

POSTMODERNI OLEMISEN MIELI

Tutkielma Gianni Vattimon näkemyksestä
taiteen kuoleman kokemisen merkityksestä postmodernissa

Heidi Meltovuo
Filosofia
Pro gradu-tutkielma
Yhteiskuntatieteiden ja
filosofian laitos
Jyväskylän yliopisto
Kevät 2010

TIIVISTELMÄ

POSTMODERNI OLEMISEN MIELI

Tutkielma Gianni Vattimon näkemyksestä

taiteen kuoleman kokemisen merkityksestä postmodernissa

Heidi Meltovuo

Filosofia

Pro gradu-tutkielma

Yhteiskuntatieteiden ja filosofian laitos

Jyväskylän yliopisto

Leena Kakkori

Jussi Kotkavirta

Kevät 2010

71 sivua

Tutkielmani tehtävänä on esitellä Gianni Vattimon teoria taiteen kuoleman kolmen vaiheen leikistä, joka on Vattimon mukaan mahdollisuus taiteen olemassaololle postmodernina aikana. Taiteen kuolemassa taide levittäytyy perinteisten taidehierarkioiden ulkopuolelle, ja taiteen kategoria laajentuu näin ollen uuteen kontekstiin. Tarkastelen myös Vattimon taidefilosofian taustalla vaikuttaneiden filosofien kuten Walter Benjaminin, Friedrich Nietzschen ja Martin Heideggerin ajatuksia Vattimon tulkinnan kautta. Vattimo käyttää muita filosofi- ja eklektisesti oman filosofiansa tukena, mistä seuraa, että hänen tulkintansa edeltäjistään on osittain hyvin radikaalin laajoja linjoja muodostavaa ja alkuperäismerkityksiä muuntelevaa.

Tutkielmassani esitän, että taideteos, jonka kokeminen Vattimon mukaan avaa uusien näkökulmien mahdollisuuden taiteen kokijalle, on Vattimolle analogia postmodernin ihmisen yleiselle tavalle kokea ympäröivää todellisuutta. Vattimon normatiivisen ideaalin mukaan postmodernin ihmisen tulisi ylittää moderni metafyyminen yhtä totuutta etsivä ajattelu ja korvata se postmodernilla tavalla unohtaa yksi totuus. Yhden totuuden sijaan todellisuus tulisi ymmärtää tulkintoina.

Tutkielmani kannalta keskeiset teemat ovat vattimolainen hermeneutiikka postmodernin ajan yhteisenä kielenä sekä taidefilosofia. Teemat yhdistyvät hänen ontologisessa estetiikassaan. Ontologinen estetiikka on estetiikan teoria, jota tehdään Heideggerin ontologinen ero mielessä pitäen: itse teoria mielletään yhdeksi olevan alueeksi, taiteen ja laajemmin ymmärrettyinä todellisuuden yhdeksi tulkinnaksi.

Lopuksi pohdin uuden sosiaalisen median vaikutusta uusien alakulttuurien eli murteiden levittäjänä sekä Vattimon taidefilosofian sopivuutta internetin aikakauden ilmiöiden analysointiin. Esitän näkemykseni, että internetin aikakausi ja sen mahdollistama verkkotaide muodostavat uuden kontekstin taiteelle, laajentavat taiteen kategoriaa sekä alakulttuurien leviämismahdollisuutta entisestään. Näin ollen internetin aikakausi voisi olla taiteen kuoleman neljäs vaihe.

Tutkielmani muoto on vattimolaiseen tyyliin kuvaileva, hänen ajatuksiaan aukikirjoittava ja 2000-luvun ilmiöihin päivittävä.

Avainsanat: Vattimo Gianni, taide, postmoderni, massamedia, hermeneutiikka, ontologinen estetiikka, kommunikaatioyhteiskunta

SISÄLLYSLUETTELO

JOHDANTO	4
1 TUTKIMUSKYSYMYKSET	4
2 TUTKIMUKSEN RAKENNE JA KÄSITTEET	5
1 AIKAKÄSITTEIDEN MÄÄRITTELYÄ	9
1.1 MODERNI JA MODERNISMI	9
1.2 MODERNI JA NYKYAIKAINEN	10
1.3 JÄLKIISTORIAALINEN TAIDE	11
1.4 POPTAIDE JA KITSCH: MIKÄ ERO ON TAIDETEOKSELLA JA ARKIPÄIVÄN OBJEKTILLA?	13
1.5 TAITEEN KATEGORIAN LAAJENTUMINEN	13
1.6 KITSCHIN AIKA – ARKIOBJEKTI TAITEENA	14
1.7 POSTMODERNIN TAITEEN KOHTALO JA TEHTÄVÄ?	18
2 TAITEEN KOHTALO POSTMODERNINA AIKANA	19
2.1 KAIKEN KATTAVAN KOMMUNIKAATION YHTEISKUNTA	19
2.1.2 Historismin kuolema – alakulttuurien moniäänisyyttä	19
2.2 TODELLISUUDEN YLEINEN ESTETISOITUMINEN	20
2.2.1 Reprodunktio auran kadottajana	21
2.2.2 Elokuva ja auran katoaminen	23
2.2.3 Elokuva estetiikan politisoitumisvälineenä	24
2.3 TAITEEN KUOLEMAN KOLME VAIHETTA	26
2.3.1 Hegelin estetiikan paralleelisuus taiteen kuoleman teeman suhteen	27
2.3.2 Taiteen mahdollisuus	31
3 KODITON TODELLISUUS	34
3.1 HETEROTOPIA	34
3.1.1 Postmoderni esteettinen kokemus kodittomuuden säilyttäjänä	35
3.1.2 Taiteen kokeminen Shokki-Iskuna	36
3.1.3 Esteettisen kokemisen ehdot: pluraalisuus ja oskillaatio	40
3.2 ONTOLOGINEN ESTETIIKKA	41
3.2.1 ”On vain tulkintoja”	43
3.2.2 Kohti ontologista estetiikkaa	45
3.2.3 Nihilismin sijaan pietas	50
3.3 JOUKKOVIESTIMET POSTMODERNIN ONTOLOGISENA MIELENÄ	55
3.3.1 Mediatodellisuus ja totuuden katoaminen	56
3.3.2 Totuuden mahdollisuus kommunikaatioyhteiskunnassa	57
LOPUKSI	62
LÄHTEET	66

JOHDANTO

Tässä tutkielmassa tarkastelen, kuinka italialainen nykyfilosofi Gianni Vattimo perustelee taiteen kuoleman merkityksen postmodernin ihmisen tavalle kokea todellisuutta. Teoksessaan *Läpinäkyvä yhteiskunta* (1989, 56) Vattimo kirjoittaa: ”*Olemassaolon silmäänpistävimmit luonteenpiirteet, tai Heideggerin sanoin, aikakauttamme luonnehtiva ’olemisen mieli’, saa ilmauksensa todennäköisesti myös nykyään, kuten on tapahtunut koko modernin aikakauden ajan, erityisen selvästi ja ennakoivasti esteettisestä kokemuksesta*”.

Taide, taidefilofia ja esteettinen kokemus ovat ilmiöitä, jotka ovat muuttuneet historian saatossa. Teknologian ja massamedian kyllästävä postmoderni maailma on mahdollistanut taiteen reproduktion eli uusintamisen, taiteen leviämisen perinteisten taideinstituutioiden ulkopuolelle ja taiteen muodostumisen kulutustuotteeksi. Postmoderni on uudenlainen aikahorisontti taiteelle, minkä vuoksi pohdinta taiteen olemassaolosta ja merkityksestä on huomionarvoista.

1 Tutkimuskysymykset

Pro gradu-tutkielmani käsittelee italialaisen nykyfilosofin Gianni Vattimon ajatusta taiteen heikentymisen avaamasta mahdollisuudesta taiteen olemassaolon jatkumiselle postmodernissa maailmassa, jossa perinteisen kaunotaiteen merkitys tukahtuu taidehierarkian murenemisen myötä. Selvitän tutkielmassani, kuinka Vattimo perustelee taiteen kuoleman taiteen mahdollisuutena sekä hänen estetiikkansa kytkentöjä ontologiaan.

Tavoitteenani on lukea Vattimoa taiteen kuolemisen teeman näkökulmasta, löytää hänen perustelunsa taiteen mahdollisuudelle postmodernina aikana ja avata Vattimon filosofian taustalla vaikuttaneiden filosofien ajatuksia siitä näkökulmasta, miten Vattimo itse tulkitsee heitä. Lopuksi tulen pohtimaan massamedian vaikutusta nykyhetkeen, onhan jo Vattimon aktiivifilosofoinnista aikaa reilusti yli 10 vuotta, Benjaminin ja Heideggerin mediakriittisistä kirjoituksista 70 vuotta. Tavoitteenani on pohtia, voiko heidän teorioidensa avulla ymmärtää tämän päivän massamediaa.

Tutkielmani tarkoituksena on luoda vattimolainen katsaus postmodernin ajan taiteeseen eli esitellä aiheesta tulkintoja ja näkökulmia, ei kuitenkaan toisistaan irrallisina fragmentteina, vaan koherenttina kokonaisuutena, joka nivoutuu yhteen luvussa kolme.

2 Tutkimuksen rakenne ja käsitteet

Koska käsitteellä postmoderni on lähes yhtä monta eri merkitystä kuin on käsitteen käyttäjiäkin, ja koska tutkimuskysymyksiäni kannalta merkittävin filosofi Gianni Vattimo käyttää käsitettä hyvin epämääräisesti, tarkastelen postmoderni-käsitettä aluksi historiaperspektiivistä. Selvitän pro gradu-tutkielmani ensimmäisessä luvussa, miten käsitteet moderni, modernismi, nykyaikainen, postmoderni ja postmodernismi eroavat toisistaan.

GIANNI VATTIMO

Gianni Vattimo on vuonna 1936 syntynyt italialainen filosofi. Hän on opiskellut filosofiaa Luigi Paresonin ja Hans-Georg Gadamerin oppilaana. Vattimo on toiminut Torinon yliopiston hermeneutiikan ja teoreettisen filosofian professorina ja johtanut filosofisen hermeneutiikan ja tulkinnan tekniikoiden laitosta. Oman filosofisen tuotannon ohella hän on kääntänyt italiaksi Heideggerin ja Gadamerin teoksia. Hänen omia teoksiaan on käännetty englanniksi, saksaksi, ranskaksi ja espanjaksi. Vattimo on ollut myös Euroopan parlamentin jäsen vuosina 1999-2004 ja *Rivista di Estetica*-lehden päätoimittaja. Hän on osallistunut aktiivisesti poliittisiin keskusteluihin italialaisten sanomalehtien palstoilla. Hänen filosofiansa taustalla vaikuttavat Walter Benjaminin lisäksi muun muassa Martin Heideggerin taiteen ja olemisen teemat sekä Friedrich Nietzschen ajatukset metafysiikan ja ontologisten kategorioiden heikentymisestä sekä nihilismistä. Vattimo on Italian tunnetuin nykyfilosofi, ja hänen filosofiansa yhdistetään erityisesti käsitteeseen *pensiero debole* eli *heikko ajattelu*. Heikon ajattelun taustalla vaikuttaa humanismin ja hermeneutiikan perinne, ja se on nihilismin tulkintaa Heideggerin kautta. Heikossa ajattelussa luovutaan metafyyssisen totuuden etsimisestä ja ylipäättään totuuden olemassaolon myöntämisestä. Sen korvaa filosofian subjekti, joka ottaa etäisyyttä itseensä, vaatimukseensa totuudesta. Filosofiaa ei hävitetä, vaan sen tilaa tutkitaan Heideggerin ja Nietzschen jälkeen. Heikko ajattelu ei siis ole filosofian

kuolettamista, vaan yhden Totuuden vaatimuksen kuolettamista filosofiassa. (Ks. www.giannivattimo.it; Vähämäki 1989, 5–7.)

Vattimo tuntee filosofian historian ja käyttää eri filosofejä eklektisesti oman teoretisointinsa tukena. Hän tulkitsee edeltäjiään rankasti oman filosofiansa vahvistukseksi ja käyttää filosofisia käsitteitä eri tavoin kuin niiden alkuperäismerkityksessä. Esimerkiksi Heideggerin epoché saa Vattimon teksteissä uuden määritelmän. Vattimoa lukiessani olen todennut useasti, että hän harjoittaa käytännössä sitä, mitä julistaakin eli näkee asiat kuten filosofit ja heidän lanseeraamansa käsitteet tulkinnanvaraisina kontekstisidonnaisina ilmiöinä, ei muuttumattomina totuuksina. Hän ei useinkaan viittaa teksteissään, vaan jättää lukijan sekä teoksien kääntäjien tehtäväksi lähdekritiikin. Tutkielmassani esittelen Vattimon tulkinnan kautta filosofejä kuten Heideggeria, Habermasia, Nietzscheä ja Lyotardia.

AIKAKÄSITTEIDEN MÄÄRITTELYÄ

Käsiteanalyysissä hyödynnän amerikkalaisen filosofin ja taiteentutkijan Arthur C. Danton taiteen historian määritelmiä teoksesta *After the End of Art* (1995). Esimerkkeinä taiteen tyyliuunnista - modernismi, moderni taide, nykyaide sekä jälkihistoriallinen taide - käytän samoja taideteoksia, joihin Danto itse viittaa. Danto päätyy ehdottamaan teoksessaan, että postmodernin sijaan tulisi käyttää käsitettä Nykyaide viittaamaan nykyaikana luotuihin postmoderneihin teoksiin, mutta itse tulen käyttämään tutkielmassani käsitettä postmoderni taide kuten Vattimokin teoksessaan *The End of Modernity* (1988).

POPTAIDE JA KITSCH: MIKÄ ERO ON TAIDETEOKSELLA JA ARKIPÄIVÄN OBJEKTILLA?

Ensimmäisen luvun toisessa alaluvussa pohdin taiteen, erityisesti poptaiteen, ja arkiobjektien, kuten kitschin, välistä eroa. Perustelen, millä oikeutuksella toiset keskenään hyvin samalta näyttävät objektit luokitellaan taiteen piiriin toisten jäädessä sen ulkopuolelle. Edelleen käytän Danton filosofiaa sekä lisäksi tsekkiläisen filosofin Tomáš Kulkan teosta *Taide ja kitsch* aiheen analyysissä.

TAITEEN KOHTALO POSTMODERNINA AIKANA

Tutkielman toisessa luvussa pohdin todellisuuden yleistä estetisoitumista, joka on ilmiö, jossa taide leviää perinteisten taideinstituutioiden ulkopuolelle, sekä taiteen kohtaloa postmodernina aikana. Useasti filosofisessa keskustelussa taiteen kohtaloksi postmodernissa on langetettu kuolema, mutta saadakseni kuuluviin myös toisenlaisen näkökannan, olen valinnut käsitystä laajentamaan italialaisen ”mediafilosofin” Gianni Vattimon, joka on kirjoittanut teoksessaan *La fine della modernità*, englanniksi *The End of Modernity* ja *La società trasparente*, suomeksi *Läpinäkyvä yhteiskunta* (1989) taiteen heikentymisestä taiteen mahdollisuutena.

Luvun aluksi määrittelen postmodernin Vattimon mukaan kaiken kattavan kommunikaation yhteiskunnaksi ja historismin kuoleman aikakaudeksi. Vattimo käyttää oman taidefilosofiansa tukena eklektisesti muun muassa Walter Benjaminia ajatuksia taiteen reproduktiivisuudesta ja elokuvasta politiikan välineenä. Esittelen Vattimon taustalla vaikuttavan Benjaminin *aura*-käsitteen ja ajatuksen elokuvasta taiteen politisoitumisvälineenä. Käyn myös läpi Vattimon taiteen kuoleman kolme vaihetta. Luvun lopuksi esittelen Hegelin ja Vattimon taiteen kuoleman teesien paralleelisuutta. Luku päättyy näkemykseen taiteen kuolemasta taiteen mahdollisuutena.

TAIDE ONTOLOGISENA KYSYMYKSENÄ

Vattimo johdattelee taidekeskustelullaan lukijaansa kohti ontologisia väitteitään. Estetiikka kohtaa metafysiikan ontologisessa estetiikassa – ajatustavassa, joka hylkää modernin metafyyssisen Totuuden¹, Arkhén tai Logoksen olemassaoloon uskovan filosofian. Ontologisessa estetiikassa yhdistyy Vattimon lempiteemat: kommunikaatioyhteiskunta, taiteen turmeltuminen ja hermeneutiikka. Kolmannessa luvussa kirjoitan Vattimon ajatuksesta, kuinka taide ei kuulu vain estetiikkaan vaan myös ontologiaan. Selvitän, mitä tarkoittaa taiteen ontologian filosofia. Benjaminin lisäksi Vattimo on tutkinut Friedrich Nietzschen metafysiikan lopun ajatusta sekä hermeneutikkojen kuten Hans-Georg Gadamerin ja Martin Heideggerin taidetta ja

¹ Kirjoitan tutkielmassani käsitteen Totuus isolla alkukirjaimella, koska viittaan sillä yhteen totuuteen, ajatukseen, jonka Vattimo haluaa poistaa länsimaisesta ajattelutavasta. Samaan seikkaan, yhteen totuuteen viittaa, Arkhé (αρχή), joka tulee kreikan kielestä ja tarkoittaa suoraan käännettynä alkua, filosofisessa kontekstissa perustaa, sekä Logos (λόγος) eli käännettynä sana, puhe, syy, tässä kontekstissa vain yhden totuuden esille tuova puhetapa.

ontologiaa käsitteleviä pohdintoja, joita hän kehittää omassa filosofiassaan eteenpäin. Luvussa kolme selvitän mitä Vattimon Benjaminilta ja Heideggerilta lainaamat käsitteet *kodittomuus*, *heterotopia* ja *Shock-Stoss* ja Nietzscheä lainaama *metafyysikan ajan ylittyminen* merkitsevät. Esittelen myös Vattimon käsitteet *pluraalisuus* ja *oskillaatio*.

