiin onkin kovin toisenlainen kuin esimerkiksi 1980-luvun alussa kenties oli tyypillistä. (1992, 217-231). Viitteitä tästä ilmenee myös Dantoon kohdistuvassa kritiikissä, jossa Danton asennetta ja näkökulmaa pluralismiin on luonnehdittu turhan ruusuiseksi. Danton löyhä ja abstraktiksi jäävä määritelmä kutsuukin pikemmin sisään kuin sulkee ulos ja sen voi nähdä palvelevan avointa ja joustavaa tilannetta taiteessa.

Käytännön tasolla tämä saattaa tarkoittaa sitä, mitä Sven-Olov Wallenstein toteaa kuvaillessaan nykytaiteen tilaa: “-- on yksinkertaisesti epäselvempää kuin koskaan, mitä on olla taiteilija, mitkä tekniikat ovat itsestäänselviä ja missä kulkevat rajat taiteellisten ja ei-taiteellisten kysymyksenasetteluiden välillä.” (2001, 39) Danton määritelmäkään tuskin auttaa vastaamaan tähän väitteeseen toisin, sillä niin *epämääräiseksi* se kuitenkin taiteen jättää. Tarkoitin tällä sitä, ettei taideteoksena olemisen ehtoja ja niiden täyttymistä voida todistaa kiistattomasti, vaikkapa johonkin havaintoaineistoon nojaten.

Määritelmä, jonka Danto siis taideteokselle muotoilee, on löyhä ja löyhyyden ohella taideteoksen ehdot sijaitsevat havainnon ulottumattomissa, käsitteellisellä tasolla, ja niiden täytyminen on tulkinnanvarainen kysymys. Tämä tarkoittaa, ettei taideteoksena olemisen ehtoja tai niiden toteutumista voida vedenpitävästi todistaa johonkin havaintoaineistoon nojaten vaan kyse on pikemminkin tulkinnoista. Tulkintojen luonteeseen taas ei kuulu ehdottomuus vaan ne ovat pikemminkin aina liikkeessä, siirrettävissä ja uudelleenmuotoiltavissa. Näin ollen teoksen sisältökin, joka siis on taideteosta määrittävä ominaisuus Danton teoriassa, vaikuttaa kovin häilyvältä piirteeltä verrattuna esimerkiksi sellaiseen tilanteeseen, jossa jonkin tekniikan

ja taiteen välille voitaisiin vetää yhtäläisyysmerkki. Mikään ei ilmiselvästi viittaa mihinkään vaan tarvitaan aina tulkintaa ja tulkitsijaa: musta neliö voi yhtä hyvin olla musta neliö tai taideteos. Näin jokaisen taideteoksen taideteoksena oleminen sekä sen sisältö on ikään kuin neuvottelukysymys ja vaatii myös katsojalta tietynlaista luovuutta.

Danto antaakin varsin radikaalin lähtökohdan taidekriitikille. Hän nimittäin pyytää tulkitsemaan objekteja siitä lähtökohdasta käsin, että ne ovat taideteoksia (2000, 139). Lähestymistapa on sikäli avoin, ettei siinä pyritä ennakoita asettamaan ehtoja vaan tulkinnan kautta tarkastelemaan, voisiko jokin taideteoksen ehdot täyttää. Kiehtovaa ajatuksessa on, että mikäli taideteos vaatii tulkintaa ollakseen taideteos ja toisaalta jokainen taideteoksena esiteltävä objekti on kohdattava mahdollisena taideteoksena ja tulkittava siten, eikö tällöin jokaisesta täten tulkittavasta objektista myös väistämättömästi tule taideteos? Jos näin on, taideteosten ja todellisten esineiden välinen raja vaikuttaisi varsin vuotavalta. Lisäksi, mikäli taiteena olemisen ehdot sijaitsevat havainnon ulottumattomissa ja niiden täytyminen on tulkinnanvarainen prosessi, kuinka läpinäkyvää tämä taiteeksi tulkitseminen voi olla?

Näen, että juuri tässä kohtaa sanallistamisella on olennainen tehtävä: jotta taiteeksi tulkisemisen prosessi voisi olla jollain tapaa läpinäkyvä, vaikka se häilyvä ja vailla selkeästi määriteltäviä ehtoja olisikin, tarvitaan sanoja, jotka ilmentävät niitä suhteita, jotka tekevät teoksista taidetta. Sanat ikään kuin hahmottavat niitä näkymättömissä olevia siteitä, joiden kautta teokset liittyvät toisiinsa ja taiteeksi. Sanoja tarvitaan, jottei läsnäoleva näkymätön todella jäisi näkymättömäksi, epämääräiseksi ja hallinnoimattomaksi. Vastaus ei kuitenkaan ole aivan näin yksinkertainen, sillä vastustusta tuntuukin herättävän juuri se, että periaatteessa kaikki voidaan *selittää* tai tulkita taiteeksi. Taidetta voi olla se, mitä taiteeksi kehdataan väittää. Joku voi vaikkapa luoda teoksen pesemättömästä kahvikupista ja antaa sille nimen, sanotaan vaikkapa *Arki* ja tämä voi aivan hyvin olla taideteos. Se voi olla merkityksellinen ja jopa visuaalisesti kiehtova teos, riippuen vaikkapa itse kupista, siitä millaisia kahvitahroja siihen on jäänyt ja kuinka se on aseteltu tilaan. On kuitenkin aivan eri kysymys olisiko teos hyvä tai ansiokas, mutta yhtä kaikki, sen olisi mahdollista olla taidetta, mikäli siihen sovelletaan *oikeanlaista* tulkintaa.

Keskeistä myös lienee, kuka teosta tulkitsee ja kenen katsotaan olevan kykenevä siihen. Danto huomioi, että tietyt projektit jäävät aina taiteen ulkopuolelle. Vaikka mikään havaittava ominaisuus ei estä jotakin olemasta taideteos, juuri jokin ei-havaittava tekijä voi olla este taidemaailmaan sisään pääsemiseen. Tässä kohtaa Danton teoria lähenee George Dickien institutionaalista taideteoriaa, jossa merkittävässä roolissa on, kuka tai ketkä teoksen esille ja arvioitavaksi asettavat (esim. Dickie, 1981).

Artikkelissaan *Taideteokset ja todelliset esineet* (1987) Danto kirjoittaa, ettei esimerkiksi lapsella, joka maalaa Picasson kaltaisesti solmion siniseksi, ole pääsyä taidemaailmaan - toisin kuin Picassolla. Näin on siksi, ettei lapsella ole riittävästi tietoa taiteen historiasta tai teoriasta, eikä hänen maalaamansa solmio näin ollen täytä taiteelta vaadittavaa abstraktiuden tasoa, josta jo edellä on ollut puhetta. Yhtä lailla voidaan ajatella, että taiteen tulkitseminen edellyttää samanlaista tietoa taiteen historiasta ja teoriasta, jotta taide osataan tulkita taiteeksi ja siihen osataan soveltaa relevantteja näkökulmia.

Näkymättömän painon vuoksi taide vaikuttaisikin edellyttävän perehtyneisyyttä ja asiantuntijuutta tuon näkymättömän suhteen. Koska kyse on kuitenkin edelleen näkymättömistä prosesseista, muun muassa taiteen ja ei-taiteen välisessä määrittelyssä, vaikuttaa ymmärrettävältä, etteivät nämä prosessit aukene asiaan vihkiytymättömille välttämättä samalla tavoin kuin siihen vihkiytyneelle. Niinpä taiteen ja ei-taiteen ero koetaan sanallistamisen kritiikissä mielivaltaiseksi, taiteen tehtäminen nähdään helpoksi ja nykytaide kokonaisuudessaan vertautuu satuun keisarin uusista vaatteista ja asettuu epäuskottavaan valoon. Ongelmiksi koettuja piirteitä lähdän tarkastelemaan edeltävän tarkastelun taustoittamana erityisesti taiteen rajojen häilyvyyden ja abstraktiuden painon kautta.

#### **4.2. Kritiikki abstraktin tilanteen kritiikkinä**

Sanallistamiseen kohdistuvassa kritiikissä ongelmaksi nostetaan erityisesti se, että sanallistamisen keinoin mikä tahansa voidaan liittää taiteeksi. Tietyllä tapaa tämä on kuitenkin virheellinen käsitys, mikäli sitä tarkastellaan Danton teorian valossa. Nähdäkseni ei nimittäin

ole niin, että juuri oikein sanankääntein asiat muuttuisivat taiteeksi ja juuri sanallistamisen tekisi tavallisista esineistä taideteoksia. Pikemminkin niin, että sanat ja sanallistaminen vain ilmentävät tätä suhdetta, joka ilman sanojakin on olemassa. Tuo suhde sijaitsee kuitenkin sillä tavoin abstraktilla tasolla, ettei sitä voi havaita, ainakaan ilman tietoa taiteen historiasta ja teoriasta.

Koska kyse ei siis ole siitä, että pelkästään sanallistamalla asiat muuttuisivat taiteeksi, huomio kiinnittyy abstraktin painoon ja läsnäoloon. Abstraktin tilanteen valossa näyttää siltä, että todellinen kritiikin osoittama dilemma on, että tietyin ehdoin Aukeassa nykytaideteoksena esitelty “pilarin päällä oleva roskakasa” voidaan nähdä merkityksellisenä, taiteena. Ongelmalliseksi tämä nähdään monestakin syystä ja niiden erittelyn näen tärkeäksi, sillä vastaargumentointi ei pysty kritiikin osoittamaa seikkaa Danton valossa kieltämään. Tietyin ehdoin mikä tahansa voi muuttua taiteeksi tilanteessa, jossa havaittavia ehtoja taideteokselle ei ole vaan ennen kaikkea tulkinnoilla on merkitystä.

Näkökulma avaa mahdollisuuden tarkastella kritiikissä myös muita piirteitä, joiden voi tulkita kiinnittyvän osaksi sanallistamiseen kohdistuvaa kritiikkiä. Näen, että tämä tarkastelu avaa hedelmällisellä tavalla sitä maaperää, josta sanallistamiseen tarkentuva kritiikki kumpuaa ja joka pohjimmiltaan kohdistuu taiteen koko tilanteeseen.

Nostan esiin kaksi keskeiseksi näkemääni ongelmalliseksi koettua piirrettä. Ensimmäinen niistä liittyy taiteen näennäiseen säännöttömyyden ja rajattomuuden tilaan, jota jo aineistoa esitellessäni käsittelin ja joka on Danton valossa katsottuna kiinteässä yhteydessä rajojen löyhyyteen ja siirrettävyyteen ja niiden sijaintiin tulkinnallisella tasolla. Tästä katsotaan seuraavan ongelmia arvioinnissa, mutta ongelmana nähdään myös taiteen jonkinlainen laimentuminen. Myös asiantuntijoiden valta liittyy tähän. Avaan väitteitä ennen kaikkea sen valossa, kuinka avoimeksi ja sitä kautta epämääräiseksi ja häilyväksi Danton määritelmä taiteen jättää.

Toinen tarkastelemani piirre liittyy abstraktin läsnäoloon ja sen painoon. Tulkitsen kritiikissä esitetyt väitteet taiteen keinotekoisuudesta, taiteen tehtailemisesta ja jonkinlaisesta *tyhjästä*



*nyhjäsemisestä* selittyvän abstraktin vahvan läsnäolon kautta. Tarkasteluun otan avukseni Nicolas Bourriaudin ja Ellen Dissanayaken, ja pohdin myös abstraktin avaamaa kokeellisuuden mahdollisuutta. Tarkastelun keskeisin kysymys tiivistyy siihen, missä määrin on ongelmallista että taide tapahtuu ja määrittyy havainnon ulottumattomissa, abstraktilla tasolla. On kysyttävä, mistä syistä taiteen rajojen häilyvyys koetaan ongelmaksi ja mikä abstraktin painossa ahdistaa.

#### **4.2.2. Taiteen löyhät rajat**

Taiteen rajoja koskeva kritiikki ilmenee aineistossani ennen kaikkea taiteen pluralismiin kohdistuvana kritiikkinä. Esimerkiksi Hans Maes, jonka ajatuksia nostin esiin jo edellisessä luvussa, arvostelee Dantoa liian ruusuisesta suhtautumisesta taiteen pluralismiin. Maes näkee ongelmallisena piirteenä, ettei taideteokselle tunnuta asetettavan minkäänlaisia ehtoja pluralistisessa tilanteessa, mikä taas vaikeuttaa taiteen arviointia ja arvottamista. Moniarvoisuuden sijaan Maesin voi nähdä kaipaavan taiteeseen yhteisesti jaettuun päämääriä ja tavoitteita, jotka jollain tapaa rajaisivat taiteen tekemisen piiriä. Hän nostaa taiteen ulkopuolelta esimerkikseen vapaaottelun, jonka kirjoittaa olevan vailla sen erityisempiä sääntöjä. Mikä lajista kuitenkin tekee mielekkään, on se, että siinä kamppailijat jakavat saman päämäärän: tarkoituksena on voittaa. (2005)

Myös Aukeassa esiin nostetaan seuraavanlainen näkökulma:

*Ongelma on lähinnä siinä, että periaatteessa kuka tahansa voi tehdä muutamassa sekunnissa jotain tehosekoitin-taidetta. Kuka sitten on taiteilija, jos jokainen voi olla taiteilija? Sittenhän kaikille pitäisi maksaa apurahaa kun ne on niin taiteellisia.*

[21:42 12.11.2007] P.P.

Kritiikin valossa vaikuttaisikin siltä, että Danton taiteelle antama määritelmä ja luokittelun perusteet näyttävät liian löyhänä ja joustavana. Luokittelun joustavuus onkin yksi niistä piirteistä, joita Danton teoriassa voidaan ylipäänsä kritiikin valossa tarkastella. Myös Danton suvaitsevainen asenne näyttää kestämättömänä. Ongelmana on, että taiteen ja todellisuuden

raja vuotaa. Mika Hannula huomauttaakin, että “hymistelyn ja ylitsevuotavan mukautuvaisuuden vaara on valtaisa nimenomaan nykytaiteessa, joka on osaksi luonteeltaan niin lempeä ja suvaitsevainen, helposti laajan sateenvarjonsa alle kaiken assimiloiva ja sitä kautta neutralisoiva” (2004, 156) ja maalaa uhaksi vision yhdentekevistä taiteesta.

Postmodernin tilanteen valossa näyttäisi kuitenkin mahdottomalta, että taidetta voisi alkaa jollain tavalla rajoittaa. Ajatukset ohjeellisuudesta tai visuaalisista ohjenuorista vaikuttavat mahdottomilta, mikäli aikaa leimaa pikemmin immuunius ottaa vastaan kaiken kattavia manifesteja, kuten Danto kirjoittaa (1997, 29). Immuunius liittyy laajemmassa mielessä kulttuurin postmoderniin tilanteeseen, jota Daniel Herwitz luonnehtii epäilyksen ajaksi. Sitä määrittää kyvyttömyys uskoa projekteihin, vanna sitoumusten puolesta tai ottaa narratiiveja vakavasti. Epäily kohdistuu kaikkia missioita, tavoitteita ja kertomuksia kohtaan. (Herwitz, 1993, 155)

Immuuniudesta myös seuraa, että kritiikin tarjoamat ehdotukset taiteen uusiksi ohjenuoriksi tuntuvat mahdottomilta. Tämä ei tietenkään estä kritiikkiä nostamasta taidetta rajoittavia näkökulmia esiin. K.H. povaa esimerkiksi klassisen taiteen nousua sen nojalla, että siinä on mahdollista erotella selkeämmin hyvä ja huono toisistaan.

*99% ei esittävästä taiteesta/ naivista taiteesta jne. on sitä että ei ole oikeastaan kauheasti mitään mittareita, onko joku hyvä tai huono. Sen takia kaikki elävät kuin yhdessä suuressa perheessä, kaikki on vaan "fiilistelyä" "mun omaa juttua" ja muuta soopaa. VOI OLLA ETTÄ SEN TAKIA KLASSINEN TAIDE TULEE AIKA IN YOUR FACE PLÄJÄYKSENÄ TEILLE, KOSKA SIINÄ ON OIKEASTI HYVÄÄ JA HUONOA, VÄÄRIN JA OIKEIN. [18:38 11.11.2007] K.H.*

Selkeyden kaipuun näen oivalla tavalla vertautuvan siihen, mistä Danto kirjoittaa kuvatessaan 1980-luvun alun tilannetta. Danton sanojen mukaan 1970-luku oli taiteessa sekavaa aikaa ja taiteen piirissä eli vahva toive siitä, että joku tai jokin palauttaisi taiteen ikään kuin takaisin raiteilleen ja taiteen kertomus käynnistyisi uudelleen. Näin nähtiinkin tapahtuvan Julian Schnabelin ja muiden uusekspressionisteiksi nimettyjen taiteilijoiden myötä. Danton mukaan

teokset suorastaan janoivat näyttää merkittävältä suuruudessaan ja energisyydessään ja kutsuukin uusekspressionististä taidetta huomiotaiteeksi (Importance Art). Lupaavasta näkymästä huolimatta 1980-luvun edetessä alkoi kuitenkin näyttää siltä, että Julian Schnabelkin teki vain uusia Schnabeleita, eikä uutta suuntaa *koko* taiteelle sittenkään löytynyt. (1992, 226-227)

Yhtä lailla mahdottomalta siis näyttää, että vaikkapa K.H.:n ehdottama taiteen suunta todella toteutuisi. Tästä huolimatta lienee kuitenkin syytä pohtia, mistä selkeyden kaipuu oikeastaan kumpuaa. Näen, että kritiikin takana elää jonkinlainen huoli siitä, että taide omassa epämääräisyydessä muuttuu pikku hiljaa merkityksettömäksi. Että se jollain tapaa kadottaa oman identiteettinsä laajetessaan joka suuntaan. On vaikea ottaa kantaa, kuinka todennäköinen tällainen identiteetin kadottamisen uhka on, sillä toisaalta vaikuttaa myös siltä, että taide eriytyy yhä enemmän omaksi alueekseen omine käytäntöineen, esimerkiksi juuri teoriaan tukeutumisen kautta. Huoli kuitenkin paljastaa sellaisen piirteen, jonka vuoksi kriitikki on jo alun alkaenkin vaikuttanut merkitykselliseltä ja tarkastelemisen arvoiselta. Nimittäin sen, että taide nähdään tärkeänä ja merkityksellisenä, säilyttämisen arvoisena. Rajattomuus koetaan uhaksi kenties siksi, että pelkona on, että taiteen koetaan jollain tapaa karkaavan käsistä kokonaan. Abstraktiudessa korostuukin jonkinlainen epämääräisyyden tunne – taide on kuin käsien välissä liukasteleva saippuapala, joka livahtaa aina johonkin, kun jo luuli saaneensa siitä otteen. Se pakenee määrittelijäänsä.