Luvussa 3.2 kirjoitan Vattimon kritiikistä Jürgen Habermasin kommunikaatioetiikkaa kohtaan ja esittelen Vattimon teesin, jonka mukaan hermeneutiikka on aikamme yhteinen kieli, koiné. Kohti ontologista estetiikkaa-kappaleessa esittelen Vattimon vaatimuksen heideggerilaisen ontologisen eron muistamisesta. Seuraavassa kappaleessa selvennän, kuinka hermeneutiikka ei lankea Vattimon mukaan omaan ansaansa joko metafyyssisen ajattelun ylläpitäjänä tai jäädessään vain yhdeksi tulkinnaksi muiden joukkoon, vaan kuinka *pietas* pelastaa vattimolaisen hermeneutiikan nihilismiltä.

Luvussa 3.3 käsittelen kuinka Reijo Kupiainen tulkitsee artikkelissaan *Kotikontu vai Telekommuuni (1997)* Heideggerin ajatelleen joukkoviestimien latistavan jatkuvasti läsnä olevan ärsykevyyden vuosiksi jokapäiväisyyteen ja epävarsinaisuuteen. Esittelen Vattimon näkemyksen ajatteluvirheestä, jonka Heidegger hänen mukaansa teki ja Vattimon näkemyksen totuuden mahdollisuudesta kommunikaatioyhteiskunnassa. Luvun lopuksi esittelen muutamia käytännön tapauksia 2000-luvulta, jossa uusmediat ovat näyttäneet alakulttuurien äänten levittämisen välineinä. Käytännön esimerkkien kautta pohdin vattimolaisen taidekritiikin toimivuutta internetin aikakaudella.

1 AIKAKÄSITTEIDEN MÄÄRITTELYÄ

1.1 Moderni ja modernismi

Vattimo kuvaa massamedian aikakautta postmoderniksi ajaksi. *Postmoderni* käsite sisältää ajatuksen modernin jälkeisestä tai sen ylittäneestä ajasta. Vattimo ei kuitenkaan näe postmodernia modernista täysin irrallisena tai erillisenä ilmiönä. Ennen modernin ja postmodernin synteisiä selvitän, miten moderni voidaan ymmärtää.

Yhdysvaltalainen filosofi Arthur C. Danto hahmottaa teoksessaan *After the End of Art* (1997) modernismia vertaamalla sitä modernin filosofian syntyyn. Modernin filosofian ajatteluaan alkaneen Rene Descartesin *ego cogito*-käänteestä, jossa ulkoisen todellisuuden olemassaolo päätellään ihmisen ajattelun rakenteesta. Ero modernien ja antiikin filosofien ajattelussa on se, että jälkimmäiset kuvailivat ulkomaailmaa suoraan havaintojensa pohjalta, kun taas modernit filosofit lisäsivät ajatteluprosessiin ihmisen tavan ja kyvyn ajatella. (Danto 1995, 6–7.)

Taiteen historiassa modernin ajattelun kanssa analoginen käännekohta on modernismi (v.1880-1960), jossa taideteoksen esityksen tapa ja ehdot tulevat keskeisiksi teemoiksi ja näin ollen taiteesta tulee itsensä aihe. Se ei enää pyri esittämään ulkoista todellisuutta sellaisena kuin se on. Modernismi tyyliuunana asettaa taiteen historiassa hetken, joka ei esiinny aiempien taidemuotojen jatkumona, vaan asettuu ulkoista maailmaa kuten maisemia, asetelmia tai henkilökuvia mimeettisesti esittävien taidemuotojen vastakohdaksi. Modernille taiteelle ominaisia piirteitä ovat muodon, pinnan ja pigmentin esilläolevuus. Näin ollen moderni taide ei enää esitä kohdettaan, vaan se esittää itseään, taidetta. Moderneissa abstrakteissa teoksissa näkyy tekemisen jälki. Danton mukaan moderni taide asettaakin kysymyksen: ”Mitä minulla on, mitä muilla taiteen ajanjaksoilla ei voi olla?” Danto lainaa yhdysvaltalaisesta taidekriitikko Clement Greenbergiä (1909-1994), joka kirjoittaa, että modernismin olemus on siinä, että tiettyjä modernismille tyypillisiä metodeja käytetään modernismin itsensä kritisointiin. Tätä ei kuitenkaan tehdä taiteen horjuttamiseksi, vaan tarkoituksena on sen perustojen vahvistaminen. Analogisesti modernismiin verraten Greenberg mainitsee Descartesin sijaan Immanuel Kantin ensimmäisenä oikeana modernina ajattelijana, koska Kant asetti ensimmäisenä kysymyksen kokemuksen mahdollisuuden ehdoista kritisoiden näin

edeltävää filosofiaa tarkoituksenaan kuitenkin antaa filosofialle aikaisempaa jyrkempi perusta. Danto kysyykin, että jos Greenberg on oikeassa ja Kant oli ensimmäinen moderni ajattelija, niin kuka oli ensimmäinen modernisti? Kuka maalasi ensimmäisenä taulun, jossa representaation keinot muuttuivat representaation objektiksi samaan tapaan, kuin Kantilla ajattelun ennakkoehdot muuttuivat ajattelun kohteeksi? (Danto 1995, 6–7, 11, 14.)

Greenbergin mukaan Eduart Manet² oli modernistisen maalauksen Kant. Hän maalasi avomielisen leikillisesti pintoja jättäen muiden modernistien tavoin maalaukseen silmälle nähtäville sen, että väri oli otettu tuubista tai paletista. Modernistisia teoksia ei siis yritetty maalata mimeettisesti yksi yhteen vastaavuussuhteeseen ulkomaailman kanssa, vaan niihin jätettiin tekemisen jälki. Modernismi ei ole Danton mukaan vain tyyliuuntaus, joka alkoi 1800-luvun loppupuolella, vaan täysin uusi tiedostamisen muoto. Modernismi ei seuraa romantismia kuten esimerkiksi barokki renessanssia muuntelemalla edeltäjäänsä tyyllillisesti. Modernismin ja romantismin välillä ei ole jatkuvuutta, vaan modernismin piirteeksi nousee mimesiksen sijasta taiteen teon ehtojen esille jättäminen. Modernismissa teokset näyttävät tehdyiltä, jopa pakotetuilta ja tökeröiltä. Danton itsensä mukaan ensimmäiset modernistit ovatkin Van Gogh³ ja Gauguin⁴. He poistavat taiteesta lapsellisuuden (mimeettisyyden) ja muuttavat sen kantilaisittain täysi-ikäiseksi eli tietoiseksi itsestään taiteena. (Danto 1995, 8.)

1.2 Moderni ja nykyaikainen

Vaikka modernia taidetta ja nykytaidetta käytetään synonyymeinä puhemielessä, erottaa Danto ne toisistaan. Hänen mukaansa modernia ei voida enää käsittää pelkkänä aikakäsitteenä, jolla viitataan viimeisimpään, koska esimerkiksi taiteessa se ei viittaa enää viimeisimpään eli nykyaikana tehtävään taiteeseen. Myöskään nykyaikainen ei ole vain aikakäsite, jolla viitataan juuri nyt tapahtumassa olevaan. Aikakäsitteiden erotteleminen hankaluuden osoittamisessa Danto lainaa Hans Beltingiä, joka on

² Édouard Manet (1832-1883) on ranskalainen impressionisti-/realisti-maalari. Hänen kuuluisin maalaus on *Aamiainen ruohikolla* eli *Dejeuner sur l'Herbe* (1862-1863). (Web Museum Paris.)

³ Vincent van Gogh (1853-1890) on hollantilainen postimpressionismi-taiteilija. Hänen kuuluisimpia teoksiaan ovat muun muassa *Perunansyöjät* (1885), *Tähtikirkas yö* (1889), *Vehnäpelto ja variksia* (1890). (Vincent van Gogh-gallery.)

⁴ Paul Gauguin (1848-1903) on Pariisissa syntynyt, Ranskan Polynesiassa pitkään asunut post-impressionistinen maalari, joka ilmaisi itseään mieluummin väreillä kuin tarkalla kohteen kopioinnilla. Hän tunsu van Goghin. Gauguinin kuuluisimpia teoksiaan ovat polynesiolaisten naisten muotokuvat. (Ks. WebMuseum Paris.)

huomauttanut, että esimodernista päädyttiin modernismiin siten, että taiteilijat eivät olleet huomanneet tekevänsä mitään erilaista taidetta kuin aiemmin, ennen kuin retrospektiivisesti havaittiin, että on tapahtunut ajallinen muutos ja on siirrytty taidetta edeltävästä aikakaudesta taiteen aikakauteen. Sama ilmiö tapahtui modernin taiteen ja nykytaiteen välillä. Pitkään modernia taidetta pidettiin nykytaiteena, jota tehtiin (silloin) nyt. Koska moderni käsitteenä implikoi eron nyt-hetken ja aikaisempien aikojen välillä, olisi se hyödytön, jos asiat pysyisivät samanlaisina. Moderni implikoi historiallisen rakenteen, eron menneisyyden ja nykyisyyden välillä, mitä taas käsitteenä neutraalimpi ”viimeisin” ei tee. Nykyaikainen on Danton mukaan aikakäsitteistä ilmeisin. Se kuvaa, mitä tapahtuu juuri nyt. Näin ollen nyky(aikaista)taidetta on aikalaistemme tuottama taide. Se on intiimillä tavalla ”meidän” taidettamme. Nykyaide ei siis viittaa mihinkään tiettyyn ajanjaksoon, pikemminkin seikkaan, että ajanjaksot taiteen historiassa ovat ohi nykytaiteen kohdalla. Sitä vastoin moderni taide selvästikin viittaa tiettyyn ajanjaksoon. Suuren taiteen kertomuksen loppu liittyy tässä taiteen kuoleman tematiikkaan. Mitä taiteelle tapahtuu, kun autenttisen taiteen asema heikentyy? (Danto 1995, 9–11.)

1.3 Jälkihistoriallinen taide

Modernismin aika oli vuodesta 1880 vuoteen 1960, kirjoittaa Danto. Senkin jälkeen modernismin tyyllilliset määreet täyttävää taidetta on tehty, mutta se ei ole nykytaidetta, muutoin kuin sanan nykyaikainen ajallisessa merkityksessä. Nykyaide on siis lopettanut olemasta modernia taidetta ja alkanut olla jotain muuta kuin moderni taide. Taide osoittautui 1970-luvulta⁵ lähtien taiteeksi, joka oli modernia nykyaiteilijoiden tekemänä. Tässä vaiheessa aiempien käsitteiden yhdistely ja pyöritteleminen kävi epämieliseksi ja keksittiinkin uusi käsite kuvaamaan nykytaidetta: postmoderni taide. Postmoderni-termi osoitti käsitteen ’nykyaikainen’ heikkouden edustaa tyyliä sen jäädessä aikakäsitteeksi. Pian postmoderni käsite alkoi kuitenkin voimakkaasti konnotoimaan tiettyä tyyliä uusimman nykytaiteen eli postmodernin taiteen sisällä kuten campia⁶. Näin ollen postmodernia alettiin käyttää kielessä viittaamaan tietynlaisiin objekteihin kaikkiin postmoderniin kuuluvien objektien sijaan.

⁵ Yleensä postmoderni taide lasketaan alkaneeksi 1960-luvulta ja sen aikakausi jatkuu vielä tänäkin päivänä. Postmodernia taidetta luonnehtii eklektisyys, taiteen rajojen murtaminen ja modernismin kritisointi.

⁶ Ks. Susan Sontag, ”Notes on Camp” teoksessa *Against Interpretation* (Danto 1995, 19).

Konnotaation ongelman vuoksi postmodernin sijasta postmoderniin taiteeseen viitataan usein postmodernismilla (jolloin siitä tulee sekä tyyli-suunta- että aikakäsite). Danto huomauttaa kuitenkin, että silloin taas menetämme otteen eritellä nykytaiteen objekteja, koska postmodernismi käsitteenä hukkuu omaan laajuuteensa. Postmodernismin sijasta Danto ehdottaa, että postmoderniin taiteeseen voitaisiin viitata käsitteellä Nykytaide (isolla N:llä). Käsiteanalyysin pikkutarkkuus ja vivahde-erojen kartoitus osoittaa sen, että postmodernismin alaan ei mahdu kaikki, vaikka tyyllillisen yhtenäisyyden puute liittyykin voimakkaasti postmodernismiin. (Danto 1995, 11–12.)

Modernismin lopun jälkeen visuaalisia taiteita luonnehtii siis tyyllillisen samankaltaisuuden puuttuminen, erityisesti sellaisen, joka luonnehtisi postmodernia taidetta sen tunnistamista helpottaen. Näin ollen myös taiteen narratiivisuuden suunta katoaa eli taiteen historian jatkumo katkeaa, turmeltuu. Tästä syystä Danto itse tahtookin kutsua postmodernia taidetta posthistorialliseksi taiteeksi. Kaikki aiemmin tehty taide voidaan tehdä esimerkiksi reproduktiivisesti nykyään ja sen voi ottaa esimerkiksi posthistoriallisesta taiteesta. Tässä Danto ymmärtääkseni viittaa siihen, että esimerkiksi poptaite ja mediataide eivät ole ainoita nykyaikaisen ilmaisun tapoja, vaan perinteinen taide elää ajassamme jälkihistoriallisten taiteilijoiden töiden kautta. Jälkihistoriallisen taiteen ajalla korkea- ja massakulttuuri sekä kauno- ja reproduktiivinen taide elää samassa kulttuurissa. Jälkihistoriallisuus on informaation epäjärjestyttä, esteettisen entropian toteutumista. Taiteen historian kehitys ei vaadi meiltä enää mitään, koska historia yhtenä yhtenäisenä narratiivina on päättynyt. Jälkihistoriallinen taide on vapautta täydellisimmillään, koska kaikki on luvallista. Juuri tämän vuoksi taide kiinnostaa ja sitä yritetään ymmärtää tänä päivänä, ajattelee Danto. Taiteen kuoleman jälkeen taideteoksen tehtäväksi jääkin vain sen kysyminen, että ”miksi minä olen taideteos?”. (Danto 1995, 11–12, 14.)

Tulen itse työssäni käyttämään käsitettä postmoderni taide jälkihistoriallisen taiteen sijaan, koska myös Vattimo itse käyttää käsitettä postmoderni taide. Postmoderni-käsitettä käyttää myös Jean-François Lyotard (1986, 145–151) määritellesään postmodernin modernin katkeamattomaksi jatkumoksi, ennemminkin ajattelutavaksi kuin ajanjaksoksi. Postmodernissa suuret kertomukset, metanarratiivit kuten modernin tarina, menettävät merkityksensä ja tilalle tulevat kielipelit, mikrokertomukset.

1.4 Poptaide ja kitsch: mikä ero on taideteoksella ja arkipäivän objektilla?

Vuoden 1964 Stable galleriassa järjestetyn Andy Warholin näyttelyn Brillo-laatikot herättivät Danton pohtimaan eroa taiteen ja arkiesineen välillä. Mikä tekijä erottaa kahden samanlaisen objektin siten, että toinen on taidetta ja toinen kaupan hyllystä löytyvä arkihyödyke? Ero niiden välillä on löydyttävä niin kauan kuin väitetään taidetta ylipäättään olevan olemassa. Brillo-laatikot taidenäyttelyssä edustavat epäilemättä jotain, mitä monet eivät nimittäisi taiteeksi. Perustellessaan Warholin Brillo-laatikoiden olevan taidetta Danto luettelee filosofian historiassa löytyneitä asiantiloja, jotka alussa näyttävät kuuluvan täysin eri kategorioihin, mutta lopulta niitä onkin vaikea erottaa toisistaan. Näitä ovat muun muassa Descartesin mietiskelyissä esille tulleet uni- ja valvetila sekä Heideggerin varsinainen ja epävarsinainen Oleminen. Taidetta ei voida rajata enää yhtä selkeästi kuin ennen. Taidetta voi olla (Brillo-)laatikko tai (Campbell's-) soppatölkki. Kuten edellä mainitut kategoriat, myös musiikki ja melu, tanssi ja liikkuminen, kirjallisuus ja kynäily ovat paralleelisia tänä päivänä. Danton mukaan Brillo-boxien pääsy taidenäyttelyyn herätti ylipäättään taiteen filosofisen tiedostamisen ja kysymisen. Perinteisen autenttisen, auraattisen ja ainutkertaisen taiteen menettäessä asemansa paljastui tila, jossa taidekeskustelun oli aika ja mahdollisuus syntyä, kun käytössä ollut käsitteistö ei enää riittänyt. Taiteen määrittelemistä ei voitu enää opetella esimerkin avulla. Jos kaikki voi olla taidetta, täytyy olla jokin keino erottaa taide muista objekteista, siirtyä aistimisesta ajatteluun – eli filosofiaan. (Danto 1995, 35–37.)