Tämän vuoksi Danton löyhä määritelmä vaikuttaakin vesittävänsä koko taiteen, sillä todellisten esineiden ja taideteosten raja häilyy. Kritiikissä polttavaksi ongelmaksi rajojen häilyvyydessä nähdään kuitenkin ennen kaikkea taiteen laadun heikkeneminen. Taiteen arviointiin on Danton teorian valossa kuitenkin sillä tavoin mahdoton ottaa kantaa, että se on ennen kaikkea luokitteleva teoria. Koska kritiikissä juuri arviointi kuitenkin nähdään merkittävänä kysymyksenä ja abstraktiuden näkökulma taas tarjoaa mahdollisuuksia sitä lähestyä, en näe mahdottomana nostaa arvionnin ongelmaa esiin, sillä taiteen määrittelyn ohella sen arvioinnin perusteet sijaitsevat myös havainnon ulottumattomissa.

### 4.2.3. Arvioinnin ongelma

*On vaan jotenkin niin naurettavaa vertailla kahta sotkutaulua ja todeta että toinen on hyvä ja toinen huono, kun loppupeleissä kummatkin on samaa sotkua.*

*Sellaista asiaa kuin taitoa voi mitata, toisin kuin jotain "täs on hyvä fiilis", "siis tosi positiivinen" tai jotain muuta roskaa. [21:18 19.11.2007] K.H.*

K.H. näkee nykytaiteen arvioinnin nojaavan turhan epämääräiseksi jääviin piirteisiin ja ehdottaa tilalle taitoa arvioinnin ohjenuorana. Samassa yhteydessä hän kuitenkin huomioi, että on "naurettavaa pistää Edelfelttejä, Järnefelttejä ja Gallen-Kalleloita riviin vertailtavaksi". Toisaalta taas:

*Koska nykyään kaikkea koitetaan suhteellistaa, ja joku todella objektiivinen "mitta" on pakko ottaa käyttöön, jotta voimme sanoa että esim. Kalervo Palsa ja Reidar Särestöniemi ovat todella naurettavan huonoja piirtämään ja maalaamaan. [21:18 19.11.2007] K.H.*

K.H. ei arvionnissaan ota huomioon Palsan tai Särestöniemen taiteen lähtökohtia vaan arvioi niitä omista lähtökohdistaan käsin, mikä ei välttämättä tee teoksille oikeutta, sillä esimerkiksi tekninen virtuositeetti ei ole näiden tekijöiden kohdalla olennainen näkökulma. Keskeistä kommentaissa kuitenkin on, että taiteen arviontiin kaivataan jollain tapaa konkreettisempaa, silmin havaittavaa mittatikkua, jolla voitaisiin määritellä taideteoksen arvo. Koska nykyisessä tilanteessa tällaista mittaria ei ole, K.H.:n mukaan:

*Taiteilijat nostetaan jalustoille akatemian, taikin, liiton ja hesarin voimin, kun ei voida muuten erottaa oikeasti taitavia artisteja, kun joka ikinen tekee sitä samaa sotkua. [00:53 20.11.2007] K.H.*

Näin ollen taidemaailman toiminta myös näyttäytyy jonkinlaisena seuraleikkinä, "jossa erinäiset kulttuuripersonat painii keskenään" ja kaikella muulla kuin itse teoksilla havaittavina

objekteina näyttäisi olevan enemmän painoarvoa keskusteltaessa siitä, mikä on hyvää ja mikä huonoa – tai mikä ylipäänsä on taidetta.

Tietyllä tapaa näin voi katsoa olevankin. On järjetöntä kieltää, että mikäli taiteena oleminen sijaitsee abstraktilla tasolla, etteikö paino silloin olisi myös niissä näkymättömissä prosesseissa, joiden kautta teosten arvo ja vaikuttavuus määrittyvät. Voidaankin pohtia, että vaikka sanallistamisen keinoin näistä prosesseista voidaan tehdä ainakin osittain läpinäkyviä, kuinka pitkälle taideteoksen taideteoksena olemisesta todella neuvotellaan, jos se siis on neuvottelukysymys, kuten edellä olen ehdottanut. Vai onko pikemmin niin, että taideteoksiksi hyväksytään ilman sen suurempia neuvotteluja kaikki, mikä taiteena esitellään, kunhan sen tekee sellainen henkilö, jolla katsotaan olevan riittävästi tietoa taiteesta. Eli: taidemaailman jäsen. Yhtä kaikki, pyörimme edelleen abstraktien ominaisuuksien parissa ja abstraktin paino ja sen ahdistavuus näyttäisivät olevan olennainen kysymys ratkaistavaksi.

Aukean kritiikissä viitataan klassisessa taiteessa olevan selkeästi hyvä ja huono. Myös Maes tekee samankaltaisen huomion todetessaan Michelangelon olevan selkeästi parempi kuin muut aikansa taiteilijat, kuten edellisessä luvussa toin esiin. Ottamatta sen enempiä kantaa väitteiden oikeellisuuteen näen, että huomiot voidaan tulkita kaipaukseksi siitä, että jonkin silminhavaittavan ominaisuuden nojalla voitaisiin määritellä, mikä on taidetta ja mikä ei. Että taide ikään kuin muuttuisi abstraktista asiasta konkretiaksi.

Aukeassa esitetäänkin implisiittisesti toive ja väite, että taiteen tulisi olla sellaista, että kaikki eikä vain asiaan vihkiytyneet sitä ymmärtäisivät. Että taidetta ymmärtäisi ilman selityksiä. Tavallisen katsojan puolesta vedotaan myös Heinäsen lehtiartikkelissa eikä Hans Maeskaan jätä tätä näkökulmaa huomiotta. K.H. nostaa esiin lisäksi taiteen tekemisen näkökulman. Hän haluaisi “paahtamalla” tehdä sellaista taidetta, jolla hänen nähdäkseen on merkitystä (klassista taidetta) mutta kokee ettei se ole mahdollista, sillä näkee nykytaiteen jonkinlaisena leikkikenttänä, jossa energistä mellastamista ja sen päälle selittämistä arvostetaan enemmän kuin vakavaa työtä. Tulkitakseni hän siis toivoo, että taiteeseen voisi osallistua *pelkällä* tekemisellä, ilman selityksiä ja ilman abstraktiuden ulottuvuutta.

Abstraktius on häilyvä ja epämääräinen ja siksi kai jokin konkreettinen ohjenuora houkuttaa. Kuten edellä olen jo todennut, taide on kuin saippuapala, joka liukastelee käsien välissä. Siitä ei saa otetta. Taiteen ehtojen sijaitseminen havainnon ulottumattomissa tekee niistä vaikeammin käsitettäviä ja määriteltäviä. Kun ehtojen täytyminen ja arvon määrittäminen on lisäksi tulkinnanvarainen prosessi, alkaa painoa olla jo liikaa sellaisella, mitä ei kuitenkaan voi havaita, paitsi kenties sanallisissa selityksissä, jotka paljastavat teoksen suhteet taiteeseen.

Näenkin, että klassinen taide nostetaan esimerkiksi hyvästä ohjenuorasta, sillä sillä nähdään olevan jonkinlainen itseisarvo, joka on tulkinnoista ja tulkitsijasta riippumaton ja jonka kuka tahansa pystyy havaitsemaan. Lisäksi sen tekeminen vaatii konkreettista panostamista: aikaa ja käsityötaitoa. Nykytaiteessa sen sijaan katsotaan olevan liian paljon painoa jollakin sellaisella, jota ei kuitenkaan voida samalla tavoin paikantaa tai havaita. Taiteen tapahtuessa abstraktissa, käsiteellisessä sfäärissä taiteen helppo tehtaileminen muuttuu mahdolliseksi ja taiteeksi ja taiteilijoiksi nähdään muuttuvan kaiken, mitä niiksi kehdataan väittää. Niinpä kritisoidessaan abstraktin painoa nykytaiteessa ja puolueessaan klassista taitoa tehdä, K.H. toteaaakin, että “ainakin hallitsee sen taidon tehdä eikä jotain sekalaisia statuksia”. Siinä valossa K.H.:n ajatus onkin tavallaan hyvin ymmärrettävä, että asioiden tapahtuessa abstraktilla tasolla kaikki on ikään kuin aina vaihdettavissa toisiksi. Sen sijaan jokin konkreettinen taito vaikuttaisi olevan kiinteämpää omaisuutta ajan ja onnen vaihteluissa.