1.5 Taiteen kategorian laajentuminen

Warholilainen popaide on vastine taiteelle, joka pyrkii manifestoimaan taiteen ”oikean” olemuksen. Warholin mukaan postmodernissa taiteessa tyylit ovat tasa-arvoisia, toiset ei toisia parempia (Danto 1997, 35–37). Taiteen narratiivinen historia on siis tullut päätökseen manifestien ajan päätyttyä. Taide ei ole siis enää taideinstituutioiden itseoikeus, vaan taiteen kategoria on laajentunut autenttisesta, ainutkertaisesta kaunotaiteesta, mikä on konservatiivisille taidenäkemyksille epämieluisia. Eräs vastine laajentumisen ongelmaan on, että pelastetaan vanha kategoria poistamalla taiteen kategoriasta entiset rajat ylittävät teokset. Danto vertaa

tätä konfliktiin Tutsien ja Hutujen välillä. Jos Tutsit eliminoidaan, häviää myös konflikti. Toinen vaihtoehto on elää paralleelisuhteessa ilman tarvetta jalostukseen. Taide selviää pluralismista, jos se ei haikaile vanhaan puhtauden tilaan. (Danto 1995, 37.)

Danto on Greenbergin kanssa eri linjoilla siitä, mikä tyyliisuunta on täysi-ikäistynyttä. Greenbergille kypsyyys tarkoittaa puhtautta, taidetta itse taiteen vuoksi. Greenbergille surrealismi⁷ tyyliisuuntana edustaa taiteen taantumista lapsen kenkiin, jossa puhtaus sotketaan epäpuhtaaksi unilla, tiedostamattomalla ja eroottisuudella taiteen aiheina. Greenbergille surrealismi ei siis ole puhdasta, ei täysi-ikäistä, eikä edes varsinaisesti siten taidetta. Dantolle moderni taide on aikuistunutta, koska se on itsensä taiteena tiedostavaa. (Danto 1995, 9.)

Danton siteeraama Greenberg jakaa kulttuurin korkeaan (täysi-ikäiseen) ja matalaan. Hän on väittänyt teoksessaan *Avant-Garde ja Kitsch (1939)*, että taiteen muuttuminen abstraktiin suuntaan on taiteen itsepuolustusmekanismi, jolla se laillistaa itsensä materialismin, kauppatavarafetisismien ja ekonomian maailmassa hyväksymällä kitschin, abstraktionismin ja epäautenttiset taiteet taiteen piiriin. Greenbergin huomioita abstraktionismista taiteessa voidaan pitää argumenttina, jossa pyritään säilyttämään taide traditionaalisessa mielessä. (Herwitz 2008, 114.)

1.6 Kitschin aika – arkiobjekti taiteena

Tšekkiläinen filosofi Tomáš Kulka⁸ tulkitsee taiteen käsitteen laajenemista eri tavalla kuin Greenberg ja yhtä suopeasti kuin Danto. Kulka kirjoittaa teoksessaan *Taide ja kitsch 2005*, että kitschin ja taiteen olemusten periaatteet ovat täysin päinvastaisia. Hän haluaa erottaa taiteen arkiobjekteista kuten kitschistä. Kulkan mukaan ei ole vaaraa, että kitsch sekoitettaisiin Picassoon, mutta samaa ei voi sanoa Warholista. Tässä vaiheessa onkin tärkeää huomata, että Kulka ei siis pidä Warholia ja hänen poptaidetta edustavia kumppaneitaan kitschin edustajina. Mikä sitten erottaa kitschin taiteesta?

⁷ Greenberg tarkoittaa surrealismilla tässä kontekstissa nykytaiteen alalajia.

⁸ Tomáš Kulka on tšekkiläinen filosofi (s.1948). Hän on opiskellut filosofiaa ja kansantaloustiedettä Iso-Britannissa mm. Karl Popperin oppilaana. Vuonna 1986 hän siirtyi Israeliin, Jerusalemiin heprealaisen yliopistoon opiskelemaan formaalia logiikkaa, modernia filosofiaa ja estetiikkaa. Vuodesta 1996 hän on toiminut Tsekissä, Prahassa Kaarlen yliopiston estetiikan laitoksen professorina. Hän on tutkinut mm. taidetta, taiteen määritelmää ja kitschiä anglo-amerikkalaisen tradition hengessä. (Ks. Filozofická fakulta Univerzita Karlova v Praze.)

Kulka ei osaa sanoa, onko poptaide modernismin loppu vai postmodernismin alku, mutta hän ajoittaa poptaiteen synnyn 1960-luvulle. Poptaide alkoi silloin hyväksikäyttää kitschmäistä ikonografiaa, jota modernismi hylki. Poptaiteen synty oli vastalause subjektiiviselle ekspressionismille ja poptaiteen avulla haluttiin luoda entistä laajempi kulttuurikäsitys. Vaikka poptaide kulkee käsi kädessä kitschin kanssa, jossa pidetään coca-colan juomista, matkamuistojen keräämistä ja Mona Lisan printtaamista kahvimukien kylkeen legitiiminä kulttuurina, uskoo Kulka kykenevänsä vetämään rajan kitschin ja poptaiteen välille ja todistamaan jälkimmäisen olevan taidetta edellisen jäävän vain käyttöobjektiksi arkielämään. (Kulka 2005, 131,133.)

Kulka kirjoittaa, että poptaide ymmärretään yleensä suuntaukseksi, jossa amerikkalainen populaarikulttuuri yritetään nostaa arvostetun taiteen tasolle. Hän muistuttaa Roy Lichtensteinistä⁹, joka rikkoi perinteisten taideinstituutioiden rajoja tuomalla kitschmäisiä sarjakuvia ja mainostauluja näyttelyihin taidemuseoihin, sekä Mel Ramosista¹⁰, joka maalasi uuden version Manet'n Olympiasta ja Velázquezin Venuksesta muuttaen teosten henkilöahmot pin-up -tyylisiksi henkilöahmoiksi rusketuksen ja muotikampausten kera. Autenttiset popkuvat, joita edellä mainitut esimerkit edustavat, ovat suoraa, yksinkertaisia ja heti ymmärrettäviä. Poptaide on siis lähempänä kitschiä kuin mikään muu taidesuuntaus. (Kulka 2005, 134.)

Kulka määrittelee kitschille kolme ehtoa. Ensinnäkin kitsch sisältää aina *tunnelatauksen*. Kitschin aiheina ovat usemmin kissanpennut, kauniit neidot, auringonlaskut ja itkevät äidit. Kulka vertaa taitavaa tuolia maalaavaa taidemaalaria ja minimaalisilla taiteellisilla taidoilla kissanpentua maalaavaa henkilöä. Ensimmäisen heistä on vaikea tehdä kitschiä, koska tuoli ei herätä yleensä tunnelatausta. Sen sijaan pörröinen kissanpentu maalauksessa aiheuttaa taiteen kokijassa mitä todennäköisimmin tunnereaktion. Kitschissä siis aihe on tärkeämpi kuin taiteilijan taidot. Abstraktia kitschiä ei siis ole olemassakaan, koska mitä abstraktimpi jokin teos on, sen hitaammin se aiheuttaa katsojalle yksiselitteisiä tuntemuksia. Toinen kitschin ehto on *tunnistettavuus*. Kuvan aihe tulee kitschissä esittää onnistuneesti. Jos siinä ei onnistuta, ei välitön tunnereaktio ole mahdollinen. Vaikka Greenberg on kirjoittanut, että ”kitsch

⁹ Amerikkalainen Roy Lichtenstein (1923-1997) on Andy Warholin ohella kuuluisin poptaiteen edustaja. Hän aloitti piirtämisen ja maalaamisen harrastuksena. Ensimmäisinä aiheinaan hän maalasi jazzmuusikoita Picasson maalausten tyyliin, jotka hän tunsikin kopioina. (Ks. The Artchive.)

¹⁰ Mel Ramos (s. 1935) on yhdysvaltalainen poptaiteilija.

muuttuu tyyleitään, mutta pysyy aina samanlaisena” (Kulka 2005, 45), ei Kulkan mukaan kitschiä voi tehdä millä tahansa tyyllillä, koska silloin aiheen tunnistettavuus voi kärsiä. Hän pitää romantiikan tai sosialistisen realismin tyyliä kitschissä toimivampana kuin esimerkiksi kubismin tai futurismin tyyliä. Kolmas kitschin ehto on se, että se ei rikastuta eikä muuta katsojan vakioassosiaatiota aiheesta. Kitsch-objekti ei avaa uusia maailmoja eikä uusia näkökulmia taiteen kokijalle. Kitsch turruttaa aistikokemusta maailmasta ollen täysin yksiulotteinen, joten kaikki näkevät siinä saman aiheen. (Kulka 1994, 40–41 , 44–45, 54–55.)

Kulka pohtii, kuinka poptaide eroaa kitschistä? Kitschin määritelmään siis kuuluu, että se sisältää aina tunnelatauksen, mitä esimerkiksi kitschiä muistuttavat Andy Warholin Campbell’s-keittopurkit eivät sisällä. Keittopurkki ei aiheuta kokijassaan esimerkiksi ilon, säälin tai ihastuksen tunteita. Näin ollen poptaide eroaa kitschistä tunnelatauksen puuttumisen vuoksi. Toinen kitschin ehto on, että kohde on helposti tunnistettavissa, minkä keittopurkit sekä Ramosin *Val Veeta*-juustolevitemainos, jossa on alaston nainen, täyttävät. Tämän ehdon mukaan poptaide voisi olla kitschiä. Kolmas kitschin ehto on, että se ei rikastua esitettävään aiheeseen liittyviä assosiaatioita. *Val Veeta*-teosta voisi tulkita vain kauniin naisen esittämiseksi, mutta Kulka huomauttaa, että poptaiteen päämääränä 60- ja 70-luvulla oli kyseenalaistaa aikansa taiteen perusoletuksia ja taiteen roolia kulutusyhteiskunnassa, tuoda mainokset ja houkutukset esille mainosvirran vilinästä kriittisen tarkastelun kohteeksi. Poptaiteen tehtävänä oli kommentoida massakulttuurin seurauksia amerikkalaisessa kulutusyhteiskunnassa. Näin ollen se hyödynsi myös kitschiä, mutta ei luonut sitä - kitsch itsessään ei ole kyseenalaistamista varten. Kitsch on Kulkan mukaan kitschiä vasta, kun sen kaikki kolme ehtoa täyttyvät. Näin ollen poptaide ei ole sama asia kuin kitsch. (Kulka 2005, 40–41, 44–45 , 54–55 .)

Kitschiä käyttävät poptaiteilijat hyödynsivät kitschiä kyseenalaistaessaan yhteiskunnassa vallitsevia arvoja normeja ja poptaiteen tehtävänä oli herättää tulkintaa. Toinen ero kitschin ja poptaiteen välillä on se, että kitsch ei edusta mitään taidehistoriallista aikaa tai tilaa, vaan on täysin impotentti suhteessa taidekontekstissa tapahtuviin muutoksiin. Kitsch elää taidemaailman tuolla puolen, kun taas poptaide reagoi muualla taidemaailmassa tapahtuviin ilmiöihin ja pyrkii kommentoimaan niitä. Poptaide elää aina suhteessa muuhun taiteeseen. Poptaiteella ja kitschillä on myös

denotaatioeroja eli ilmaisu- tai merkitsemiseroja. Kitsch denotoi kohdettaan, sitä, mitä se esittää. Näin ollen Mona Lisa-muki esittää Mona Lisaa. Poptaide taas denotoi itseään taiteena, se ottaa kantaa aikaansa ja sen ilmiöihin, kuten esimerkiksi Val Veeta denotoi mainoskitschiä. Poptaiteessa on myös aina ironian ja huumorin piirteitä, mitä kitsch ei sisällä. Kitsch on aina vakavaa – tosin sen pateettisuus kääntyy helposti huumoriksi sen vakavuutta kohtaan. Näin Kulka katsoo todistaneensa, että kitschiä ei pidä rehabilitoida eikä nostaa sitä taiteen kategoriaan, eikä poptaidetta yhdistää kitschiin. (Kulka 2005, 40–41, 44–45, 54–55, 131–136.)

Postmodernismin on yleensä ajateltu poistaneen eron kitschin ja taiteen väliltä, koska postmodernismin myötä perinteinen arvohierarkia hajosi taiteesta. Postmodernismi-käsite on sinällään hankala, että sillä voidaan viitata joko tietynlaiseen tyyliisuuntaukseen nykytaiteen sisällä tai taidehistoriallisena määreenä kuvaamaan kaikkea sitä, mitä nykytaiteessa nyt tapahtuu. Kulka määrittelee postmodernismiin kuuluviksi piirteiksi radikaalin eklektismin, lainauksen, representaation, eri tyyliisuuntien yhteensovittelun, dekonstruktion ja itsekommentoinnin. Hän tahtoo vetää selkeän rajan postmodernismin ja kitschin välille. Kitschin ja postmodernismin suhde on osittain samanlainen kuin kitschin ja poptaiteen. Kuten poptaideteokset myös postmodernit teokset kutsuvat tulkitsemaan. Tosin postmoderni taide ei ole vain tietyllä yhdellä tavalla tulkittavaa, vaan se kyseenalaistaa itse merkityksen ja mielekkyyden käsitteitä. Postmoderni taide kyseenalaistaa käsityksen Totuudesta ja käsityksen, että taiteen tehtävä olisi paljastaa se. Postmoderni taide ei ole niinkään todellisuuden peili kuin peli, jossa yksi taideteos on yksi siirto tai teko viittaussuhteiden viidakossa. Merkitykset kietoutuvat toisiinsa ja viittaavat toisiinsa, mihinkään yhteen ideologiaan tai symboliin ei tartuta. Teoksen muotoa ja sisältöä, mimesistä ja diegesista ei voi erottaa toisistaan, koska postmoderni taide viittaa usein itseensä tai metaforisesti toiseen taideteokseen. Kuten mainittua kitsch ei kutsu tulkitsemaan, joten se ei ole postmodernia taidetta. Vaikka postmoderni taide rikkoo vanhaa arvohierarkiaa, ei se tarkoita, etteikö postmoderneja teoksia voisi arvioida keskenään paremmuusasteikolla. Asteikoksi vaan ei sovi enää vanha esteettinen käsitteistö, vaan tarvitaan uusia päivitettyjä määreitä. Mitä ne ovat, sitä Kulka ei eksplikoi. Poptaide ja postmodernismi eivät siis murra eroa kitschin ja taiteen välillä, koska esteettisiä elämyksiä ja tulkintamahdollisuuksia tarjoavia taidemuotoja ei voi pitää kitschinä. (Kulka 2005, 136–138.)

1.7 Postmodernin taiteen kohtalo ja tehtävä?

Danton ajatusta kaiken luvallisuudesta taiteessa on helppo kritisoida. Jos kaikki taiteessa on luvallista ja vapaus syntyy taideinstituutioiden hierarkian murtumisesta, taide-käsitteen sisälle mahtuu muun muassa massataide. Tässä mielessä vapaus tarkoittaa elitismien katoamista taiteesta, mutta äärimmäinen sallivuus asettaa myös vaateensa taiteelle. Jos taidetta on kaikkialla, kaduilla, televisiossa, internetissä, mihin katoaa esteettinen elämys? Pystyykö ihminen reagoimaan enää objekteihin ja kohtaamaan niissä toisia olemassaolon muotoja ja muita taiteeseen kuuluvia elämyksiä? Vaikka taide on pelastettu kuolemalta hyväksymällä uudentyyppisiä objekteja taiteeseen, on se myös turmellut taiteen vaikutusmahdollisuuksia. Taiteen kuolemalla tässä viitataan siihen, että tulkittaisiin taiteen kuolemaksi se, että taide-kategoria on laajentunut, eikä perinteisillä taideinstituutioilla ole ”omistusoikeutta” taiteeseen. Gianni Vattimo on tulkinnut taiteen laajentumista ja fragmentoitumista taiteen turmeltumiseksi. Turmeltuminen viittaa massamedian estetisoimaan todellisuuteen, jossa taiteen kohtalo jää leikkimään sen kuoleman kolmella vaiheella (Vattimo 1988, 136). Gianni Vattimo onkin kirjoittanut *Shokki-Iskusta* (Shock-Stoss), joka jää postmodernin taiteen ainoaksi tehtäväksi (ks. s 34).

Tulkintani mukaan Vattimo on Kulkan kanssa samoilla linjoilla postmodernin ja pop-taiteen asemasta postmodernissa maailmassa. Kummankaan filosofian mukaan taide ei ole kuollut, eikä sitä tarvitse pelastaa pinnallisen taiteen imagon uhkalta poissulkemalla uudet taidemuodot taiteen kategoriasta. Vattimo kuvaa tilannetta taiteen kuoleman sijaan turmeltumisena (Vattimo 1988, 56). Nykyaiteen tehtävä ei olekaan esittää kaunista, vaan kyseenalaistaa nykykulttuuria, tarjota vaihtoehtoisia kokemisen mahdollisuuksia. Sen sijaan Vattimo ei erottele kitschiä ja taidetta, vaan pitää kitschiä taiteen kuoleman leikin yhtenä muotona. Taiteen kategorian laajentumisen, taiteen turmeltumisen ohella postmoderniin aikaan liittyy massamedian syntyminen, josta kirjoitan seuraavassa luvussa.

2 TAITEEN KOHTALO POSTMODERNINA AIKANA

2.1 Kaiken kattavan kommunikaation yhteiskunta

Kuten olen aiemmin maininnut, Vattimo käyttää käsitettä postmoderni kuvaamaan sekä hyvin epätarkasti määriteltyä historiallista aikakautta että ”olemisen mieltä”. Ymmärrän olemisen mieli-käsitteen, jonka Vattimo lainaa Heideggerilta - Vattimon hermeneutikon taustaa vasten - jokaiseen aikakauteen liittyväksi tyypilliseksi tavaksi kokea ympäröivää maailmaa. Postmoderni olemisen mieli ilmenee esteettisessä kokemuksessa. Postmodernista puhumisen merkitys taas löytyy Vattimon mukaan kahdesta seikasta. Ensinnäkin yhteiskuntamme on kaiken kattavan kommunikaation yhteiskunta, mediayhteiskunta. Tähän huomioon perustuu läpinäkyvyysteema hänen teoksessaan *Läpinäkyvä yhteiskunta*. Läpinäkyvyys ei ole Vattimolle valistuksen toiveunta itsetietoisesta ja järjestäytyneestä todellisuudesta, vaan joukkotiedotusvälineiden aiheuttamaa monimutkaisuutta postmodernin ihmisen kokemukselle.

Vattimo ihanoi todellisuutta, joka on pullollaan tulkintoja ja erilaisia näkökulmia. Mediat kuten radio, televisio ja lehdistö ovat aiheuttaneet maailmankuvien räjähdysten ja moninkertaistumisen. Näin vähemmistöt ovat päässeet paremmin esiin. Mediayhteiskunta on Vattimon mielestä modernia yhteiskuntaa valistuneempi ja sivistyneempi, koska se elää nyt pluralisaatiossa, moninaisuudessa, törmätessään alakulttuureihin. Myös itse mediayhteiskunnan sisällä on erilaisia alakulttuureita, joten erilaisten kulttuurien, maailmojen vuoksi ei todellisuutta voi tulkita enää vain valistuksen ihannoimasta länsimaisesta näkökulmasta. (Vattimo 1989, 16–17.)

2.1.2 Historismin kuolema – alakulttuurien moniäänisyyttä

Toinen perustelu postmodernin ajan olemassaololle medioiden kaiken kattavuuden lisäksi on historian käsityksemme muuttuminen sitten modernin. Vattimo kuvaa teoksessaan *Läpinäkyvä yhteiskunta* Walter Benjaminin tekstiin *Historian käsitteestä 1938a* tukeutuen historiaa valistuksen käsityksen mukaisesti eteenpäin kulkevana vapautumisen liikkeenä, jonka päämääränä on täydellistyvän ihanteen toteutuminen.

Hän argumentoi, että valistusajattelun mukaan kaikki lopputulostaan lähempänä oleva oli arvokkaampaa kuin lopputuloksestaan kauempana oleva. Tämän näkemyksen hyväksymiseksi pitäisi kuitenkin hyväksyä yhden ainoan historian olemassaolo. Vattimo ei sitä hyväksy ja hän siteeraakin oman historiannäkemyksensä tueksi Benjaminin¹¹ ajatusta yhden historian-käsityksen, jossa historia tapahtumien yhteisenä kulkuna on menneen esittämistä yhteiskunnan hallitsevien ryhmien ja luokkien näkökulmasta, murtumisesta. Yhden historian eli historismin kirjat kertovat, mitä on tapahtunut hallitsijoille tai porvaristolle, kun se tulee luokkana valtaan, mutta köyhät ja vähemmistöt eivät ole tehneet historiaa. Mediayhteiskunnassa ääneen pääsevät kuitenkin myös alakulttuurit. Vattimo toteaa, että kriisi perinteisessä historian käsitteessä aiheuttaa kriisin myös edistyksen ajatuksessa, mikä tarkoittaa sen hyväksymistä, että on alkanut uusi, historian monina tarinoina ymmärtävä aikakausi – postmoderni. (Vattimo 1989, 13–15.)

2.2 Todellisuuden yleinen estetisoituminen

Kuten historian käsitys ei Vattimon mukaan taidekaan ole olemassa postmodernissa maailmassa tiettyinä erityisenä ilmiönä, vaan sen on tukahduttanut olemassaolon yleinen estetisoituminen. Yleinen estetisoituminen alkoi 1900-luvun avantgardesta, joka oli osa laajempaa estetiikan räjähdysnomasta leviämistä perinteisten taidekäsityksen rajoitusten yläpuolelle. Avantgarde-taide kieltäytyi osastaan epäkäytännöllisen kokemuksen objektina eli perinteisenä autenttisenä taiteena, ja halusi sen sijaan tarjota todellisuuden kokemuksen mallin konkreettiselle sosiaaliselle ja poliittiselle toiminnalle - hetken tilanteessa, jossa yksilön ja yhteiskunnan hierarkia murtuu. Avantgardeksi lasketaan muun muassa dada, joka syntyi kirja- ja kuvataiteessa vastareaktion ensimmäiseen maailmansotaan. Dadaistit manifestoivat taiteensa antitaiteena, joka korvaisi perinteisen esteettisen kultin, ja syntyisi löydöistä sekä sattumista kuten Marcel Duchampin *ready-made*-taide (Töyssy ym. 1999, 134). Vattimo kirjoittaa, että avantgarde-taide negatoi paikan käsitteen taiteessa. Siinä missä perinteisen esteettisen kokemuksen ajateltiin tapahtuvan konserttitalissa tai taidemuseossa, levittäytyivät avantgardistit ulkoilmaan katuteatteria tai ”body artia” tekemään. Taidetta ei näin ollen voi enää avantgardistisen murroksen jälkeen määritellä suhteessa tiettyyn

¹¹ Benjamin, 1989c.

perinteiseen estetiikan arvoskaalaan, jossa vain taideinstituutiot, taiteilijan nerous ja luovuus hyväksytään taiteen määreiksi. Vattimon mukaan esimerkiksi runon jäljitteleminen tai valokuvaus päämääränään vain kopioida ironisoi taiteilijan työn erityisasemaa esteettisessä määrittelyssä ja rikkoo siten vanhaa hierarkiaa. Massamedia-aikainen taide ei ole enää yhteydessä hegeliläiseen metafyyssiseen ymmärrykseen kaiken ykseydestä ja integraatiosta. Uusi taide on sen sijaan kiinnittynyt teknologian mahdollisuuksiin, mikä edesauttaa todellisuuden estetisoitumista. Uusintaminen syrjäytti autenttisen taiteen rajoittuneen position: se vei taideteokset pois gallerioista ja museoista, hävitti taiteesta originellin ja sitä kautta teoksen auran. (Vattimo 1988, 52–55.)

2.2.1 Reprodunktio auran kadottajana

Walter Benjamin¹² ottaa *Zeitschrift für Sozialforschung*issa vuonna 1936 ilmestyneessä *Taideteos teknisen uusinnettavuuden aikakaudella*–esseessään kantaa ilmiöihin, joita uusintamisen mahdollisuus aiheutti taiteelle (Brooker 1995, 45). Taideteoksen uusinnettavuudella Benjamin tarkoittaa teoksen kopioimis- ja levittämismahdollisuutta, esimerkiksi valokuvausta ja elokuvaa. Benjamin selvittää, että periaatteessahan taideteos on voitu uusintaa aina esimerkiksi puupiirroksen ja litografian avulla, mutta vasta valokuvaus vapautti ihmiskäden uusintamisprosessista. Jo 1900-luvun alussa tekninen uusinnettavuus oli saavuttanut tärkeän aseman taiteen luomistapojen joukossa, ei vain kopioimisen välineenä. Hänen mukaan taiteen muuttuminen ainutkertaisesta kopioitavaksi on muuttanut sekä taidetta itseään että sen suhdetta taiteen kokijaan. (Benjamin 1989b, 140–142.)

Kuinka taide on Benjaminin mukaan muuttunut uusintamismahdollisuuden myötä? Hän kirjoittaa esseessään, että uusinnettu teos voi tuoda esimerkiksi tarkan valokuvauksen keinoin esille uusia ulottuvuuksia alkuperäisteoksesta. Se on siis itsenäinen suhteessa alkuperäiseen, ei sen väärennös. Uusinnoksen voi myös viedä sellaisiin paikkoihin, joihin alkuperäinen teos ei pääsisi. Uusinnos tulee katsojaa puolimatkaan vastaan:

¹² Walter Benjamin on vuonna 1892 Berliinissä syntynyt saksanjuutalainen filosofi ja esseisti, joka ystäväystyi Ernst Blochin, Theodor W. Adornon ja Gerhard Scholemin kanssa. Hän liittyi Max Horkheimerin johtamaan Institut für Sozialforschungiin vuonna 1935. Benjamin kirjoitti muun muassa kielestä, historian filosofiasta ja modernista taiteesta Paetessaan juutalaisvainoja Benjaminin ryhmä otettiin kiinni Espanjan rajalla, jossa hän kuoli 27. 9. 1940. Muu ryhmä pääsi jatkamaan pakomatkaa.

esimerkiksi sinfoniaa voi nykyään kuunnella omassa olohuoneessa konserttisalin sijaan. (Benjamin 1989b, 142–143.)

Vaikka teknisen uusinnettavuuden avulla voidaan uudistaa taiteen kokemisen tapaa, kirjoittaa Benjamin, että aivan täydellisestikin uusinnetusta teoksesta jää kuitenkin uupumaan sen ainutkertaisuus. Ainutkertaisuus on olennainen seikka teoksen aitoudelle: se on teoksen olemista tietyssä ajassa ja tietyssä paikassa suhteessa kontekstiinsa. Ainutkertaisuuden katoamisen myötä teoksesta häviää sen aura. Benjamin selittää auran käsitettä vertaamalla sitä luontoon sovellettuun auran käsitteeseen. Luontoon sovellettu aura on ainutlaatuinen etäisyyden tuntu huolimatta siitä, kuinka pitkän matkan päässä havaittava kohde on. Ilmiön auran kokeminen tarkoittaa ilmiön varustamista kyvyllä vastata katseeseen. Tämä tarkoittaa taideteoksen arvon määrittämistä ajassa ja paikassa, saavuttamattomissa olevana. Aura on teoksen ainutlaatuisuutta, saavuttamattomuutta ja kulttuuriperinnettä. (Benjamin 1989b, 142–144.)

Vattimo selittää edelleen Benjaminin aura-käsitettä: Aura on säteily, joka ympäröi taideteoksia ja erottaa ne muusta olemassaolosta. Aura on taiteilijan näkökulmasta hänen neroutensa. Uusinnettavalla taiteella ei ole originaalikappaletta, ja se romuttaa eron taiteen kokijan ja tekijän välillä, koska teknologian myötä taiteilijan nerous ei enää pääse perinteiseen tapaan säteilemään teoksesta. (Vattimo 1988, 54–55.)

Benjamin kirjoittaa, että auran rappeutuminen massakulttuurissa aiheutuu ihmisten halusta tuoda esineitä tilan ja sisällön suhteen entistä lähemmäs ihmistä. Tämä ilmiö syntyy ihmisen tahdosta hallita elinympäristöään ja tehdä siitä siksi kuva- ja jäljennemaailma. Auran hävittäminen on aiheuttanut ihmisen samankaltaisuuden tajun kasvamisen siihen mittaam, että se löytää samanlaisen myös ainutkertaisesta, mikä näkyy kopioinnissa. Ihmiset muokkaavat todellisuutta joukkoja ja keskivertoja varten. Mutta samalla todellisuus muokkaa joukkoja, mikä on Benjaminin mukaan ajattelun ja havaintojen mahdollisuutta laajentua rajattomasti. Benjamin kirjoittaa, kuinka elokuva lähentää tieteen ja taiteen suhdetta, koska elokuvan avulla voidaan tutkia hidastetuilla kuvilla esimerkiksi lihaksen liikettä tarkasti. Hänestä elokuvien tieteellistä arvoa ei tule vähätellä, vaan juuri siinä, että elokuva lähentää tieteen ja taiteen suhdetta, elää elokuvan vallankumouksellinen voima. Elokuvan avulla tutut, mutta salatut yksityiskohdat tulevat julki, kun kameraan tallentuu jatkuva tutkimusmatka. Se auttaa ihmisiä ymmärtämään

heitä ohjailevat voimat ja toisaalta heissä piilevät toimintamahdollisuudet. Kamera saa ihmiset tutkimaan tuttua ympäristöä kuten psykoanalyysi ihmismieltä - tietoisesti, ei alitajuisten huolimattomasti. (Benjamin 1989a, 123; 1989b 146–160.)

2.2.2 Elokuva ja auran katoaminen

Alun perin taideteoksilla oli vain kulttiarvoa. Reproduktio mahdollisti teosten tuomisen lähelle yleisöä, jolloin teosten kulttiarvo väistyi näyttelyarvon edeltä. Kulttiteosten tärkein funktio olikin olla olemassa maagisena välineenä, ei olla esillä, väittää Benjamin. Luolamaalausten kuvat olivat ensisijaisesti kaiverrettu henkiä varten, ja tiettyjä uskonnollisia patsaita pääsivät vain papit katsomaan. Adorno (Brookerin 1995, 55 mukaan) on kritisoinut kirjeessään, jonka hän lähetti Benjaminille luettuaan esseen *Taideteos teknisen uusinnettavuuden* aikakaudella, että Benjamin aliarvioi teknisyyden vaikutusta autonomiseen taiteeseen ja korostaa sitä liikaa reproduktiivisen taiteen kohdalla. Huomio on varmasti aiheellinen. Vaikka luolamaalauksilla ja uskonnollisilla patsailla on ollut aikanaan maagista arvoa rituaalivälineinä, ovat ne kuitenkin olleet myös esillä, ja näin ollen niiden arvo on määräytynyt myös näyttelyarvon kautta.

Benjaminin mukaan näyttelyarvo on syrjäyttänyt kulttiarvon esimerkiksi valokuvauksessa, mutta aura pitäytyy vielä vanhoissa kuvissa, joista näkyy tutut ihmiskasvot. Kun ihmiset häviävät kuvista, katsovat katsojat kuvia kuin ”rikospaikkoja”. Katsoja pyrkii selittämään kuvia vapaan kontemplaation keinoin, mutta esimerkiksi toimittaja voi kuvateksteillään ohjata ihmistä tulkitsemaan kuvaa haluamallaan tavalla. Kuvista tulee näin ollen auran katoamisen myötä poliittisilla merkityksillä höystettyä todistusaineistoa. Samalla tavoin kuin kuvateksti viitoittaa katsojaa tulkitsemaan kuvaa, määrää elokuvissa yhtä kuvavälähdystä sen edeltämä kuvasarja. (Benjamin 1989b, 148, 149.) Elokuvan voimaa katsojan edessä Benjamin selittää siteerauksella: ”*En voi enää ajatella sitä, mitä haluan. Liikkuvat kuvat ovat vieneet ajatuksieni paikan.*” (Duhemel, Benjaminin 1989, 162 mukaan).

Benjaminin mielestä joukkoliikkeiden vahvin työkalu on elokuva. Uusinnettavana teoksena myös se mitätöi ajatusta kulttuuriperinteestä taideteoksen arvona. Ei ole mieltä kysyä, mikä elokuvanauhoista on aito ja alkuperäinen. Elokuva on tarkoitettu näytteille,

minkä syy löytyy markkinoista. Elokuvalajeja voi lähettää, ja on lähetettävä, katsottavaksi ympäri maailmaa. Yksityinen ihminen voi ostaa patsaan tai taulun, muttei elokuvaa. (Benjamin 1989b, 144, 151, 154.)

Reproduktio muuttaa myös näyttelijän työtä. Elokuvanäyttelijä on koko ajan tietoinen, että kamera kuvaa häntä markkinoille. Markkinat asettavat näyttelijälle vaatimuksia, vievät hänen kehonsa ja persoonansa. Siinä missä teatterinäyttelijän suoritus näkyy ihmisille välittömänä, keskeytyksittä ja näyttelijän persoonan ohjaamana, nähdään elokuvanäyttelijän suoritus linssin läpi, pätkittynä, kuvamanipulointina ja erilaiset suoritukset yhdisteltyinä. Elokuvanäyttelijä ei voi muokata esitystään yleisön kanssa yhteisen vuorovaikutuksen tuloksena, vaan elokuvaa katsoessaan katsojat pääsevät sitä hänen kuulemattaan arvostelemaan. Tästä syystä elokuvassa ei ole auraa: aura on sidottu näyttelijän läsnäoloon. Tässä ja Nyt. Myös koko tuotantokoneisto vaikuttaa elokuvan taiteellisuuden autonomian vähäisyyteen. ”Kauniin lumeen maailma” on muuttunut reproduktion myötä keinotekoiseksi maailmaksi. Elokuva katsoessa yleisö ei näe illuusion rakentumista, koska se ei näe kameraa, lavasteita sinällään ja ohjaajaa. Kamera imeytyy elokuvassa tapahtuman sisään eikä katsoja pysty ottamaan välimatkaa tapahtumaan. Kameran imeytyminen tilanteiden sisälle on esimerkki ihmisten tarpeesta latistaa asioiden ainutkertaisuutta hävittämällä aura, välimatka aitoon ja luomalla ympärilleen välittömästi hallittavissa oleva jäljennemaailma. Auran katoamisen myötä syntyneen tyhjien elokuva täyttää näyttelijän ”persoonallisuuden magialla” eli tähtikultilla. (Benjamin 1989b, 144, 151, 154.) Kokemus, jossa auraattinen hetki täyttyy sisällöllisesti, muuttuu taiteen reproduktiivisuuden myötä elämyksien virraksi, jolla auraattisuuden poissaolon aiheuttamaa tyhjyyttä yritetään paikata. (Lindroos 1996.)