### **4.3. Abstraktin arvo**

Näkemykset huijaamisesta ja nykytaiteen keinotekoisuudesta voidaan ainakin osittain johtaa asetelmaan, jossa teoksen arvoa ei voi suoraan havaita. Toki on otettava huomioon, että Aukean kritiikissä arvo määritellään ennen kaikkea teoksesta ilmenevän taidon kautta ja tästä syystä esimerkiksi “pilarin päällä oleva roskakasa” nähdään arvottomana ja ei-taiteena, tai ainakin huonona taiteena. Koska pohdinta taidosta mahdollisena arvioinnin kriteerinä johtaisi tämän tutkimuksen kannalta kuitenkin hieman vääriin suuntiin, on huomionarvoisempaa kiinnittää katse kritiikin tarjoamaan toiseen haasteeseen. Siinä nimittäin huomioidaan taiteen olevan taidetta jonkin epämääräisen nojalla, mikä nähdäkseni liittyy ajatuksen sekä taiteen että

sen ymmärtämisen keinotekoisuudesta. Oletukseni on, että keinotekoisuuden vaikutelma syntyy taiteen riippuvuudesta käsitteellisestä ilmapiiristä, taiteen *sijaitsemisesta* siellä. Taide on taidetta ja se saattaa olla jopa hyvää, mutta jonkin sellaisen nojalla, jota ei kuitenkaan voi havaita.

Esimerkkiteokseksi voidaan nostaa vaikkapa Mike Bidlon *Not Andy Warhol* (1991), josta on jo ollut Danton yhteydessä puhettakin. Bidlon teoksella on taiteellinen sisältö ja sen voidaan sanoa olevan taidetta, mutta olisimmeko menettäneet mitään todella merkityksellistä, vaikka teos olisi jäänyt tekemättä. Ainakin on helppo nähdä Bidlon teoksen olevan sen kaltaista käsitteellistä kikkailua, joka helposti kohtaa kritiikkiä ja jonka mielekkyys on itsellenikin vähintään kyseenalainen. Toki on myönnettävä, että ehdottoman merkityksellisyyden vaatimuksen lataaminen taiteelle on jossain määrin absurdi ajatus sekin, ja että modernistinen rypyytsaisuus ja usko ehdottomaan merkityksellisyyteen tuntuu vieraalta. Väistämättä kritiikki kuitenkin herättää kysymyksen, onko nykytaide sittenkin jotenkin heppoista, sietämättömän kevyttä ja jopa turhaa abstraktiudensa vuoksi. Entä onko sen ymmärtäminen jonkinlaista koppavaa elitismiä, kuten Aukeassa annetaan ymmärtää. Lienee syytä pohtia abstraktin arvoa.

Kritiikissä abstraktin nähdään siis olevan vähemmän arvokasta kuin konkreettisen. Mikäli ajatellaan vaikkapa tuota mahdollista pilarin päällä olevaa roskakasaa, sen merkitys ja arvo ei ole jollain tapaa välitöntä vaan sen merkityksellisyys sijaitsee abstraktimmalla, tulkinnallisemmalla tasolla. Tämä abstraktius yhdistyy kritiikissä keinotekoisuudeksi. Koska keinotekoisuudella on kuitenkin niin ikävä kaiku, se lähes pakottaa tarkempaan erittelyyn; keinotekoisuuden vaikutelma on kenties järjetöntä kieltää, mutta sen ei välttämättä tarvitse merkitä negatiivista. Nicolas Bourriaud auttaa hahmottamaan tilannetta seuraavasta näkökulmasta. Bourriaud kirjoittaa:

*Somebody sees an orange rabbit on my shoulder, but I can't see it. So discussion weakens and shrinks. To find a negotiating space, I must pretend to see this orange rabbit on my shoulder. (2002, 80)*

Luen ajatusta siten, että *näkymättömän* näkeminen, osallistuminen abstraktiin avaa mahdollisuuden keskusteluun ja kohtaamiseen. Voidaan tietysti kysyä, miksi keskustelu täytyy käydä kuvitteellisella ja symbolisella tasolla, miksi se on käytävä sillä tavoin etäällä, havainnon ulottumattomissa. Bourriaud jatkaa:

*Imagination seems like prosthesis affixed to the real so as to produce more intercourse between interlocutors. So the goal of art is to reduce mechanical share in us. Its aim is to destroy any a priori agreement what is perceived. (80)*

Taustaksi voidaan sanoa, että Bourriaudille todellisuus määrittyy keskustelun tuloksena ja samalla tavoin taiteessa, “meaning and sense are the outcome of an interaction between artist and beholder, and not an authoritarian fact” (80). Bourriaudin kautta abstrakti hahmottuu rajoittamattomana tilana, jossa ajatuksia voidaan muotoilla ja jakaa ja taiteen arvon voi nähdä sijaitsevan niissä suhteissa, joita taiteen kautta syntyy. Abstraktin arvo taas on rajoittamattomuudessa ja mahdollisuudessa ei-ilmeisten asioiden käsittelyyn. Kuten Bourriaud ilmaisee, mielikuvituksen avulla voidaan tuottaa *enemmän* kanssakäymistä, mikä Bourriaudille vaikuttaisi olevan arvo sinänsä. Näin ollen taiteella on instrumentaalinen arvo sillä tavoin, että taiteessa voidaan luoda tiloja ihmisten väliselle kanssakäymiselle, mikä on Bourriaudille ensisijaista.

Ellen Dissanayake, joka kritiikin tavoin haastaa abstraktiuden arvon, tarjoaa vielä muutaman hedelmällisen näkökulman keskusteluun. Dissanayake on kirjoittanut taiteellisesta toiminnasta ihmislajille tyypillisenä piirteenä ja jonkinlaisena inhimillisenä perustarpeena. Kirjansa *Homo Aestheticus* (1992) viimeisessä luvussa hän kuitenkin kritisoi kovin sanoin länsimaisen kulttuurin vahvaa kirjallista luonnetta ja saa sen vaikuttamaan keinotekoisuuden huipentumalta. Kritiikki kohdistuu koko länsimaiseen kulttuuriin, josta taide on vain yksi osa. Esimerkiksi filosofeja Dissanayake luonnehtii yli-intellektuaalisiksi ja hyperkirjallisiksi (219).

Kirjallisella luonteella hän viittaa nykytaiteen yhteydessä siihen, kuinka taiteilijat on hänen mukaansa aivopesty “epätasapainoisella hyperverbaalisella koulutuksella” ja näin ollen heidän teoksensa myös ovat aivan liian usein ensisijaisesti vain “mahdollisuuksia verbalisointiin”



(223-224). Tässä kohtaa Dissanayaken kritiikki myös yhdistyy silmiinpistäväällä tavalla sanallistamisen kritiikkiin.

Yleisemmällä tasolla katsottuna Dissanayake antaa olettaa, että vahva kirjallinen viire etäännyttää taiteen elämästä ja siten myös ihmisestä. Kritiikkiä selittää, että Dissanayake käsittää kulttuurin tapana artikuloida ja tyydyttää *esikulttuuriset* eli tietyllä tapaa ihmisyyteen liittyvät välittömät tarpeet (215). Hänen jonkinlaisena toiveenaan olisikin saada taide koskemaan jälleen elämää: palauttaa siis elämä taiteen keskiöön taiteen itsensä sijaan. Hän näkee sen toteutuvan sitä kautta, että taide vastaisi paremmin niihin esikulttuurisiin tarpeisiin, joita ihmisillä on, ja joiden piiriin taidekin oikeastaan lukeutuu.

*I submit that perhaps it is these precultural needs – such as those for community and reciprocity, the extra-ordinary and transcendent, for play and make-believe, for attachment and bonding, for system building, for reconciliation with and reverence for natural environments and natural phenomena – that art is, and must in the West start again to be concerned with: with what is not accessible to verbal language, what cannot be said or deconstructed or erased, but nevertheless exists to be perceived by nonverbal, nonliterate premodern ways of knowing. (215)*

Dissanayaken toive on kiinnostava siinä mielessä, että vedotessaan niihin tarpeisiin, joita ihmisellä kenties luonnostaan on, hän jättää käsittelemättä sen, että kulttuurin muokkaamana ihmisellä lienee myös sellaisia tarpeita, jotka eivät ehkä ole synnynnäisiä mutta yhtä todellisia silti, sillä ne ovat osa tiettyyn kulttuuriin kasvaneen ihmisen identiteettiä. Tarkoitan tällä, että vaikei kielellinen vääntäminen abstraktissa sfäärissä olisikaan ihmiselle luontaista, länsimaiseen kulttuuriin ja kirjalliseen perinteeseen kasvaneella tällainen tarve saattaa olla. Itse asiassa hän itsekin viittaa kielellisten leikkien viehätystykseen kirjoittaessaan seuraavalla tavalla:

*-- many of us found contemporary art and art criticism enjoyable. Both are admirable for their cleverness, their daring, their knowingness. In their way, they make alienation and the abyss special. In the society like ours that takes its pleasures in the frequent flashy and everchanging small gratifications, this may be all we can expect from our*

*art. Seasoned spectators of the postmodern fashion parade look and see that our emperor does in fact have clothes layer after loquacious layer of them – glittering, iridescent, filmy, each flutter of the breeze providing yet another tweak or shudder or titillation to those who look on. It is only when we return home and try to remember what was so exciting that we realize that, yes, the vestments were gorgeous and fun but – wait a minute – they kept us from noticing that underneath all the verbal dazzle there was no emperor. (221)*

Vaikka Dissanayake näkee siis varsin hyvin leikin kutsuvuuden, hän viittaa silti postmodernin pinnallisuuteen ja antaa ymmärtää kaipaavansa taiteeseen jotakin *syvempää* kuin merkityksillä leikittely. Dissanayaken tapauksessa tämä luultavasti merkitsee, että taidetta tai taiteen sisältöjä voisi lähestyä muutenkin kuin kielen kautta ja se olisi sillä tavoin juurevampaa, sillä se vastaisi niihin esikulttuurisiin tarpeisiin, joiden tyydyttymisen hän näkee olennaiseksi.