2.2.3 Elokuva estetiikan politisoitumisvälineenä

Benjamin muistuttaa, että taide on aina historiallisen aikansa tuote. Alun perin taideteoksen arvo perustui siihen perinteeseen, jota varten se oli luotu. Ensin taideteoksilla oli kulttuurista teosten rituaaliluonteen vuoksi, sittemmin uskonnollisen funktion vuoksi. Auran katoaminen irrotti kuitenkin taiteen sen perinneyhteydestään. Benjamin toteaa, että taiteen irrottaminen traditiosta on sekä kathartista että tuhoavaa. Perinteisten estetiikan teorioiden riittävyys murentuu, kun reproduktiivinen taide levittää traditionaalisten taideteorioiden ”vallankumouksellista” kritiikkiä. Samalla se puhdistaa taidetta mahdollistamalla taiteen

irtautumisen sen ”loismaisesta” rituaaliluonteesta. Benjaminin mukaan johtajakultin avulla toteutettu joukkojen nujertaminen vastaa rituaaliarvojen tuottamista taiteellisilla välineillä. Siinä missä uusi taide lisää katsojien edistyksellistä asennoitumista, lisää autenttinen taide taantumuksellista asennoitumista. Näin ollen entinen taiteen arvovalta häviää ja taide kiinnittyy rituaalisuuden sijaan uuteen käytäntöön: politiikkaan. (Benjamin 1989b, 142–147.) Robin Ridless (1984, vii) selittää Benjaminin käsitteitä: Edistyksellinen taide edistää työväenluokan vallankumouksellista tietoisuutta, taantumuksellinen hämärtää luokan ja omaisuuden suhteen perustavanlaatuaista luontoa modernissa teollisuusyhteiskunnassa.

Benjaminin mukaan joukkoviestintäyhteiskunta mahdollistaa sen, että jokainen on asiantuntija, eli ihmisen tietoisuus ja mahdollisuus tiedon levittämisestä lisääntyy. Asiantuntija Benjaminille on henkilö, joka kykenee ja saa kertoa haluamastaan asiasta. Yleisönosastokirjoitukset avasivat jokaiselle taiteen kokijalle mahdollisuuden olla kriitikko. Myös elokuvan luonne on sellainen, että katsoja pääsee arvioimaan teosta. Koska arvioiminen tapahtuu kotisohvalta tai elokuvateatterin penkiltä, eikä mene suoraan elokuvan tekijöille, katsojan rooli avautuu kokeilevaksi. Kirjoittajan tai taiteen tekijän ja yleisön roolien välinen ero pienenee, jolloin yleisön tietoisuus ja oikeudet kasvavat. Ihmiset kokevat elokuvaa katsoessaan reagoivansa joukkoina. Tulkintani mukaan Benjamin tarkoittaa tällä, että he voivat kokea, että heillä on voimaa muuttaa asioita. (Benjamin 1989b, 155, 158.)

Benjamin väittää banaaliksi Frankfurtin koulukunnan muiden jäsenten toteamusta, että vain autenttinen taide vaatii sisäistä keskittymistä, elokuvan ollessa massojen ajankulutusta ja viihdytystä. Hän puolustaa elokuvan arvoa sillä, että elokuvan kautta taide liikuttaa ja inspiroi niitä, jotka eivät taiteesta muuten koskaan olisi osallisia. Uusi taide ei ole enää vieraantunutta avatgarde-taidetta taiteen vuoksi (*l'art pour l'art*), jota esimerkiksi Benjaminin kritisoidut dadaistit harjoittivat, vaan yhteiskunnallista toimintaa varten. Elokuva ei siis varsinaisesti ole taiteellinen kokemus, vaan politiikan leviämisen väline. Elokuva työntää kulttiarvon syrjään ja antaa yleisölle luvan kritisoida. Elokuva opettaa katsojia tarkkaavaisuuteen, huomioihin ja kyseenalaistamaan, ja se on väline johtajakultin nujertamiseen. Juutalaisvihan kokenut filosofi toteaa esseensä lopuksi, että estetiikan politisointi on kommunistien vastateesi fasisteille, jotka ovat estetisoineet politiikan, tehneet sodasta runoutta ja pommikoneista taidetta. (Benjamin 1989b, 155, 158, 166, 167).

2.3 Taiteen kuoleman kolme vaihetta

Olemassaolon yleisen estetisoitumisen ja siitä seuranneen taiteen tukahtumisen vaikutuksena on helppo nähdä taiteen kuolema. Jos kaikki on taidetta, ei mikään erityisesti ole taidetta. Taiteen kuoleminen ei kuitenkaan tule tapahtumaan (hegeliläisessä hengessä) vallankumouksellisen olemassaolon synteisin hedelmänä, huomauttaa Vattimo. Taiteen kuolema on jatkuvasti läsnä elämässämme massakulttuurissa. Ensimmäinen taiteen kuoleman vaihe on Vattimolle se, että taide ei enää ole olemassa yhteiskunnassamme omana erillisenä ilmiönään. Taiteen irtautuessa taideinstituutioiden otteesta estetisoituu koko yhteiskunta, mikä merkitsee ensimmäistä askelta perinteisen taiteen kuolemassa. Tätä vaihetta kuvaa taideinstituutioiden etuoikeuden murtuminen, kun taide leviää teattereista kaduille ja konserttitalleista levyille. Taideinstituutioiden murtumisessa elää utopia arkisen ja kauniin yhdistämisestä ja sen avulla olemassaolon esteettisestä pelastamisesta harmonian tunteeksi, yksilön ja yhteiskunnan välisen tasapainon löytämiseksi ja ihmisen sisäisen olemuksen saavuttamiseksi. Tämän profetian viimeisin edustaja on Vattimolle Herbert Marcuse, jolle utopia tarkoitti utopiaa taiteesta teknologian kyllästävässä ja metafysiikan realisoimassa yhteiskunnassa. Tähän utopiaan liittyvä avantgarde-taide kieltäytyy paikasta epäteoreettisena ja epäkäytännöllisenä taiteena ja sen sijaan esittäytyy etuoikeutettuna mallina todellisuuden tuntemiselle, hetkenä normien ja hierarkioiden rikkomiselle yksilön ja yhteisön välissä sekä poliittiselle toiminnalle. Avantgarden merkitys löytyykin taideteoksen kyvystä kyseenalaistaa oma statuksensa, rikkoa rajoja, sammuttaa aura. (Vattimo 1988, 52–57, 78.)

Toinen taiteen kuoleman vaihe on Vattimolle *kitschin* syntyminen. Kitschissä massamedia välittää kulttuuria, informaatiota ja viihdettä – aina ”kauniin” kriteerin muistaen ja sitä noudattaen. Postmoderniksi kauniin kriteeriksi ei riitä enää moderni kantilainen näkemys subjektin kokemuksesta kohteesta.¹³ Massamedian luoma estetiikka käsittää kauniina tuotteen, jolla on vetovoimaa. Uusi kauneus-käsitys ei ole kuitenkaan Vattimon mielestä täysin poikkeava meihin iskostetuista estetiikan traditionaalisista periaatteista, vaan mahdollisesti synteesi estetiikasta ja etiikasta. Siinä missä Königsbergin valistusfilosofi ajatteli kauneuden kokemuksen olevan parhaimmillaan humanisuuden täydellistymä, tunne joukkoon kuulumisesta, on massamedian anti tunteen ja maun konsensuksen tarjoamista ihmisille – ihmisille, jotka kokevat joukkoina. Massamedissa kauneuden universaalivaatimus

¹³ Kantille hyvä on käsitteessä, kauneus kokemuksessa. Kauneus on esteettinen makuarvostelma ja universaalivaatimus. Ks. Kant, Immanuel: *Arvostelukyvyn kritiikki*.

kantilaisessa mielessä voidaan unohtaa. Vattimo (1989, 78) toteaa: ”- - kaunis on kokemusta yhteisöstä, mutta yhteisö käy läpi - - moninkertaistumisen ja pluralisoitumisen prosessin, jota ei voida pysäyttää.” Massamedia ei tarjoa merkitystä massoille, vaan on massojen merkitys. (Vattimo 1988, 52–57, 78.)

Manipuloivaa, estetisoivaa ja välitöntä nautintoa tarjoavaa massamedian muotoa, kitschiä vastaan asettuikin taiteen kuoleman kolmas vaihe: *autenttinen taide*, joka vastustaa kitschin helppoa mielihyväämaailmaa, ja on Adornon dialektiikan mukaan parhaimmillaan pelkkää muotoa, kommunikoimattomuutta ja ”hiljaisuutta”. Maailmassa, jossa esteettinen nautinto on herkkupalojen napsimista massamedian valtavalta tarjottimelta, jonka reunat ovat määritelty vetovoimaisuuden yksimielisyyden kaavan mukaan, voi adornolainen esteettinen elämys syntyä vain perinteisen estetiikan kaanonin negaatiosta, ilman valmiita määreitä, käsityksiä ja nautintoa. (Vattimo 1988, 52–57, 78.)

Tulkintani mukaan Vattimo tarkoittaa massamedian estetiikan ja kantilaisen estetiikan erolla sitä, että vaikka molempien mukaan kauneuden kokemus on monen kokijan yhtenäinen kokemus objektista, on Kantin näkemys subjektista objektiin, Vattimon postmodernissa näkemyksessä sen sijaan teon suunta on objektista subjektiin. Vattimon mukaan massamedian tarjoama kaunis ei ole subjektien yhtenäinen ja jaettu kokemus kohteesta, vaan kohde itse on kokijoiden merkitys. Massataide tarjoaa kauneuden kokemuksen, ja kokemus on massojen merkitys. Esteettisessä kokemuksessa rakentuu postmoderni olemisen mieli, joka on pluralisaatio.

2.3.1 Hegelin estetiikan paralleelisuus taiteen kuoleman teeman suhteen

Vattimon lisäksi taiteen kuolemasta ja sen implikaatioista ovat kirjoittaneet monet filosofit. Esittelen tässä yhden heistä lyhyesti, jota vertaan Vattimon taiteen kuoleman argumentteihin. Martin Donougho sopii tutkielmaani siksi, että hän on Hegel-tutkija ja tuntee hyvin myös Danton filosofiaa.

Taiteen loppumisen tematiikkaa yhdistää tämän hetkisen taiteen filosofian Hegelin ajatuksiin estetiikasta, kirjoittaa Martin Donougho. Myöhäismoderni ja postmoderni

ovat kulttuurisen kriisin aikakausia, koska nykytaide on aikansa elänyttä eikä näytä kiinnostavan kovinkaan monia. Donoughon mukaan Heideggerin *Taideteoksen alkuperä*-teos taiteen kohtalosta herätti kuitenkin henkiin hegeliläisen taidekeskustelun. Toinen taiteen filosofiasta Hegelin näkökulmasta kirjoittanut filosofi on Arthur Danto, joka on löytänyt paralleelisuuksia Hegelin taiteen kriisin ennustuksista sekä sodan jälkeisen (maalaus)taiteen välillä. (Donougho 2007, 179–180.)

Donoughoa hämmästyttää Hegelin ennustuksenomainen tarkkasilmäisyys taiteen kriisistä ja loppumisesta Taiteiden kukoistuskautena¹⁴. Hegeliä seuraten hän lähtee selvittämään, miten taide taiteen lopun ja kohtalon tematiikassa kietoutuu tiiviisti kahteen muuhun merkittävään tekijään, filosofiaan ja historiaan. (Donougho 2007, 180–181.)

Donougho huomauttaa, että Hegel ei viittaa teksteissään taiteen kuolemaan, vaan taiteen loppuun tai taiteen ohittumiseen. Hegel antaa taiteelle mahdollisuuden jatkua, mutta mainitsee, ettei taide enää pysty varaamaan entisenkaltaista uskonnollista tai korkeakulttuurista paikkaa¹⁵. Donougho listaa neljä taiteen lopun tai ohittumisen merkitystä Hegeliltä. Ensimmäinen merkitys on, että taiteen ei enää ajatella paljastavan Arkhóa, perusprinsiippiä, olemista. Kun taide ylittää itsensä, ihmisten kiinnostus kohdistuu sen sijaan uskontoon ja filosofiaan¹⁶. (Donougho 2007, 183.)

Ensimmäistä merkitystä, joka väittää taiteen loppuvan hetkeen, jolloin uskonto ja filosofia varaavat sen paikan Arkhén selvittämisen tehtävässä, pidemmälle viety implikaatio on toinen väite, jonka mukaan filosofia korvaa estetiikan tavan tutkia maailmaa. Asenteemme taiteeseenkin on enemmän kriittinen ja intellektuaalinen kuin intuitiivisen elävä suhtautuminen taideteokseen sinänsä. Kriittinen asenne tekee katsojasta yhtä paljon taideteoksen tekijän kuin artisti itse on¹⁷. Taideteoksesta on tullut ulkoinen objekti tutkittavaksi, säilöttäväksi, uudelleen esitettäväksi. (Donougho 2007, 183–184.)

¹⁴ Taiteilla (isolla alkukirjaimella) Donougho viittaa sekä romantiikan ekspressivismiin että keräily- ja esittämiskulttuuriin, museoihin ja konserttisaleihin, joissa menneisyydestä kerättyjä mestariteoksia näytetään (2007, 181.)

¹⁵ Taide Olemisen totuuden esittäjänä ja selittäjänä.

¹⁶ Hegel, *Philosophy of History*, 1828.

¹⁷ Huomaa yhteys Walter Benjaminin kanssa.

Kolmanneksi Donougho selvittää, kuinka taide kutsuu katsojaa älylliseen pohdintaan, ottamaan välimatkaa taidekokemukseen sinänsä ja suhtautumaan teokseen kriittisesti. Sen kääntöpuolena on, että modernille kulttuurille tyypilliset piirteet eivät muodosta suosiollista maaperää taideteosten kohtaamiselle eikä tuottamiselle. Ihmiset ovat kodittomia¹⁸ ja vieraantuneita modernissa elämismaailmassa, eivätkä taideteokset mahdu tähän moderniin tarinaan¹⁹. (Donougho 2007, 184.)

Neljäs väite taiteen ajan ohittuneisuuden puolesta Donougholla on Hegelin teoria taidemuodosta ja sitä vastaavasta maailmankuvasta. Hegel määrittää taiteen muodon kytkökseksi merkitykseen sekä merkityksen esitykseksi aistimellisella, mielikuvituksellisella tavalla. Sisältö ei voi kuitenkaan vastata koskaan täysin taidemuotoa, koska lisätulkinta paljastaa sisällöstä aina jotain uutta, joka oli ollut kätkeytyneenä. Taiteenhistoriassa kytkös esiintyy kolmessa vaiheessa, dialektiikkana: (1) esitaiteessa symboleina, (2) varsinaisessa kaunotaiteessa antiikin klassisena ideaalina sekä (3) jälkitaiteena, kristillisenä ja romantiikan taiteena. Symbolit paljastavat totuuden luonnosta (sisältö), klassinen taide taas symboleiden sisällön (intentionaalisuus), romanttinen taide paljastaa toden sisällön klassisesta muodosta, inhimillisen ja jumalallisen haarautumisen kahdeksi eri poluksi. Esimerkiksi kreikkalaisten patsaiden ja tragedian totuus ei ole klassinen ideaali, vaan ennemminkin subjektiivisuus, jota ei voitu esittää suoraan. Dialektiikka jatkuu myös eteenpäin: taide alkaa symboleista, joiden kuvitellaan olevan luonnollisia, vaikka ne ovat intentionaalisia ja jatkuu luonnon ja kulttuurin yhdistymiseen, ihmisvartalon ja älyllisyyden yhteen kietoutumiseen patsaissa ja homeerisessa epiikassa päätyäkseen reflektomaan koko prosessia estetiikassa. (Donougho 2007, 184–185.)

Taiteen kohtalo määrittyy hetkessä, jolloin taide ei ole enää olemassa itsenäisenä ilmaisunsa ulkopuolella. Tätä ajatusta voidaan selittää esimerkiksi taiteen hermeneuttista funktiota silmällä pitäen: taide tekee näkyväksi yhteisössä piilossa olevia arvoja, näkemyksiä ja oletuksia. Taide on tällöin kuin Hegelin kulttuurinen muisti, antiikin Mnemosyne, muistamisen jumalatar. Modernilla taiteella ei ole piilotettua sisältöä esitettäväksi, taidetta ei kohdata enää intuitiivisesti. Taide on

¹⁸ Modernin aikakauden aiheuttamaan kodittomuuden tunnetta esittelee Walter Benjamin esseessään *Taide mekaanisen uusinnettavuuden aikakaudella*.

¹⁹ Kolmanteen taiteen ohittuneisuuden merkityksen analyysiin liittyy myös Theodor Adornon kritiikki modernin maailman vieraantuneisuutta kohtaan.

ohitettu, koska myöhäismodernissa taiteella ei ole enää kohtaloa, joka sen tulisi saavuttaa, ei mestariteoksia, joita sen piirissä pitäisi tehdä. (Donougho 2007, 184.)

Viidentenä kohtana Donougho selvittää nykytaiteen taidetyyliä kirjon, jossa taidetta on muun muassa Biedermeier-tyyli kuin museotaidekin, osoittavan taiteen loppumista. Tämä näkökulma on lähellä Vattimon taiteen heikentymisen diskurssia. Taiteen loppumisen kuudes merkitys piilee taiteen olemuksellisessa tai välttämättömässä ohittuneisuudessa. Taide on aina-jo-ohitettu, koska se kohdataan aina retrospektiivisesti. Taiteen olemus sisältää aina sen, mitä on ollut. (Donougho 2007, 188–189.)

Donougho ylistää Arthur Dantoa tarkkasilmäisenä Hegelin taidefilosofian tutkijana. Danto kirjoittaa hegeliläisestä taiteen loppumisesta teoksessaan *the Artworld* (1964). Täysin paralleellisia eivät Hegelin ja Danton näkemykset kuitenkaan ole, koska siinä missä Hegelin näkökulma taiteeseen on metafyyminen, on Danton näkökulma analyttinen. Hegelin mukaan taidetta yritetään ymmärtää sen sisällöstä käsin, esityksen ja representaation merkitystä refleктоimalla. Danto vertaa tätä ajatusta omaan pohdintaansa siitä, mikä tekee objektista taidetta. Taideteoksen tulee hänen mukaansa kertoa jostakin ja ilmentää tämä merkitys. Kaksiosainen määritelmä pitää sisällään huomion, ettei taideteoksen merkitys synny pelkästä aistimellisesta korrelaatista, vaan merkitys tulee aina reflektoida. Katsoja ei huomaa teosta pelkästään fyysisenä entiteettinä, vaan kokee teoksen aina esittävän jotain. Sekä sisältö että esityksen muoto vaativat tulkintaa, eikä merkitys löydy vain taideteoksen eksistomisesta. Näin ollen taideteokset, taiteilijan työ ja töiden tulkinta ovat historiallisesti rakentuneita akteja, aina kontekstisidonnaisia. Tällainen esteettinen historismi onkin Danton mukaan yksi Hegelin taideteorian kiinnostavimpia saavutuksia. (Donougho 2007, 197–199.)