Dissanayaken kaipausta tuntuu sillä tavoin oudolta nykytaidetta vasten, että juuri nykytaiteessa on katsoakseni alettu huomioida myös muut aistit kuin pelkästään näköaisti ja vedota sellaisiin inhimillisiin ominaisuuksiin, jotka eivät välttämättä taivu verbaaliseen muotoon tai eivät ainakaan ole verbaalisia luonteeltaan. Toisin sanoen siis näen, että teokset, joissa on vaikkapa jokin ääni tai liike tai fyysinen kokemus, saattavat vedota myös niihin Dissanayaken painottamiin esikulttuurisiin tarpeisiin, jotka hän kokee ensisijaisiksi verrattuna kielellisiin merkityksiin. Näkökulma asettaa sanallistamiseen kohdistuvan kritiikin myös kiinnostavaan valoon, sillä kritiikissä on Dissanayaken tavoin viitattu kielellisten merkitysten ensisijaisuuteen, johon sanallistamisen painokin esimerkiksi Aleksis Salusjärven kritiikissä kytkeytyy. Näin ollen tarkastelun alle päätyy vielä kysymys taiteen sisältöjen luonteesta sekä sanallistamisesta käytänteinä.

#### **4.4. Sanallistamisen pakkopaita?**

Yksi keskeisimmistä sanallistamiseen kohdistuvista väitteistä kritiikissä on ollut, että sanallistaminen näyttää muuttuneen itsetarkoitukselliseksi, ei mihinkään viittaavaksi

*diipadaapaksi*, jonkinlaiseksi refleктоimisen pakoksi. Että sanallistaminen itsessään on muuttunut arvoksi ja jopa irralliseksi suhteessa ainakin vielä toistaiseksi fyysisiin teoksiin. On väitetty, ettei puhe enää viittaa mihinkään. Nähdäkseni tämä on jollain tasolla aidosti sanallistamiseen liittyvä ongelma, jota voidaan myös jollain tapaa ratkoa verrattuna abstraktiuteen, jolle ei nähdäkseni voi *mitään*. Sanallistamiseen käytäntönä voidaan siis puuttua mutta siihen sen sijaan ei, että sanallistaminen on kiinteä osa nykyistä tilannetta.

Daniel Herwitz selittää tilannetta siten, että taiteessa ollaan tällä hetkellä kahden paradigman välissä ja että siihen asti kunnes jokin ulkopuolinen tapahtuma muuttaa tilannetta, on vettä heilutettava näissä postmoderneissa olosuhteissa (1993, 155). Herwitz ei siis näe, että tilanne voisi jollain muuttua taiteen sisältä käsin ja tietyllä tapaa näin varmasti onkin. Ellen Dissanayake kommentoi länsimaisen kulttuurin kirjallista luonnetta kritisoidessa myös Danton ajatuksia ja taiteen ilmakehän olemassaoloa ja huomauttaa, ettei postmodernissa tilanteessa ole mahdollisuutta naiviin taiteeseen tai naiviin taiteilijana olemiseen (198).

Dissanayaken kommentti viittaa siihen, että taiteen ollessa sidottu ennen kaikkea taidemaailman kielelliseen ilmapiiriin, keskeiseksi nousee se, kuinka teos argumentoidaan osaksi taiteen historiaa ja teoriaa. Kärjistetysti ilmaistuna taiteilijan tulee ennen kaikkea tuntee teoreettiset keskustelut ja ottaa niihin osaa. Toisaalta kyky sanallistaa on tärkeä siksi, että postmodernissa tilanteessa, jossa olennaista on vapaus valita, on olennaista myös pystyä perustelemaan valintansa, sillä mikään ulkopuolella ei selitä samalla tavoin valintoja kuten esimerkiksi modernismissa. Tällä tarkoitan sitä, että esimerkiksi kubistiseen koulukuntaan sitoutuneen taiteilijan taidetta voidaan tarkastella ja selittää kubistiseen ohjenuoraan ja sen ihanteisiin peilaten. Tällainen malli ei päde nykytaiteessa, jossa valinnat ovat pikemmin yksilökohtaisia.

Toki on olemassa tiettyjä teemoja ja trendejä, joihin teokset voidaan liittää ja joita vasten niitä voidaan peilata, mutta siltikin tekijältä vaaditaan kenties refleктоivampaa otetta työskentelyynsä. Tästä voidaan johtaa ajatus myös refleктоimisen pakkopaidasta; taiteeseen osallistavalta edellytetään kykyä reflektion ja oman tilan määrittämiseen. Tämä on tietyllä tapaa ristiriidassa sen Danton väitteen kanssa, että taide olisi vapautunut filosofiasta. Tässä

valossa katsottuna ei myöskään liene ihme, että Aukeassa esiintyvän kritiikin silmin vaikuttaa siltä kuin taide ei enää muuta olisikaan kuin pelkkää “puolivillaista filosofointia”. Voidaan kuitenkin kysyä, missä määrin sanallistaminen on minkäkin teoksen kohdalla tarkoituksenmukaista tai osuvaa. Varsinkin mikäli lähtökohdaksi otetaan, että sanallistamisen merkitys on ennen kaikkea instrumentaalinen ja se on kytketty teosten sisältöjen avaamiseen, vaikka abstraktilla itsessäänkin saattaisi olla arvo sinänsä.

#### **4.4.1. Sanallistamisen osuvuus**

Ensimmäisessä luvussa toin esiin Merja Puustisen ja Andy Bestin pomppulinnat Keravan taidemuseon näyttelyssä. Omakohtainen kokemukseni näyttelystä rakentui lähinnä lapsekkaaseen rajat ylittävään fyysiseen riehakkuuteen. Aikaa vierähti kolme tuntia, minä ja ystäväni pompimme lapsen innolla linnoissa, kikatimme. Tunnelma oli iloinen ja railakas. Pelkoa tuotti lähinnä itseämme pienempien lasten jääminen intomme alle. Niinpä vetäydyimme isommasta, lasten suosimasta teoksesta pienempään ja rauhallisempaan ja hulluttelimme siellä kunnes fyysinen väsymys vei voiton ja hengähdimme hetkeksi alas. Puhuimme melko syvällisistä henkilökohtaisista asioista teoksen suojissa. Myöhemmin mietin, kuinka outoa oli löytää itsensä taidemuseosta hengästyneenä ja hikisenä keskustelemassa syvällisyyksistä ilman, että se tuntuu mitenkään keinotekoiselta. Keskustelumme ei tosin liittynyt itse teokseen mutta teos tarjosi siihen poikkeukselliset puitteet. Toisaalta teokset havahduttivat pohtimaan sitä, kuinka kuvataidetta tavanomaisesti havainnoidaan. Näyttely olikin aivan mahtava kokemus.

Myöhemmin näyttelytekstiä lukiessani kuitenkin hämmennyin. Näyttelyn yleisluonnehdinta, jossa kerrotaan muun muassa teoksista rakentuvan “interaktiivinen alusta, jolla katsoja saa testata oman ruumiinsa ja sosiaalisen reviirinsä rajoja” tuntui toki tutulta mutta hämmennystä herätti erityisesti teosten tarkempi luonnehdinta; esimerkiksi sen teoksen, jossa ystäväni kanssa levähdimme. Teoksen nimi oli *You and Me Forever, Kiss Me Goodbye* (2009) ja se koostui saaren muotoisen ilmatäytteisen veistoksen lisäksi videosta, jossa pilvet liikkuvat ja päivä vaihtuu hitaasti yöksi, sekä seinälle kirjoitetusta sarjamurhaajan tarinasta.

Teosta sanallistetaan näyttelyesitteessä näin:

*Psykedeelisen näyn kaltainen aarresaari, pilvianimaatiot ja uhriensa lihaa nautiskelevan murhaajan makaaberi tarina asettavat kysymyksen unelmien luonteesta: kuinka helposti uni voikaan vaihtua painajaiseksi ja unelma vankilaksi.*

Luonnehdinta tuntui vieraalta, sillä en kokenut videota merkitykselliseksi tai edes kiinnittänyt siihen huomiota ja huonetta kiertävää tekstiä taas en lukenut, sillä se oli niin vaikeasti luettavissa tekstin ja seinän välisen värikontrastin puuttuessa lähes täysin. Ainoaksi merkitykselliseksi elementiksi minulle teoksessa siis jäi huonetta hallinnut pomppulinna, ja näin kokemukseni ja teoksen esittelyn välille avautui ammottava ja ajatuksia herättävä kuilu.

Kuilu siksi, että teksti tuntui varsin laimealta suhteessa mehukkaaseen kokemukseeni – *virallisella* selityksellä ja omalla kokemuksellani ei vaikuttanut olevan mitään tekemistä keskenään. Kuilu syntyi käsittääkseni erilaisesta tavasta lähestyä teosta. Tekstissä teosta sanallistetaan erityisesti sen visuaalisen ilmeen ja kielellisten sisältöjen kautta syntyviä merkityksiä. Minun lähestymistapani taas perustui ennen kaikkea tilan kokemiseen ja haltuunottoon ja teoksen vaikuttavuus syntyi juuri tästä. Ristiriita syntyi ja tuntui erityisen voimakkaalta siksi, että koin itse näyttelytilanteen rohkaisevan teosten ja omien rajojen kokeilemiseen mutta jälkikäteen lukemassani näyttelytekstissä teoksia lähestyttiin täysin eri näkökulmasta, jonka muotoilisin olevan enemmänkin visuaalisia havaintoja tekevän tarkkailijan.