Danto näkee taiteen kuoleman teeman narratiivina. Danto ei kirjoita taiteen kohtalosta kuolemana, vaan loppuna. Taiteen tarina loppuu, kun sen tarina ei enää kannu. Hänen luonnehdinta taiteesta sisältää oletuksen taiteen kognitiivisuudesta, tietoisuudesta itsestään. Modernismi pitää sisällään itsemäärittelyn projektia, jossa taide tematisoi omaa mediaansa ja tekniikkaansa. Itsemäärittelyn projekti tulee kuitenkin päätepisteeseensä 1960-luvulla poptaiteen synnyn myötä, kun taide muuttuu yhdeksi

filosofian kanssa. Taide kuolee kuitenkin omiin ehtoihinsa, ei taidefilosofiseen keskusteluun, huomauttaa Danto. Filosofia ei ota valtaa taiteesta, vaan filosofinen keskustelu, taidekritiikki jättää taiteen rauhaan. Taide ei siis muutu käsitetaiteeksi (filosofian ja taiteen yhdistelmä), vaan päätyy pluralismiin, näkökulmaan, joka sallii kaikenlaiset tyyliuunnat taiteeksi. Jälkihistoriallinen ”anything goes” -taide ei siis elä taiteen kulta-aikaa, vaan edustaa taiteen rappiota, Danton sanoin kuitenkin onnellista taiteen lopun jatkumoa. (Danto 2007, 199–201.)

Kuinka historismi ja teologisuuden kieltäminen toimivat yhdessä Danton teoriassa, kysyy Donougho. Se mikä määrittää ja legitimoii taideteoksen on aina historiallisesti määräytynyt. Kontekstisidonnaisuus ei ole kuitenkaan riittävä ehto taiteen määrittämiselle. Taidemaailma voi pluralistisuudessaan osoittaa, että *taide* ja *taideteos* eivät käsitteinä riitä enää kuvaamaan kaikkea taidemaailman sisällä olevia objekteja. Danto ei kuitenkaan usko, että taiteen loppu olisi jo ohi ja kyseiset käsitteet voitaisiin hylätä. Taide ei ole olemuksellisesti poissa, eikä taide-käsite ole tyhjä. (Donougho 2007, 201–203.)

Danton ja Vattimon näkemyksissä taiteen kohtalosta postmodernissa on selvää samankaltaisuutta. Kumpikin heistä hylkää hegeliläisen näkemyksen taiteen kuolemasta filosofian edessä, mutta samalla molemmat tulkitsevat postmodernia aikakautta taiteen rappioksi tai heikentymiseksi. Kun autenttiset taideteokset ovat menettäneet merkityksensä ainoana taide-entiteettien edustajina ja taideteoksiksi hyväksytään mitä erinäisimpiä taiteen nimissä tehtyjä objekteja, on perinteinen estetetiikan keskustelu ja perinteiset taidemääritelmät vanhentuneet. Taidemaailma on pluralisoitunut, mutta silti olemassa. Taiteen rappio on taiteen pelastus.

2.3.2 Taiteen mahdollisuus

Taiteen kuoleamisen ja muuttumisen tematiikkaa pohtiessaan Vattimo muistuttaa lukijaansa kuitenkin siitä, että ”ihme kyllä” perinteiset taideteokset – maalaukset gallerioissa, runot kirjoissa ja näytelmät teattereissa – eivät ole kadonneet kokonaan, eikä niitä voi tutkia vain negaationa reproduktiiviselle taiteelle. Vattimon mukaan filosofinen kuvaus sen tilanteen ymmärtämisestä, jossa perinteinen taide elää rinta rinnan massamedian tuottaman ja

levittämän taiteen kanssa perinteisen väistymättä yhteiselosta, voidaan tehdä vain taiteen kuoleman kolmen vaiheen kautta, jossa Absoluuttisen hengen mukaisesta taiteen ylittämisestä siirrytään kitschin mielihyvämaailmaan ja sieltä täysin kommunikointomattomaan taiteeseen. (Vattimo 1988, 57–59; 1989, 81.)

Vattimon mukaan taiteen kuolemaa voidaan tulkita kahdella tavalla. Vahvan ja ”utooppisen” tulkinnan mukaan voidaan Hegelin teoreettista rakennelmaa vasten nähdä, että taide kuolee, kun perinteisten taideinstituutioiden tärkeys murenee ja taide ei enää ole olemassa omana erityisenä ilmiönään. Taide ulottuu yli gallerioiden, konserttisalien, runokirjojen ja museoiden. Heikon – ja Vattimolle ajan hengen mukaisen – tulkinnan mukaan taiteen ilmiön turmeltuminen ei johda taiteen kuolemaan, vaan se osoittaa vain massamedian valtakunnan estetisoitumisen, missä kolme turmeltumisen tai kuoleman vaihetta liittyvät yhteen ja ovat toistensa kanssa vuorovaikutuksessa. Tästä seuraa, että itse asiassa taiteen kuoleman kolmen vaiheen yhteisleikki muodostuukin taiteen mahdollisuudeksi, jossa taide alkaa elää elämäänsä uusissa konteksteissa – avantgardessa, kitschissä ja autenttisena taiteena – eli moneutena. Koska taiteen mahdollisuus viittaa jatkuvasti sen mahdottomuuteen, leikkiin oman kuoleman vaiheiden kanssa, tulee taiteen tilannetta kutsua Vattimon mukaan *rappioksi, turmeltumiseksi (the decline of art)*. Leikki on Hegelin ennustaman taiteen kuoleman toteutuminen pervertoituneessa muodossa, ontologisen Olemisen keventäminen. Kaunis ei ole näin ollen yhden totuuden manifestoitumisen paikka, vaan erilaiset kauniit elävät rinta rinnan kuten erilaiset (elämis)maailmatkin. (Vattimo 1988, 57–59; 1989, 81.)

Vattimo kyseenalaistaa perinteisten estetiikan käsitteiden käyttöä uuden ajan taiteen tulkinnassa ja määrittelyssä. Niitä käyttämällä postmoderni taide suljetaan taiteen määritelmän ulkopuolelle. Esimerkiksi kitsch²⁰ ei hänen mukaansa ole tyylin puutetta ja epäautenttisuutta, vaan päinvastoin tiukkoihin muodollisuuden kriteereihin vastaamista. Hän lainaa estetiikkakäsitteistönsä avukseen Benjaminin ”häirityn havainnon”-käsitteen (*distracted perception*). Häiritty havainto ei kohtaa auraattista perinteistä taidetta, vaan ärsykevirtaa. Näin ollen voitaisiin sanoa, että taiteen kokemista ei enää ole. Mutta, Vattimo huomauttaa, hylätessämme ajatuksen taiteen kokemista postmodernissa maailmassa olemme perinteisen, metafysisen estetiikan teorian vankeja. Vattimo kumoo väitteet, joiden mukaan

²⁰ Tässä kohtaa on syytä huomata Vattimon ja Kulkan näkemysten erilaisuus. Siinä missä Kulka näkee kitsch-esineistön olevan taideteosten piiriin kuulumattomia objekteja, on kitsch Vattimolle yksi taidemuoto, taiteen kuoleman leikin yksi tärkeä vaihe.

massamedia latistaa kokemuksen ja samankaltaistaa ihmiset. Hänen mukaansa kritiikki massamediaa kohtaan kumpuaa ongelmasta, jossa ihmiset pitävät epätoivoisesti kiinni vanhoista ihanteista. Jos joukkotiedotusvälineiden toimintaa halutaan tulkita Hegelin Absoluuttisen hengen tai Aristoteleen *Runousopissa* esittämän kathartisuuden²¹ kautta, voi media näyttäytyä yhtä totuutta tavoittelevaksi instituutioksi. Vattimo kirjoittaa, että Hegelistä inspiroituneet mediakriitikot kuten Adorno näkevät massamedian kokemusta yhdenmukaistavana koneistona, koska sitä ohjaa tiettyyn suuntaan ”Isoveli”, talouden henki. Vattimo myöntää taloudellisuuden vaikutuksen medioihin, mutta huomauttaa, että moninaiset tv- ja radiokanavat sekä informaation vapaus takaavat sen, että ajatus yhdestä totuudesta, oli se taloudellisen tai muun vallan seurausta, häviää yhdeksi ajatukseksi muiden joukkoon. Todellisuus ei enää ole postmodernissa maailmassa ”keskuksen ohjaamaa”, vaan tulosta tiedotusvälineiden levittämistä kuvista, niiden tulkinnoista ja rekonstruktioista. Häiritty havainto ei ehkä kohtaa itse taideteoksia, mutta se kokee hämärtyksen ja heikentymisen eli kodittomuuden ja sitä kautta maailman. (Vattimo 1988, 17, 54, 55, 60–62.)

²¹ Ks. Saarikoski (1977, 8) Aristoteleen *Runousoppi*, suomentajan alkusanat.

3 KODITON TODELLISUUS

3.1 Heterotopia

Vattimo johdattelee taidekeskustelullaan lukijaansa kohti ontologisia väitteitään. Estetiikka kohtaa metafysiikan ontologisessa estetiikassa – ajatustavassa, joka hylkää modernin metafyyssisen Arkhén tai Logoksen olemassaoloon uskovan ontologian. Ontologisessa estetiikassa yhdistyy Vattimon lempiteemat: kommunikaatioyhteiskunta, taiteen turmeltuminen ja hermeneutiikka. Ennen ontologisen estetiikan esittelyä selvitän, mitä todellisuuden kodittomuus Vattimolle tarkoittaa.

Kuten olen todennut, Vattimon mukaan aikamme lopputulos ei välttämättä ole tasapäistävä ja totalitaarinen massakulttuuri, vaan mahdollisuus, jonka synnyttää kokemuksen pinnallisuus ja liikkuvuus. Tästä seuraa, että hallitseminen ylhäältä päin ja samalla yhden todellisuuden käsite heikkenee. Esteettinen kokeminen vastaa näin ollen postmodernin ihmisen yleistä kokemisen tapaa. Massakulttuuri on mahdollistanut erilaisten kauniiden räjähdysmäisen kasvun. Entinen esteettinen unelma elääkin hänen mukaansa hajonneena *heterotopiassa*, jossa maailmat ja yhteisöt tapahtuvat moninaisina ja ne eletään hetkenä.

Heterotopialla Vattimo tarkoittaa 1960-luvun esteettisen utopian korvaavaa ajatusmallia. Esteettinen utopia on ajattelutapa, jossa kielletään taide erityisenä momenttina tai muusta todellisuudesta erillisenä ilmiönä kuten avantgarde teki. Utopia kauniin ja arkisen yhdistämisestä ja sitä kautta olemassaolon pelastamisesta on kuitenkin mahdoton toteuttaa, koska metafyyssinen järjestelmä on räjähtänyt ja yhden historian käsitys on turmeltunut. Vattimon mukaan esteettinen tuote ei enää postmodernissa kykene muodostamaan maailmaa tai luomaan yhteisöä. Kaunis koetaan kyllä yhteisössä, mutta asia on pintapuolista tarkastelua monimutkaisempi (ks. s. 26). Vattimo kuitenkin huomauttaa, että massakulttuuri ei ole homologoinut kaunista länsimaisen yhteiskunnan porvarillisiin arvoihin, vaan sitä vastoin moninkertaistanut kauniiden käsitykset ja antanut puheoikeuden erilaisille kulttuureille ja niiden alajärjestelmille. Moderni esteettinen kantilainen kokemus määrittää uudestaan kauniin kokemukseksi yhteisössä, jota määrittää pysäyttämätön pluralisoitumisen prosessi. (Vattimo 1989, 66,68, 73–78, 82).

Vattimo huomauttaa Heideggerinkin kirjoittavan *Taideteoksen alkuperässä*, että taideteos luo *erään* maailman, mikä implikoi monien maailmojen samanaikaisen olemassaolon. Postmoderni maailma on maailmojen moneus, kulttuurien kirjo. ”Se on myös yhteiskunta, jossa todellisuus näyttää notkeammalta ja juoksevammalta ja jossa kokemus voi saada oskillaation, kodittomuuden sekä leikin luonteenpiirteitä” (Vattimo 1989, 68). Utopia esteettisen ja arkisen yhteiselosta on toteutunut, mutta turmeltuneessa muodossa – muodossa, jota Vattimo kutsuu heterotopiaksi ja jota määrittää näkemyksien rikkaus. Taide levittäytyi konserttisalien ja taidemuseoiden ulkopuolelle, mikä mahdollistaa monien erilaisten kauneuskäsitysten rinnakkaiselon. Taide edustaa postmodernissa sekä perinteistä autenttista taidetta että kitschin aikaansaamaa leikittelyä, muun muassa kopioimalla minikokoisia Daavid-patsaita matkamunistoksi. Postmodernina aika taide edustaa myös kommunikoimatonta taidetta, joka ei tarjoa minkäänlaista mielihyvää tai täyttymystä kokijalleen. On siis olemassa erilaisia käsityksiä siitä, mikä on kaunista ja mikä on taidetta. Yhteinen nimittäjä edellisille on se, että yhtä nimittäjää ei ole, ja tätä Vattimo kutsuu heterotopiaksi, moninaisuuden maailmaksi. Vattimo peräänkuuluttaa sitä, että massakulttuurin tuomaa esteettistä kokemusta pitäisi tarkastella mahdollisuutena, ei arvojen ja autenttisuuden latistumisena. (Vattimo 1989, 66, 68, 73–78, 82).

3.1.1 Postmoderni esteettinen kokemus kodittomuuden säilyttäjänä

Vattimon (1989, 18) mukaan ”tiedotusvälineiden yhteiskunnassa ilmaantuu vapauden ihanne, joka pohjautuu oskillaatiolle [värähtelylle olemisen ja ei-olemisen välillä], pluraalisuudelle ja loppujen lopuksi ’todellisuuden periaatteen’ eroosiolle”. Hän toivoo, että uusi vapauden ihanne korvaisi ajatuksen täysin avautuneesta itsetietoisuudesta ja metafysiikan aina uneksimasta todellisuuden rakenteen tuntemisesta ja siihen sopeutumisesta. Vattimo kaipaa sen ymmärtämistä, että modernin loppu ja Suuren historian kirjoituksen loppu mahdollistavat ajatuksen vapaudesta, jota Nietzsche ja Heidegger ovat meille tarjonneet. ”Jos me siis kuvien moninkertaistumisen myötä kadotamme ’todellisuuden tajun’, kuten sanotaan, niin kyseessä ei kenties ole kovinkaan suuri menetys”(Vattimo 1989, 19). Tieteellis-tekninen mitattava ja ”todellinen” maailmaa muuttuu postmodernissa mielikuvituksen maailmaksi. (Vattimo 1989, 18–19.)

Mitä todellisuuden merkityksen katoamisen ja median maailmassa tapahtuvan todellisuusperiaatteen hajoamisen vapauttava voima sitten on? Vattimon mukaan moninaisuuksien maailmassa eläminen on kokemus vapaudesta mukaan kuulumisen ja kodittomuuden, olemisen ja ei-olemisen välillä. Kodittomuuden käsitteen Vattimo lainaa Heideggerilta. Yksittäiset esineet maailmassa viittaavat ”merkityksellisyyden verkkoon” eli jokainen asia esiintyy viittaussuhteessa toiseen. Merkityksellisyyden verkko on Heideggerille maailma²² ja Vattimolle mukaan kuulumisen todellisuus. Tälle vastakohtana on kodittomuus, joka on maailman olemista, koska maailma sellaisenaan ei viittaa mihinkään. Ahdistuksen kokemus syntyy kodittomuuden kokemuksesta, ja kodittomuus on Vattimolle²³ sellaisen asumisen vastakohta, jota esimerkiksi kirjastonhoitaja tuntee ollessaan kirjastossa. Hän ei tunne kaikkia kirjoja, mutta on kuitenkin kirjastossa kuin kotonaan. Kodittomuus on vieraantumista asumisesta, tutun ja tavallisen vaihtumista vieraaksi ja uuden esille tulemista. Esteettinen kokemus pyrkii kodittomuuden säilyttämiseen ihmisen elämässä, ei tuttuun asettautumiseen, ja kodittomuus on rakenteellisesti välttämätöntä, ei tilapäistä. (Vattimo 1989, 18, 19, 22, 60–62.)