Näin ollen näyttelyn järjestäjä lähetti kahdenlaista varsin erilaiselta ja ristiriitaiseltakin tuntuvaan viestiä. Toisaalta teokset itsessään ja niiden sanalliset selitykset tarjosivat vaihtoehtoiset lähestymisen tavat. Suhteessa omaan kokemukseeni sanallistaminen jäi kuitenkin valjuksi ja tästä näkökulmasta katsottuna tuntuu olennaiselta pohtia, missä määrin sanallistaminen on milloinkin tarpeellista ja mistä näkökulmasta katsottuna teosten sisältöjä ylipäänsä lähdetään avaamaan. Toki Danton valossa voidaan myös ajatella, että mikäli teoksen merkitys oli muotoiltu näyttelytekstiin, ruumillistuiko se todella itse teoksessa.

Dissanayaken kautta pomppulinna-kokemukseni aukeaa kuitenkin vielä hedelmällisempään valoon. Näen nimittäin, että esittelemäni teos oli sellainen, jonka sisällöt olivat *luonteeltaan* jotakin muuta kuin kielellisiä. Toki teoksen taiteena oleminen ja taiteeksi määrittely sijaitsee Dantoa tulkiten abstraktilla ja käsitteellisellä tasolla mutta *taidekokemus* ei perustunut missään määrin siihen, että olisi kielellisesti tulkinnut ja muotoillut teoksen sisältöä, sen kantamia kiellisiä merkityksiä. Tämän vuoksi näyttelyesitteessä esiin tuodut tulkinnat teoksen sisällöistä tuntuivat myös vierailta ja irrallisilta.

Dissanayaken avaama kysymys sisältöjen luonteesta avaakin minulle vielä yhden näkökulman sanallistamiseen ja sen kohtaamaan kritiikkiin. Esimerkiksi Aleks Salusjärven kritiikki *Ars Fennica 2008* -näyttelystä, jota esittelin luvussa 2, näyttäytyy nyt uudessa valossa. Jonkinlaisena dilemmana hänen kritiikkinsä kohdalla nimittäin piili, että koin itse näyttelyn teokset hyvin eri tavalla kuin hän; en kuitenkaan ymmärtänyt, mistä syystä näin oli. Dissanayaken ajatusten valossa kuitenkin paljastuu, että Salusjärven oletuksena on, että näyttelyn teosten sisällöt ovat kiellisiä, mikä taas minun nähdäkseni ei pidä paikkaansa.

Esimerkiksi Maria Dunckerin valokuvat (Karvonen, 2008), joissa ylösalaisin kuvatut puiden oksanhaarat muuttuvat romuluisiksi ihmisen tai tarkemmin naisen alavartaloiksi, tai julkisiin tiloihin sijoitetut kivistä rakennetut groteskit ihmishahmoiset veistokset, avautuvat minulle ensisijaisesti aivan jotenkin muuten kuin kielellisen artikuloinnin kautta ja näen niillä olevan ennen kaikkea ei-kielellistä sisältöä. Toki sanallistamisen kautta voidaan avata näitä sisältöjä, mutta se ei tee nähdäkseni itse sisällöistä kielellisiä, eikä teoksen kokeminen välttämättä edellytä tätä.

Kielellisillä sisällöillä viitataan siihen, että esimerkiksi teoksen viittaussuhteita voidaan tehdä näkyväksi ja kehitellä kielen kautta. Maria Dunckerin teosten kohdalla voitaisiin pohtia, millaisia merkityksiä liittyy kiven käyttämiseen, sen tietynlaiseen työstämiseen tai teosten sijoituspaikkoihin, ja millaisia vertailukohteita taideteosten piiristä voidaan löytää esimerkiksi niiden käsittelemän tematiikan valossa. Tämä viittaussuhteiden avaaminen tapahtuu kielellisellä tasolla ja liittyy vahvasti nähdäkseni siihen, mistä Bourriaud puhuu kirjoittaessaan

mielikuvituksesta todellisuuden proteesina, jonka avulla voidaan luoda tilaa keskustelulle ja laajentaa sitä.

Voidaan kuitenkin kysyä, onko tätä laajentamista ja merkitysten muotoilemista abstraktissa ulottuvuudessa harjoitettu kenties niin laajalle, että itse alkupiste on kadonnut ja liian paljon painoa on siirtynyt sellaiselle, mitä ei voida enää kytkeä kovin tarkasti itse teoksiin ja sanalliset selitykset alkavat siksi vaikuttaa irrallisilta. Jos näin on, eikö pikemmin ole kyse ennen kaikkea sanallistamisesta käytänteenä ja siihen linkittyvistä ongelmista, eikä niinkään sanallistamisen painosta nykytaiteessa tai siitä, etteivät teokset olisi *mitään* ilman merkitysten näkyväksi tekevää sanallistamisen prosessia.

Nähdäkseni esimerkiksi Salusjärvi tekee kritiikissään virhearvion olettaessaan, että *Ars Fennica 2008* -näyttelyn teoksilla olisi ennen kaikkea kielellisiä sisältöjä ja näin ollen jättää huomiotta teosten mahdolliset ei-kielelliset sisällöt. Huomio kääntyykin näin ollen myös vastaanottamisen tapaan ja yhteen keskeiseen ristiriitaisuutta tuottavaan piirteeseen nykytaiteen pluralismissa: on olemassa teoksia, joilla on vahva kielellinen viritys, ja niiden merkitykset avautuvat artikulaatiossa mutta on myös monia sellaisia teoksia, joihin tämä lähestymisen tapa ei ainakaan ainoana näkökulmana ole relevantti. Näin ollen ei myöskään ole perusteita väittää, että taide tai taiteen kokeminen olisi kokonaisuudessaan muuttunut artikulointia ja kontekstien rakentelua edellyttäväksi, kuten Salusjärvi antaa olettaa.

On tietysti mahdollista, että Maria Dunckerin kuvia puiden oksanhaaroista, jotka ylösalaisin muuttuvat naisen alavartaloksi ja jalkoväliksi, voidaan tulkita ja sanallistaa vaikkapa naiseuden tai seksuaalisuuden representaation tematiikkaa apuna käyttäen. Myös naisen samastaminen luontoon olisi mahdollinen teema. Samalla on kuitenkin kysyttävä, missä määrin nämä näkökulmat todella avaavat teoksen sisältöä, vaikka ne mahdollisia tai jopa ilmeisiä olisivatkin ja vaikka niiden kautta voitaisiin rakentaa huikaisevia visioita.

Esimerkiksi minulle Dunckerin puut avautuvat havaittavan muodon kautta eikä niissä nähdäkseni oteta kantaa vaikkapa naiseuden representaatioon, ainakaan ensisijaisesti. Ne ovat hauskoja, mutta niiden vitsi ei ole kielellinen vaan se liittyy niiden olemassaolon tapaan ja

elekieleen, jota voidaan toki sanallistaa vaikka niiden luonne ei ole kielellinen. Ne ovat minulle viehättäviä ja hauskoja visuaalisessa mielessä ja koen ne myös fyysisesti, reagoin niihin liikkeellä. Miellän ne androgyyneiksi tanssiviksi hahmoiksi, joissa olennaiselta tuntuu liike ja asennot, sekä luonto ja luonnonmuodot, niiden toistuminen.

En kuitenkaan kiellä, etteikö tutkimusmatkailu vaikkapa naiseuden representaation ja sen rikkomisen kautta voisi avata jotakin herkullista teoksiin, mutta valokuvien sisältö ei missään nimessä ole minun nähdäkseni *pelkästään* kielellinen eikä niiden kokeminen edellytä kielellistä kontekstien rakentamista, vaan niihin on mahdollista reagoida myös jollain tavalla spontaanisti. Kielellisesti niille voidaan kuitenkin muotoilla viittaussuhteita, jotka mahdollistavat teoksen tulkittamisen myös näkökulmista, jotka eivät ole ilmeisiä tai spontaaneja. Siihen näen perustuvan myös abstraktin vahvan läsnäolon arvon.

#### **4.4.2. Sanallistamisen tarkoituksenmukaisuus ja arvo**

Näen, että sanallistamisen arvo kytkeytyy pitkälti abstraktin ulottuvuuden läsnäolon arvoon. Teoreettiset välineet, niiden kautta lukeminen ja koko taidemaailman abstrakti sfääri ovat nähdäkseni sellainen todellisuuden proteesi, josta Bourriaud puhuu. Abstraktius tarjoaa mahdollisuuden kokeellisuuteen, sillä sen kautta voidaan avata uusia reittejä ajatella, nähdä ja tehdä taidetta. Kritiikin ja edeltävän pohdinnan valossa vaikuttaisi kuitenkin siltä, että tuon ulottuvuuden hyödyntämisessä ja sanallistamisessa käytänteenä saattaa olla korjailun varaa.

Abstraktin painon kautta selittyy, että sisältöjä voidaan rakentaa teoksille melko heppoisinkin perustein, rakentaa siis sellaista sisältöä, jota teoksilla ei lähtökohtaisesti olisikaan. Tarkoitin tällä, että taidemaailman teorit tarjoavat rajattoman määrän ja loputtomia mahdollisuuksia lähestyä teoksia ja tällä tavalla teosten sisällöllisyyden tuottaminen käsitteellisessä ilmapiirissä on mahdollista. Viehtymys operoida abstraktilla tasolla onkin yksi keskeisimmistä ongelmallisiksi koetuista piirteistä.

Jotta abstrakti ulottuvuus ei kuitenkaan jäisi täysin irralliseksi, kuten kritiikki omalta osaltaan



antaa ymmärtää, uskon, että teosten sanallistamisessa huomiota olisi kiinnitettävä enemmän sisältöjen luonteeseen ja tätä kautta oikeastaan myös siihen, mikä on relevantti lähestymistapa minkäkin teoksen yhteydessä ja kuinka pitkälle esimerkiksi kielellisen teemojen kehittelyä voi viedä sen rajauksen puitteissa, jonka teos omalta osaltaan kuitenkin antaa. Eli mikäli teoksen sisällöt eivät vaikkapa ole kielellisiä, onko sille ikään kuin väkisin sellaisia muotoiltava. Tai, onko mielekästä muotoilla kielellisesti jotakin teemaa tietyn teoksen sisältöä avaavana tekijänä vai olisi parempi käydä tuo pohdinta jossakin toisessa yhteydessä.

Toki omat ajattelun virheet on nähtävissä myös kritiikissä. Esimerkiksi väitteen, että kuvataide kokonaisuudessaan tai sen kokeminen olisi muuttunut vahvasti kielelliseksi tai sanallistamista ja viittaussuhteiden avaamista edellyttäväksi, näen ongelmallisena. Taideteokset eivät nimittäin puhu sen puolesta, että näin olisi välttämättä käynyt. Taiteessa on edelleen esimerkiksi myös muita kuin pelkästään kielellisiä sisältöjä, mutta kritiikki jättää tämän huomiotta. Toki kritiikki jättää huomiotta pluralismissa myös sen, että taidetta tehdään hyvin monenlaisista lähtökohdista käsin ja sen sijaan niputtaa kaiken yhteen. Herääkin kysymys, onko mantra kuvaiteen kielellisyydestä ja sanallisten selitysten osuudesta sillä tavoin alkanut elää omaa elämäänsä, ettei sitä ole kriittisesti tarkasteltu ja tarkennettu vaan se on otettu annettuna ja se on huhupuheiden kaltaisesti levinnyt sekä taidemaailman sisällä että sen ulkopuolella, ja saanut vettä myllyynsä muiden nykytaiteessa koettujen ongelmien kautta.

Tämä huomio ei kuitenkaan päästä minua siitä ongelmasta, etteikö taiteen piirissä olisi varmasti myös turhaa puhetta tai olematonta sisältöjen rakentamista, jotka omalta osaltaan kenties vesittävät relevanttimman sanallistamisen. Näenkin, että myös sanallistamiseen käytäntönä vaadittaisiin kriittisempää ja reflektioivampaa otetta, jottei se muuttuisi irralliseksi ja itseään toistavaksi maneeriksi, joka otetaan annettuna käytänteenä, vaan olisi tarkoituksenmukaista ja osuvaa.

Kirjoittaessaan kielellisistä ja teoreettisista välineistä osana taiteilijan työvälineistö Mika Hannula toteaaakin, ettei näiden välineiden käyttäminen saisi merkittä niiden ulkokohtaista oppimista tai toistamista vaan niiden tulisi olla kiinteästi osa itse toimintaa (2003, 15). Lisäksi hän huomio, ettei taiteen tekemisen tasolla ole välttämättä mielekästä “sukeltaa liian syvälle

teoreettisiin kiistoihin” (18). Vastaukseksi Hannula tarjoaakin kolmea sanaa: johdonmukaisuutta, tarkoituksellisuutta ja uskottavuutta. Sekä itselle että vastapuolelle. (13)

## V LOPUKSI

Tutkimukseni tarkoituksena on ollut selvittää sanallistamisen käsitteen kautta sekä sanallisten selitysten osuttua nykytaiteessa että siihen kohdistuvaa kritiikkiä, ja selittää näitä molempia Arthur Danton taideteorian valossa. Käsittely on johtanut minut suuntaan, jossa keskeiseksi on noussut kysymys näkymättömien ominaisuuksien ja prosessien osuudesta nykytaiteessa. Taideteokset liittyvät toisiinsa ja taiteeksi havainnon ulottumattomissa ja voidaan ajatella, että sanallistaminen on tapa hahmottaa tätä näkymätöntä suhteiden verkostoa, joka tekee asiat taiteeksi. Näin ollen sanallistamisella on nykytaiteen yhteydessä merkittävä tehtävä, sikäli kun teokset liittyvät toisiinsa käsitteellisellä tasolla.

Sanallistamisen liittyessä taiteellisen toiminnan reflektointiin, reflektointia vaikuttaisi kaipaavan myös itse sanallistaminen käytänteenä. Tähän viittaa myös sanallistamiseen kohdistuva kritiikki. Ongelmaksi nähdään muun muassa sanallistamisen irrallisuus. Ongelman on mahdollista nähdä liittyvän muun muassa siihen, että sanallistamisessa painottuu teosten kielellisen sisältöjen avaaminen ja muotoilu ja ei-kielelliset sisällöt jäävät paitsioon. Saattaakin olla, että sanallistamisessa on jumiuduttu jonkinlaiseen älyllisyyden ja kielellisten merkitysten muotoutumisen jäljittämiseen ja että tutkimuksellisista tavoista lähestyä taideteoksia on tullut käytäntö myös arkisemmissä kohtaamisissa, mikä omalta osaltaan on muokannut käsitystä kielellisten sisältöjen merkittävästä osuudesta kuvataiteesta. Sanallistaminen käytänteenä vaatisikin nähdäkseni tarkempaa erittelyä ja jatkotutkimusta.

Tämän tutkimuksen ansioihin lukisin sanallistamiseen ja sen osuuteen nykytaiteessa kytkeytyvien näkökulmien vyyhdin valaisemiseen ja auki purkamiseen, sekä nykytaiteeseen kohdistuvaan kritiikkiin tarttumisen. Danton teoria on ollut oivallinen peilauspinta tässä tarkastelussa, sillä olen nähdäkseni tavoittanut vastauksia niihin kysymyksiin, jotka ovat motivoineet tutkimuksen tekemiseen. Tutkimuksen kuluessa minulle on myös valjennut monia sellaisia kysymyksiä, joita en osannut aluksi edes muotoilla. Yksi keskeisimmistä liittyy siihen, kuinka suhtautua taiteen epämääräisyyteen ja määrittelemättömyyteen, abstraktien ominaisuuksien painoon.

Nykytaiteeseen liittyvä epämääräisyyden tunne on nimittäin ollut yksi tutkimustani kantaneista elementeistä, sillä kyvyttömyyteni artikuloida tuota tunnetta on vaikuttanut siihen, että kritiikki on tuntunut haasteelta. Tutkimukseni seurauksena minulle on kuitenkin valjennut varsin kirkkaasti, että epämääräisyys on erityisesti nykytaiteeseen kiinnittyvä piirre, ainakin mikäli asiaa katsotaan Danton taiteelle antaman määritelmän valossa, eikä epämääräisyys näin ollen ole enää hallitsematon möhkäle. Tähän kiinnittyy myös kriitikin kanssa kamppailemisen arvo; kritiikki on laittanut minut selkää seinää vasten artikuloimaan oman näkökulmani. Se on kolauttanut minussa kohtaan, jota en ole aikaisemmin pystynyt määrittelemään tai edes erittelemään, mutta joka minun pitää – ammatillisen uskottavuuden vuoksi – pystyä artikuloimaan; tutkimukseni teemaan varsin sopivasti, sanallistamaan.

Kuinka siis suhtautua taiteen löyhään ja abstraktilla tasolla sijaitsevaan määritelmään, joka jättää taiteen epämääräiseksi ja nojaa sellaisten ominaisuuksien varaan, joiden vedenpitävä todentaminen on mahdotonta? Danton tavoin olen suopea avoimuuden suhteen. Näen nykytaiteen jonkinlaisen koelaboratorion metaforan kautta. Löyhät rajat ja valmius tulkita mahdollistavat taiteen, jossa rajoja ja välineitä, ilmaisun mahdollisuuksia on mahdollista vääntää ja tutkia. On mahdollista etsiä ja löytää, epäonnistua ja alisuoriutua. Epäonnistumisten ei kuitenkaan tarvitse johtaa nihilismiin. Pikemmin näkisin, että kyse on kyvystä sietää epämääräisyyttä taiteeseen ja sen määritelmään liittyvänä piirteenä. Tämä on myös ollut omalta osaltani hedelmällisin oppimisprosessi tutkimuksen yhteydessä.