3.1.2 Taiteen kokeminen Shokki-Iskuna

Vattimon mielestä perinteiset esteettiset teoriat eivät siis tee oikeutta medialle ja median mahdollisuudelle. Traditionaaliset estetiikan teoriat pyrkivät pelastamaan ”oikean” taiteen niiltä kommunikaatioyhteiskunnan uhkilta, jotka uhkaavat niin taidetta kuin ihmisiäkin. Erityisen hankalassa asemassa on uusinnettavuus, joka perinteisissä teorioissa uhkaa aitoa luovuutta ja taitelijan nerouden ilmenemistä. Luovuus on ollut taiteen perusedellytys, ja on ajateltu, että reaaliajassa leviävä kommunikaatio latistaa viestejä medioiden vaatimusten mukaan. Vattimon mukaan nostalginen tunne sitä, että korkeakulttuurinen taide esimerkiksi runouden muodossa olisi aitoa luovuutta, jonka avulla saavuttaisimme tietouden syvällisemmästä todellisuudesta kuin missä nyt elämme, on välineellistä kodittomuutta, joka lopulta tähtää kodin saavuttamiseen. Näin ollen todellisuus jää subjektin eli tässä tapauksessa runoilijan kategorian vangiksi, ja sitä määritetään liian kapean perspektiivin kautta. Vattimo kuitenkin myöntää, että mediayhteiskuntaa leimaa jatkuva tarve keksiä uusia symboleja kulutukseen, mikä ei ole perinteisen näkemyksen mukaan radikaalia taiteen tekemistä, vaan

²² Maailma on merkitysyhteyksien horisontti, kieli laajassa merkityksessä (Kakkori, 1999, 17).

²³ Ks. Läpinäkyvä yhteiskunta, Vähämäki, 1989, viite 4, sivu 22.

pinnallista leikittelyä. Tästä syntyy tunne, että mediat ovat sisällöltään aina pinnallisia ja epäuskottavia. (Vattimo 1989, 66–67.) Vattimo (1989, 67) kirjoittaaakin:

Teoksen stabiliteetti ja ikuisuus tai produktiivisen ja nautinnollisen kokemuksen syvällisyys sekä autenttisuus ovat varmasti asioita, joita emme voi enää odottaa medioiden voiman (ja voimattomuuden) hallitsemalta myöhäismodernin esteettiseltä kokemuksesta. (Teoksen) ikuisuuden ja (kokemuksen) autenttisuuden nostalgian vastaisesti on pakko tunnustaa suoraan, että sokki on kaikki se, mitä luovuudesta jää jäljelle kaiken kattavan kommunikaation aikakaudella.

Vattimo haluaa korvata kaipauksen taiteen arvosta katharsiksena, puhdistautumisena tai hegeliläisen sisäisen ja ulkoisen vastaavuutena ajatuksella taiteesta *tapahtumana* tai *olentana* (*Wesen*). Wesen-käsitteen hän lainaa Heideggerilta teoksesta *Taideteoksen alkuperä, 1936*²⁴. Teoksessa Heidegger kirjoittaa taideteoksesta ”*totuuden teokseen laittautumisena*”, joka syntyy kun teos on kahden elementin, ”*maailman paikoilleen asettamisen*” ja ”*maan*²⁵ *esiintuomisen*” välissä²⁶. Tässä konfliktissa katsoja saa taideteoksesta vaikutelman *Stoss, törmäys, isku* tai *sysäys*. Toinen tärkeä käsite Vattimon postmodernille taiteen teoretisoinnille on *shock, shokki*, jonka hän lainaa Benjaminilta²⁷. Shokki on mielen puolustuskeino ulkoapäin tulevia uhkaavia elämyksiä varten, eli älyn ja hermoston herkkyyttä, joka vastaa kokemukseen. Traumaattinen shokki syntyy, kun ärsykesuoja tajunnassa murtuu. Shokki on siis jotain yllättävää ja erityisen voimakasta reagointia aiheuttavaa. Kakkorin (1999, 11) mukaan shokkitorjunnassa kokemuksesta, tiedottomasta ja torjutusta tulee elämys, kun tapahtumalle tajunnassa torjunnan yhteydessä osoitetaan ajallinen paikka kokemuksen sisällön koskemattomuuden kustannuksella. Tällöin kokemuksesta tulee elämys. Vattimo myöntää, että postmodernin uusinnettavan taiteen vaikutukset näyttävät olevan juuri päinvastaisia Benjaminin shock-käsityksen kanssa. Vattimo huomauttaa esimerkiksi Theodor Adornon kritisoineen postmodernia taidetta sen tasapäisyyden ja kulumisen vuoksi. Vattimo kuitenkin selittää, että taiteen turmeltuminen massamedian asettamiin rajoituksiin, pelkäksi latteaksi kulutushyödykkeeksi voidaan nähdä vain, jos taidetta tarkastellaan käyttöarvo-vaihtoarvo-käsiteparia vasten, jossa käyttöarvoa ihannoidaan ja vaihtoarvoa pidetään

²⁴ Heideggerin (53, 1995) mukaan ”olevan kätkeytymättömyys (Oleminen) siirtää meidät sellaiseen olentaan (Wesen), että jäämme ajattelussamme aina kätkeytymättömyyteen ja sen alaiseksi. Sen, *minkä mukaan* tieto mukautuu, on jo tavalla tai toisella oltava kätkeytymätöntä.”

²⁵ Heideggerin mukaan maa on kaikkea sitä, mikä ilmaantuu olevana, fyysisenä (Kakkori, 1999, 17).

²⁶ Heidegger (65, 1995) selvittää, että ”maan ja maailman kiistana totuus haluaa tulla suunnatuksi teokseen.— Kiistassa saavutetaan kiistellen maan ja maailman ykseys”.

²⁷ Benjamin (1989a, 162-163).

vieraantumisen symbolina. Benjamin sen sijaan ajatteli, että olisi ihanteellista, mikäli reproduktio hävittäisi taideteoksen kulttiarvon (käyttöarvo) teoksen näyttöarvon (vaihtoarvon) eduksi. Näin ollen teoksen esteettinen arvo perustuisi vain teoksen vaikutukseen ja tulkintoihin yhteiskunnassa, ja se koettaisiin auraattisen kokemuksen sijaan shokkivirtauksena. (Kakkori 1999, 16–18; 1988, 61–62).

Benjamin vertaa elokuvaa vaikutuksiltaan suurkaupungin liikenteeseen. Molemmat aiheuttavat kokijalleen jatkuvaa kohti sinkoutuvaa ärsykevirtaa, johon täytyy sopeutua. Ärsykevirta onkin itse asiassa hengenvaara, jonka suurkaupungin liikenteessä liikkuva henkilö jatkuvasti kohtaa. Sama hengenvaaran tunne syntyy elokuvan projektioista. Myös Heideggerin teoretisoima taiteen kokemus on tekemisissä kuoleman aiheuttaman ahdistuksen kanssa. Heideggerille kokemus taiteesta on olemassaolon mahdollisuus ymmärrettävyydessä kuolemassa. Vattimolle ahdistuksen kokemus on kokemus kodittomuudesta, värähtelystä olemisen ja ei-olemisen välillä. Ahdistuksen ja Stossin välinen analogia tulee ymmärtää vattimolaisena ajatuksena taideteoksesta palauttamattomana merkitykseltään ennalta määrättyyn järjestykseen, koska taideteos näyttäytyy erilaisena jokaiselle kokijalleen. Taideteoksen kohtaaminen on kuin kohtaisi uuden ihmisen ja hänen tulkintansa maailmasta. Vattimo tulkitsee radikaalisti, että juuri tätä uuden tulkinnan kohtaamista tarkoittaa Heideggerin käsitys, jossa taideteos perustaa maailman näyttäytyessään olemisen historiallistapahtumallisena avautumisena²⁸. (Vattimo 1989, 56–61.)

Stoss asettaa maailman itsestänselvyyden kyseenalaiseksi ja muistuttaa huolesta, joka syntyy sinänsä merkityksettömästä tosiasiaista, että maailma on. Taideteos esittää maailman, joka syntyy teoksen synnyttämästä merkitysten järjestelmästä. Maa on teoksen tuottama, koska se on näytetty hämäränä perustana, johon maailma juurtuu. Merkitykset, jotka taideteos kokijalleen antaa, syntyvät kokijan havainnoista ja tulkinnoista taideteoksesta fyysisenä ”oliona”. Tulkinnat perustuvat aina kieleen, merkityshorisonttiin, koska se on ainoa väylä yrittää tavoitella omaan olemiseensa vetäytyvää maata, olevaa. Taideteoksen kodittomuuden vaikutelma syntyykin siitä, että teoksessa olevien merkitysten maailma on juurrutettu maahan. Maa itsessään on vain yleinen merkityksettömyys, ei merkityksellisten

²⁸ Heidegger kirjoittaa (69, 1995), että ”mitä yksinäisempänä teos pysyy itsensä varassa, -- sitä yksinkertaisemmin sysäys (Stoss), että tuollainen teos on, astuu avoimeen. .. Tämän siirtymän (sysäyksen) seuraaminen tarkoittaa, että muutamme totuttua suhdettamme maahan ja maailmaan sekä hillitsemme kaikkea tekemistä ja arviointia, tuntemista ja katselua, viipyäksemme teoksessa tapahtuvassa totuudessa”.

yhteyksien järjestelmä, joten se tuottaa kodittomuuden, turvattomuuden ja kuolevaisuuden vaikutuksen. (Vattimo 1989, 56–63.)

Heideggerille (1995, 34) siis taiteen olemus on olevan totuuden asettautuminen teokseen tekeille – ei kauneus kuten aiemmissa esteettisissä teorioissa. Jos oleva avautuu teoksessa, niin tekeillä on totuuden tapahtuminen. Tapahtuminen edellyttää olemista, jota Stoss kuvaa. Isku, Stoss tapahtuu maan ja maailman välissä, koska taideteos *on*; tai taideteos on, koska maan ja maailman välissä tapahtuu isku. Iskun ja ahdistuksen analogia syntyy siitä, että maailmaa ei voi palauttaa staattiseen ja ennalta määrättyyn, kuten ei taideteostakaan voi palauttaa muuhun kuin sen tapahtumiseen, iskuun maan ja maailman välillä. Shokki ja isku ovat taas analogisia kodittomuuden tunteen kautta. Isku on perustamattomuuden tunne, samoin kuin kodittomuus. Ahdistuksen tunne taas syntyy kodittomuudesta, ja näin uuden taiteen luonteeksi tulee kodittomuus ja oskillaatio. Taideteoksen olemusta ei siis voi palauttaa traditionaalisen estetiikan määrityksiin luovuudesta, aitoudesta tai taiteilijan neroudesta. Taideteos katoaa ärsykepaljouden joukossa perinteisenä metafyyssisenä määreenä, eikä se tarjoa enää katharsista. Taideteoksen olemassaolo on postmodernissa oskilloivaa, positiivista liikkuvuutta ja pohjattomuutta. (Kakkori 1999, 16–18.)

Juuri mediat antavat Vattimon mukaan levittämälleen sisällölleen, ei tasapäistävän ja latistuneen, vaan epävakaan luonteen. Reproduktiivinen taide vastaa kokemukseen, ei itse teokseen. Vattimo yhdistää käsitteet Stoss ja Shock postmodernin taiteen määreeksi. *Shock-Stoss* on taiteen Wesen, tapahtuma, isku taideteoksen aktualisoitumisessa maan ja maailman välisenä konfliktina. Konflikti ei ole negatiivista riitaa, vaan välttämätöntä kiistelyä totuuden esille tulemiseksi. Postmoderni taide tapahtuu Shokki-Iskuna, kodittomuuden, oskillaation ja kuolevaisuuden koettelemuksena kokijassa. Vattimo haluaa kumota kriittisen sosiologian ennustaman massoitumisen perverssiyden apologian, jossa taiteen ja median kokijat hukkuvat homologisoituneeseen latteiden ärsykkeiden virtaan. Vattimo huomauttaa, että apologiaa voidaan kehittää myös vastakkaiseen suuntaan ja sen käytännöllinen puoli voidaan toteuttaa poliittisesti²⁹. Koska joukkoviestimien ja informaation määrän laajentumiseen liittyy kokemuksen liikkuvuus ja pinnallisuus, on se ilmiönä täysin vastakkainen hallinnan laajentumispyrkimyksille, sillä se mahdollistaa todellisuuden käsitteen heikkenemisen ja sen normatiivisen pätevyyden turmeltumisen. Ambivalenssi, jota elämme, ei ole väliaikaista, eikä

²⁹ Vattimo ei eksplikoi, mitä uusinnettavuuden ajan anti-homologisoitumisen ratkaisu juuri *poliittisesti* olisi.

siitä tulisi pyrkiä eroon. Heideggeria kritisoiden väittää Vattimo, että on juuri herruuteen pyrkimistä ajatella, että esimerkiksi kieltä vähemmän automaattisesti käyttäen, joukkotiedotusvälineitä välttämällä, vaikkapa runoudessa päästäisiin subjekteina kielen herroiksi, vapaimmiksi toimijoiksi. Tällainen ajattelu johtaa Vattimon mukaan vain välineelliseen kodittomuuteen, joka tähtää kodin saavuttamiseen. Silloin kun emme ole enää teoksen kategorian vankeja, olemme kuitenkin subjektin kategorian vankeja. Ambivalenssi tulee tämän vuoksi ymmärtää konstitutiiviseksi oskillaatiiviselle ja kodittomalle taiteelle. Ainoastaan oskillaation ja kodittomuuden kautta voi taide postmodernissa kommunikaatiomaailmassa muodostua, lopulta, luovuudeksi ja vapaudeksi. (Vattimo 1989, 64–69).

3.1.3 Esteettisen kokemisen ehdot: pluraalisuus ja oskillaatio

Vattimon mukaan joukkoviestintäyhteiskunnan sekamelskassa entinen yhteinen rationaalisuus räjähtää paikallisten rationaliteettien eli murteiden (logosten) moneudeksi, jotka ottavat puheoikeutensa. Tämä tarkoittaa pluraalisuutta postmodernissa maailmassa. Siinä missä historiaa ei nähdä enää vain länsimaisten näkökulmasta eikä taidetta määritä esimerkiksi vain taiteilijan nerous, mahtuu todellisuuteen uusia tulkintoja, uusien kulttuurien ja alakulttuurien tapoja tulkita todellisuutta. Vattimo kutsuu uusia rationaliteetteja, todellisuuskäsityksiä murteiksi, jotka ovat syntyneet yhteisestä kielestä, mutta jotka tulkitsevat todellisuutta keskenään eri tavoin. Vattimo kirjoittaa, että murteilla on kuitenkin kielioppi ja syntaksi eli rationaliteettien räjähdys ei ole vain kaosmainen tapahtuma. Murteiden paljastuessa paljastuu vähemmistöjen kielioppi, millä Vattimo tarkoittaa, että alakulttuurit tunnustetaan ja tunnustetaan niiden saadessa äänensä kuuluviin joukkotiedotusvälineiden kautta. Vapautus ei kuitenkaan ole pelkkää vähemmistöjen ja alakulttuurien kuten mustien, homoseksuaalien ja naisten oman olemassaolon todistamista ja todistetuksi tuleamista. Vapautus on sitä varten, että murretta murteiden maailmassa puhuessaan jokainen ymmärtäisi, ettei oma murre ole ainoa kieli vaan yksi muiden joukossa. Eli oma maailma - ideologia, poliittinen vakaumus, esteettinen näkemys - ei ole välttämättä toisen maailma. (Vattimo 1989, 19–21.) Tästä esimerkkinä Vattimo tulkitsee Wilhelm Dilthey'n kuvaamaa esteettisen elämystä, jossa taideteoksen kohtaaminen mahdollistaa kokea mielikuvituksensa kautta toisia olemassaolon muotoja, kuin joiden sisällä itse elää (Vattimo 1989, 21).

Dilthey ajattelee, että kohtaaminen taideteoksen (kuten mm. koko historiallisen tietämyksen) kanssa on tapa kokea mielikuvituksessa toisia olemassaolon muotoja ja toisia erilaisen elämän muotoja kuin ne, joiden sisällä olemme arkielämässämme. Jokainen meistä rajoittaa ikääntyessään omia elämän horisonttejaan, erikoistuu, sulkee sisäänpääsyn määrättyiltä tuntemuksien, pyyteiden ja tietojen alueilta. Esteettinen kokemus saa ihmisen elämään muissa mahdollisissa maailmoissa ja näyttää hänelle näin myös 'todellisen' maailman; sen maailman, jonne hänet on suljettu, satunnaisuuden, suhteellisuuden, ja määrittelemättömyyden.

Koska vapaus on Vattimon mukaan jatkuvaa oskillaatiota, värähtelyä mukaan kuulumisen ja kodittomuuden välillä, on se vaikeaa vapautta. Se ei ole taattua ja tasaista olemista ”kodissa”. Oskillaatiota ei ole helppo myöskään siksi ymmärtää vapaudeksi, että ihmisten mielissä on kaipuu menneeseen, staattiseen, nostalgiseen, itsetietoiseen. Vaikeudestaan huolimatta kaoottinen nykyhetki on Vattimon mukaan mahdollisuus inhimilliseen olemisen tapaan. Benjamin vertasi esittelemässani metaforassaan suurkaupungin liikenteen ja elokuvan aiheuttamaa ahdistuksen tunnetta ihmisessä. Vattimo lisää, että epävarmuus ei aiheudu pelkästään kaupungissa liikkuvien ihmisten ahdistuksesta auton alle jäämisen pelosta, vaan se on epävarmuutta koko olemassaolon rakenteessa. Ahdistuksen ja kodittomuuden kokemus on kuitenkin avain vapauteen, jossa oskillaatio ja pluraalisuus rakentuvat inhimillisen olemassaolon välttämättömiksi tekijöiksi. Modernin ihanteesta, läpinäkyvästä, itsetietoisesta ja staattisen olemassaolon ymmärtämisestä vapautumisen jälkeen on tehtävä töitä uudelleen sopeutumiseksi kodittomaan todellisuuteen. Prosessia ei kuitenkaan käydä vakaan tilan löytämiseksi, paluuksi vanhaan, vaan kodittomuuden säilyttämiseksi elämässä. (Vattimo 1989, 18, 22, 60.)