On toki mahdollista, ettei taide ole aidosti sillä tavoin avoin kuin vaikkapa Danton määritelmä viittaa, mutta tällöin kyse on pikemmin taiteeseen liittyvistä sosiaalisista prosesseista kuin määritelmästä itsessään. Toki löyhäksi jäävä määritelmä antaa huomattavan tilan tällaiselle vallankäytölle, mikä olisi myös mahdollinen jatkotutkimuksen aihe. Kuitenkin näen taiteen määritelmän joustavuuden ennen kaikkea eettisenä lähtökohtana. Haluttomuus asettaa ehtoja merkitsee haluttomuutta rajoittaa, mistä ja miten on mahdollista keskustella.

Lohdulliselta myös tuntuu, ettei ainakaan kaikki taide todista kritiikin väitteiden puolesta vaan ongelmia vaikuttaisi sijaitsevan ennen kaikkea sanallistamisessa käytänteenä. Myös oma taiteeseen liittynyt kriisini on ratkennut viimeistään tämän tutkimuksen myötä, kun olen

löytänyt välineitä epämääräisen hahmottamiseen. Viimeisin taidekokemukseni liittyy Elina Brotheruksen videoteokseen *The Black Bay Sequence* (2010), jossa taiteilija astuu veteen yhä uudelleen, kameran kuvan pysyessä paikoillaan, vain valaistuksen ja maiseman värien sekä muotojen muuttuessa kerrasta toiseen. Videon katsominen oli minulle meditatiivinen elämys, jonka aikana en hetken vertaa pohtinut teoksen mahdollisia kielellisiä merkityksiä ja virityksiä, vaan antauduin valojen ja värien vaihtumisen vieteltäväksi.

## LÄHTEET

### **Danto, Arthur C.**

*After the end of art. Contemporary art and the pale of history.* Princeton, NJ: Princeton University Press, 1997

“Afterword. After taste.” Teoksessa *The wake of art: criticism, philosophy, and the ends of taste*, toim. Horowitz&Huhn, s. 193-204. Australia; Amsterdam: G+B Arts International, 1998

“Art after the end of art”. *ArtForum*, April 1993.

[http://findarticles.com/p/articles/mi\\_m0268/is\\_n8\\_v31/ai\\_13905160/?tag=mantle\\_skin;content](http://findarticles.com/p/articles/mi_m0268/is_n8_v31/ai_13905160/?tag=mantle_skin;content)  
(viitattu 16.5.2011)

“Art and meaning”. Teoksessa *Theories of art today*, toim. Carroll, s.130-140. Madison: University of Wisconsin Press, 2000

*Beyond the brillo box. The visual arts in post-historical perspective.* Berkeley: California University Press, 1992

“Taideteokset ja todelliset esineet”. (suom. Simo Säätelä) Teoksessa *Taide ja filosofia*, toim. Haapala&Lammenranta, s. 103-118. Helsinki: Gaudeamus, 1987

*Taiteen nykyhetki. Mietteitä ja kohtaamisia.* (suom. Leevi Lehto) Helsinki: Taide, 1991

*The abuse of beauty. Aesthetics and the concept of art.* Chicago: Open Court, 2003

*Transfiguration of the commonplace. A philosophy of art.* Cambridge, MA: Harvard University Press, 1981

### **Bourriaud, Nicolas**

*Relational Aesthetics.* (käännös Simon Pleasance & Fronza Woods, Mathieu Copelandin avustuksella) Dijon: Les Presses du réel, 2002

### **Eldridge, Richard**

*Johdatus taiteenfilosofiaan.* (suom. Markku Lehtinen) Helsinki: Gaudeamus 2009

### **Dickie, George**

*Estetiikka. Tutkimusalue, käsitteitä ja ongelmia.* (suom. Heikki Kannisto) Helsinki: SKS 1981

**Dissanayake, Ellen**

*Homo Aestheticus. Where art comes from and why?* New York: Free Press, 1992

**Hannula, Mika**

*Kaikki tai ei mitään. Kriittinen teoria, nykytaide ja visuaalinen kulttuuri.* Helsinki:

Kuvataideakatemia, 2003

*Nykytaiteen Harharetket. Kommunikaation valkoisen kuution ulkopuolella.* Helsinki:

Kuvataideakatemia, 2004

“Yksi teos, yleisiä kysymyksiä”. *Taide* 2:2010, s.32.

**Herwitz, Daniel**

“The beginning of the end. Danto on postmodernism”. Teoksessa *Danto and his critics*, toim.

Rollins, s. 142-158. Cambridge, MA: Blackwell 1993

**Kantokorpi, Otso**

“Wittgensteinia aforistisesti?” Teoksessa *Taiteellinen tutkimus*, toim. Kiljunen&Hannula, s.

113-123. Helsinki: Kuvataideakatemia, 2001

**Karvonen, Kirsti**

*Ars Fennica 2008. Maria Duncker, Tea Mäkipää, Katrīna Neiburga, Mark Raidpere, Seppo*

*Renvall.* Helsinki: Henna ja Pertti Niemistön kuvataidesäätiö, 2008

**Linko, Maaria**

*Aitojen elämysten kaipuu. Yleisön kuvataiteelle, kirjallisuudelle ja museoille antamat*

*merkitykset.* Jyväskylä: Jyväskylän yliopisto, 1998

*Outo ja aito taide. Ammattikoululaiset ja lukiolaiset kuvataiteen vastaanottajina.* Jyväskylä:

Jyväskylän yliopisto, 1992

**Maes, Hans**

“The end of art: a real problem or not really a problem?” *Postgraduate Journal of Aesthetics*, Vol. 1, No. 2, August 2004, s. 59-68.

<http://www.british-aesthetics.org/PJAArchive.aspx> (viitattu 16.5.2011)

“The end of art revisited: a response to Kalle Puolakka”. *Postgraduate Journal of Aesthetics*, Vol. 2, No. 3, December 2005, s. 122-132.

<http://www.british-aesthetics.org/PJAArchive.aspx> (viitattu 16.5. 2011)

**Pitkänen-Walter, Tarja**

“Kuvan tunto-oppia tavailemassa”. Teoksessa *Taiteellinen tutkimus*, toim. Kiljunen&Hannula, s. 125-139. Kuvataideakatemia, 2001

**Puolakka, Kalle**

*Danton taidefilosofia*. <http://filosofia.fi/node/5171> (julkaistu 11.4.2010, viitattu 16.5.2011)

“Playing the game after the end of art: comments for Hans Maes”. *Postgraduate Journal of Aesthetics*, Vol. 2, No. 1, April 2005, s. 12-19.

<http://www.british-aesthetics.org/PJAArchive.aspx> (viitattu 16.5.2011)

**Rohunen, Ulla**

*Harrastajataiteilijoiden taidekäsitteitä*. 2002

<http://urn.fi/URN:NBN:fi:ju-2002892579> (viitattu 16.5.2011)

**Sakari, Marja**

*Käsitetaiteen etiikkaa. Suomalaisen käsitetaiteen postmodernia ja fenomenologista tulkintaa*. Helsinki: Valtion taidemuseo, 2000

**Sederholm, Helena**

*Tämäkö taidetta?* Porvoo: WSOY, 2000



**Silvanto, Satu**

*Ecce Homo – katso ihmistä. Valokuvanäyttely kulttuurikiistanä. Jyväskylä: Jyväskylän yliopisto, 2002*

**Wallenstein, Sven-Olov**

“Taide ja tutkimus” (suom. Leena Kuumola). Teoksessa *Taiteellinen tutkimus*, toim. Kiljunen&Hannula, s. 29-47. Kuvataideakatemia, 2001

**TUTKIMUSAINEISTO**

**Aukea.net -sivuston keskusteluketjut**

Kuvataide -osion kaikki ketjut <http://aukea.net/keskustelut.php?kategoria=2> (viitattu 18.5.2011)

Kuvataidekoulu <http://aukea.net/keskustelu.php?id=4332&a=115> (viitattu 18.5.2011)

Taiteen määrittämisestä <http://aukea.net/keskustelu.php?id=8700&a=27> (viitattu 18.5.2011)

Voi hyvänen aika! <http://aukea.net/keskustelu.php?id=4975&a=23> (viitattu 18.5.2011)

**Isomäki, Ahti**

“Marginaalista taidemaailman keskiöön”. Teoksessa *Sivusta katsoen. TAJU 2004*, toim. Isomäki&Laurila-Hakulinen, s.46-56. Hyvinkää: Hyvinkään taidemuseo, 2004

**Heinänen, Kaisa**

“Taidepuhe on usein höpöhöpöä”. *Helsingin Sanomat* 7.9.2010

**Manner, Harri**

*Suuri performanssi. Eli kuinka Jaakko Tolvasesta tuli käsitetaiteilija*. Helsinki: WSOY, 2005

**Mikkonen, Jukka**

*Taiteen kuolema, käsitetaiteen syntymä?*

[www.uta.fi/~jukka.mikkonen/tekstit/2005\\_manner.pdf](http://www.uta.fi/~jukka.mikkonen/tekstit/2005_manner.pdf) (viitattu 15.5.2011)

**Pakkotoisto.com -keskustelu nykyaiteesta**

<http://www.pakkotoisto.com/yleinen-keskustelu/70525-nykyaite/> (viitattu 18.5.2011)

**Perussuomalaisten vaaliohjelma**

<http://www.perussuomalaiset.fi/ohjelmat> (viitattu 4.3.2011)

**Salusjärvi, Aleks**

“Nykyaite rikastuttaa harvoin”. *Keskisuomalainen* 19.10.2008