3.2 Ontologinen estetiikka

Kodittomassa, monien logoksien kommunikaatioyhteiskunnassa voidaan lähestyä totuutta avoimuutena metafyyssisen asenteen hylkäämisen jälkeen. Vattimo kritisoi seuraavassa kappaleessa muun muassa Jurgen Habermasin kommunikaatioetiikkaa (diskurssietiikkaa) siitä, että se Vattimon mukaan päättyy vain näennäiseen logos-tietoisuuden ihannointiin tehdessään etiikastaan yhden Totuuden jättämällä ottamatta huomioon teoriansa kontekstuaalisuuden. Habermasin ylittää diskurssietiikassaan relativismin ongelmat

muotoillessaan etiikan teorian, joka on yleispätevä kaikille koskiessaan kaikkea kielen käyttöä. Habermasin teoria tunnetaan myös nimellä universaalipragmatiikka (Pietarinen ja Poutanen 2005, 154). Habermas hylkää käsityksen, jonka mukaan yleisesti päteviä arvoja ei voi olla. Hän ei kuitenkaan usko myöskään kielenkäyttäjien käsitysten ulkopuolisiin totuuksiin, joihin normatiiviset väitelauseet voisivat viitata (Pietarinen ja Poutanen 2005, 160). Tulkitsen Habermasia siten, että hänen mukaansa ei ole olemassa mitään a priori normatiivisia periaatteita tai arvoja, vaan kaikki moraalikäsitykset luodaan kielessä. Tämä ei kuitenkaan tarkoita, etteikö moraalista toimintaa voisi arvottaa ja sen perusteiden onnistuneisuutta tutkia. Tästä jälkimmäisestä ajatuksesta syntyy Vattimon mukaan ongelma, jossa Habermas kompastuu omaan ansaansa: tekemään modernistista modernismin ylittävää filosofiaa etsimällä yhtä totuutta (yksimielisyyttä parhaan argumentin voimalla) moniäänisyyden kautta. Habermas voisi vastata Vattimon kritiikkiin painottamalla eettisen keskustelun periaatetta, jossa jokainen normien välinen valinta tulee perustella. Lopputulos ei siis voi olla mielivaltaisen päätöksenteon tulos, vaan kaikkien osallistujien näkemysten kautta saavutettu oikeudenmukainen ja puolueeton ratkaisu (Habermas 1987, 119).

Vattimo peräänkuuluttaa lukijoitaan muistamaan Platonin ja Heideggerin erottelun olemisen ja olevan välillä. Vattimo lainaa Heideggerin käsitettä *epoché*³⁰, joka Vattimolle tarkoittaa olemisen ilmeneminen tietyssä ajassa ja paikassa kuvaamaan teorioiden kontekstisidonnaisuutta. Näin ollen taiteen ontologia ei paikannu muun estetiikan vaihtoehtona eikä vain uudenlaisena esityksenä taidemaailmasta ja -kokemuksesta. Estetiikan ja ontologian dialogi muodostaa rakenneosan, joka mahdollistaa metafyyssisen tietoisuuden syventää filosofisesti ulottuvuuttaan, se rakentaa olevan autenttisia muotoja olemisen *epochéssa*. Vattimo päätyykin ajattelemaan, että taiteen syvintä olemusta ei voida löytää, koska sitä ei ole. Tällaisesta ajattelusta ei päädytä kuitenkaan nihilismiin, vaan pietakseen, antamaan arvoa jollekin, mikä on vain rajallisesti ymmärretty, mutta samalla hyvin tärkeää.

³⁰ Heideggerilla *epoch* (1972, 56).

3.2.1 ”On vain tulkintoja”

Vattimo yhdistää filosofiassaan filosofian eri osa-alueita yhtä sujuvasti kuin käyttää eklektisesti itseään edeltäviä filosofiensa tulkintojensa taustatukena. Seuraavassa esittelen Vattimon estetiikan ja ontologian synteesiä, ontologista estetiikkaa. Ennen varsinaista lukua ontologisesta estetiikasta esittelen Vattimon kritiikin Habermasin kommunikaatioetiikka-ajatusta kohtaan. Artikkelissaan *Kommunikaatioetiikka vai tulkinnan etiikka, 1999* Vattimo ottaa kantaa Habermasin ajatukseen diskurssietiikasta, jossa moniääninen totuus voidaan saavuttaa tiettyjä sääntöjä noudattavan keskustelun tuloksena. Ensimmäisen kerran lehdessä *Aut Aut* 225 vuonna 1988 ilmestyneessä artikkelissaan Vattimo perustelee, miksi postmodernia etiikkaa tulisi kutsua tulkinnan etiikaksi kommunikaatioetiikan³¹ sijaan, vaikka elämmekin kaiken kattavan kommunikaation yhteiskunnassa.

Vattimo kutsuu hermeneutiikkaa aikakautemme yhteiseksi kieleksi, koinéksi³². Hän määrittelee hermeneutiikan filosofiaksi, joka syntyy tieteisvastaisuuden tulkiksi ja ilmaisijaksi ja edistää käytännöllisen filosofian arvostuksen palautumista. Hermeneutiikka muodostuu yhteiseksi kieleksi aikakaudella, jolla kielten rajat ja erot hämärtyvät. Ihmisten huomatessa yhden totuuden mahdottomuuden hermeneuttinen etiikka ei kuitenkaan ole deontologista normeja ja imperatiiveja muodostavaa, vaan pikemminkin hyvän etiikkaa. Ainoa hermeneuttisen etiikan imperatiivi on kehoitus muodostaa eri *logoista*, erikoiskielten diskursseista, murteista yhteinen logos-tietoisuus, joka ottaa huomioon tänä aikana elävän yhteisön arvomaailman, jota yhteisö kielessään ilmaisee ja toiminnallaan ylläpitää. (Vattimo 1999a, 73–76.)

Samantyyppisestä logos-tietoisuudesta kirjoittaa muun muassa Habermas, huomauttaa Vattimo. Ongelmalliseksi Habermasin teoria muodostuu, kun filosofiasta tehdään metateoria, jolloin se esittää itsensä asemaltaan ei-historiallisena, aivan kuin se näkisi maailman ulkosilmin, ei-mistään näkökulmasta³³. Yhteinen logostietoisuus supistuu normatiivisena moraalisen ihanteena mitättömäksi, koska se muodostuu jatkuvassa

³¹ Habermas käyttää teoriastaan käsitettä diskurssietiikka, mutta Vattimon artikkelissa se on käännetty suomeksi kommunikaatioetiikka.

³² Käsite *koiné* (κοινή) tulee kreikan kielen toista kehitysvaihetta (n.300eaa.-300jaa.), jolloin kreikka levisi Aleksanteri Suuren valtakunnassa puhekielenä. (Mikkola ym. 1999, 66.)

³³ Thomas Nagelin teoksen otsikko ”A view from nowhere” (Vattimo 1999a, 77).

muutoksessa olevan yhteisön ihanteeksi, eikä se paikannu mihinkään faktuaaliseen historialliseen yhteisöön, jonka arvot voisivat olla yleisesti hyväksytyjä. Määrittelemätön arvoperintö näyttäytykin vain universalisaation muodollisena tehtävänä, jonka sisältöihin ja merkityksiin se ei sitoudu. Teoria ei siis voi olla yhtä aikaa sekä historiallisesti kontekstiin sitoutumaton että kykenevä muodostamaan yhteinen logos ja sen määrittämät arvot radikaalin historiallisesti. Tämä on ristiriita, johon Habermas kompastuu kommunikaatioetiikassaan, argumentoi Vattimo. Kommunikaatioetiikkaa hallitsee metafyyysis-transsendentaalinen premissi, jolloin teorian radikaali historiallisuus jää huomiotta. Hermeneuttinen gadamerilainen³⁴ etiikka voi päätyä Vattimon mukaan kahdenlaiseen lopputulokseen: Joko se määrittää logoksen historiallisen yhteisön arvojen ykseydeksi muodostuen konservatiiviseksi etiikaksi, joka ottaa kriteereikseen jo olemassa olevien arvojen kaanonin ja järjestyksen, tai se tiedostaa logos-kielen rajaideana ja esittää itsensä vain muodollisen kommunikaation muodostamana universalisaation funktiona ja kertoo Habermasin kantilaista transsendentalismia. Tällaiset näkökulmat elvyttävät metafyyysisistä ajattelutapaa, koska kaiken kattavan kommunikaation normi perustuu jokaista historiallista kokemusta ohjailevan transformaation olemisrakenteen myöntämiselle. Habermasin mukaan kokemus mahdollistuu rajattoman kommunikaation a priorista, tulkitsee Vattimo. Kokemuksen mahdollisuus tulee samalla toiminnan normiksi ja pysyvä rakenne, oleva tulee, kuten metafysiikassakin, arvoksi. Habermasille kaikkea säätelevä käskymuoto on kommunikatiivisuus. Vattimo ei itse kannata habermasilaista ja hegeliläistä metafyyysistä ajattelua, jossa modernin tapaan uskotaan ihmiselämän täydellisyyden löytyvän, kun ihmisen elämäkäytännöt suunnataan häntä aiemmin eläneitä yhteisöjä kohti ja näin ollen tyhjennetään subjektiviteetti (tai Habermasin intersubjektiviteetti) täydellisesti, tehdään siitä varman tiedon perusta. (Vattimo 1999a, 76–78.)

Vaikka Habermas ei etsikään perinteiseen moderniin tapaan perimmäistä ja muuttumatonta oikeutusta normatiivisille väitteille, on Vattimolle jopa hänen yksimielisyyteen pyrkivä teoriansa kuin hänelle punainen vaate. Vattimo haluaa säilyttää erimielisyyksiä, kulttuurista monimuotoisuutta ja moniäänisyyttä eli murteita. Hänen tavoitteenaan ei ole yksimielisyys, koska yksimielisyys johtaa avoimuuden häviämiseen yhteiskunnista. (Vattimo 1999a, 76-83.)

³⁴ Gadamer ei (1999, 83) Vattimon mukaan tunnistanut hermeneutiikkaa kohtalona, modernismin ja nihilismin solmun avaamisen työkaluna.

Vattimon radikaalin tulkinnan mukaan hermeneutiikka on Habermasille massakommunikaation filosofiaa, Heideggerille taas maailmankuvien väistämättömien konfliktien filosofiaa. Tästä Vattimo jatkaa, että jos hermeneutiikan ajatellaan olevan yhteenkuulumista, tulee tarkentaa, mihin historialliseen kontekstiin ja lähtökohtaan se kuuluu. Hermeneutikko ei voi väittää kuvanneensa olemassaoloa täsmällisesti, todistaneensa, ettei ole propositiossa heijastuvaa totuutta Arkhéstä, vaan monia erilaisia horisontteja, joista käsin totuutta tulkitaan. Hermeneutikon säännöksi ei riitä dialogin luominen erilaisten dialogien, horisonttien ja murteiden välille. Vattimo kysyykin tässä kohdin, mikä on hermeneutikon tehtävä dialogin asettamisen jälkeen? Hän vastaa, että hermeneutikon tulee tunnustaa, ettei hermeneutiikkakaan ole filosofiaa ei-mistään näkökulmasta, vaan että se on kiinnittynyt historialliseen kontekstiinsa. Näin hermeneutiikka välttyy toistamasta metafysisistä virhettä ja saa kyvyn moraalisuuteen tunnistaessaan kohtalonsa, nihilismin. Hermeneutiikka ei pyri heijastamaan totuutta annetusta, vaan vastaa kohtaloonsa, metafysiikan lopun aikakauteen. Metafysiikan loppu merkitsee objektiivisuuden ja vallantahdon ajattelun murenemistä. Hermeneutiikka on oman aikakautensa, meidän aikakautemme teoria totuudesta tulkintana, korrespondenssin hylkäämisenä. Tällainen teoria voi avautua vain kaiken kattavan kommunikaation, massamedian polyteistisessä maailmassa, joka pyrkii organisoimaan olemassaoloa teknisesti. Hermeneutiikan tehtävänä on modernismin, nihilismin ja olemisen unohtamisen solmun avaaminen. (Vattimo 1999a, 82–83.)

3.2.2 Kohti ontologista estetiikkaa

Mitä tarkoittaakaan esittää kysymys taiteesta ontologisesti tai asettaa ontologisia vaateita estetiikalle, pohtii Vattimo. Hän lähtee kehittämään edelleen Heideggerin muistutusta ontologisesta erosta ja lainaa Heideggerilta käsitteen epoché käyttäen sitä eri merkityksessä kuin mitä se Heideggerille tarkoitti.

Vattimon mukaan ontologinen kysymyksenasettelu implikoi sekä rajatun taiteen että filosofian määritelmän. Ontologinen taiteen (ja filosofian) tutkiminen elaboroi

heideggerilaisen diskurssin ontologisesta erosta olemisen ja olevan välillä³⁵. Eroa selvittää Heideggerin termi epoché, jonka Vattimo tulkitsee olemisen paljastumiseksi olevan ilmenemisen kautta eli ihmisten ja asioiden kautta maailmassa. Olemisen antaa olevien ilmetä. Olemista ei saa kuitenkaan sekoittaa oleviin, se ei ole entiteetti eikä edes kaikkien olevien maksiimi. Heideggerin mukaan länsimaisen metafysiikan suuri virhe olikin olemis-kysymyksen väärinmuotoilu. Kysyttäessä ”miksi?” ja etsittäessä olevan alkuperää, sen sijaan, että kysyisimme olevan olemista, sekoitamme olemisen ja olevan toisiinsa. Epoché-ajatus sen sijaan mahdollistaa olemisen kysymisen sekä spatiaalisessa että temporaalisessa mielessä. Autenttinen historia syntyy olemisen tulemisessa. Vain olemisen tapahtumis-luonteen vuoksi on historia, mahdollisuus ja tulevaisuus. (Vattimo 2008, 13–15.)

Taidemaailma on yksi oleva (tai olevan alue). Olisi mahdotonta tutkia ja saada tietoa siitä tai muista olevan alueista ilman ontologisen eron mielessä pitämistä, huomauttaa Vattimo. Ontologisen eron ottaminen tarkastelun kohteeksi mahdollistaa myös mielekkyyden puhua ontologisesta estetiikasta. On siis eri asia pohtia esimerkiksi taideteoksen värien keskinäistä harmoniaa tai Kiasman taloudellista tilannetta (oleva) kuin kysyä taideteoksen tapaa olla olemassa tai nykytaiteen aiheuttamaa tunnetilaa kokijalle (oleminen). Vattimo määrittelee estetiikan siksi, mikä historiallisesti on käsitteeseen kuulunut, so. taideteosten ja kauniin kanssa kosketuksissa olevan inhimillisen elämän rakenteen ja arvon reflektointi. Näin ollen estetiikan diskurssi eroaa selkeästi taide-, runous-, ja taidekritiikkidiskurssista. Vattimo myöntää, että näin määriteltynä estetiikka on ongelmallinen käsite, mutta se on kuitenkin alkupiste, josta estetiikan tutkimus voi lähteä liikkeelle. (Vattimo 2008, 15.)

Vattimo kritisoi suoraviivaisesti Kantista alkanutta (hegelismin ulkopuolista³⁶) modernia tapaa antaa transsendenteja kuvauksia ihmisen kokemuksille, joka on levinnyt myös estetiikkaan. Tällainen Heideggerin metafyyksiseksi ajattelutavaksi kutsuma mielenlaatu,

³⁵ Heidegger käyttää dikotomiasta myös käsittepareja: ontologinen - ontinen sekä eksistentiaalinen – eksistentinen (Heidegger 2000, 34). Ontologinen liittyy olemisen kysymiseen. Kysymys taideteoksesta on ontologista, olemisen kysymistä. Tieteet sen sijaan ovat ontisia.

³⁶ Hegelismi ja sen perilliset mm. marxismi taas etsivät totuuden perustaa kokonaisuudesta. Näin ollen olevan oleminen kutistuu dialektiseksi linkiksi suhteessa totaliteettiin. Tällä ajatuskululla voi olla kahdenlaisia seurauksia: joko jos totaliteettia ei ole olemassa, eivät olevat (esim. vähemmistöt) perustu suhteessa mihinkään, vaan perustaminen redusoituu pelkäksi perustuksen aktiksi, tai jos on olemassa totaliteetti kuten Hegelin Absoluuttisen Hengen prosessin päätepiste, tulee se identtiseksi Hengen itsensä kanssa ja näin ollen perustusta ei tule taaskaan tapahtumaan, vaan prosessi löytää itsensä aina ja kaikkialta. (Vattimo 2008b, 18.)

jonka ideaalina on asioiden perustan³⁷ (Grund) selittäminen, unohtaa eron olemisen ja olevan välillä. Vattimo listaa lyhyesti filosofian historiaa ja huomauttaa Platonin tunnustaneen ontologisen eron jakamalla *ontos on*-alueen (ideamaailma, aito oleminen) ja aistittavien objektien maailman (ideamaailman heijastus, toissijainen maailma) eri alueiksi. Aristoteles taas oli ensimmäinen filosofi, joka ajatteli tiedon perustuvan nimenomaan syiden tuntemiseen ja kokonaisuuden käsittämiseen, eikä tunnistanut ontologista eroa. Aristoteellinen ajattelutapa kuitenkin levisi yleiseksi eurooppalaiseksi mentaliteetiksi. Metafyysinen ajattelutapa pyrkii todistamaan olemisen olevan jokin erityinen oleva, eikä huomaa kahden tason erilaisuutta. (Vattimo 2008, 16–18).

Samana virheenä kuin aristoteelikit tekevät Vattimon mukaan uskantilaiset sekä fenomenologit. Uskantilaiset näkevät estetiikan kauniin ja taiteen kokemuksen rakenteen transsendentaaliseksi kuvaukseksi. Transsendentaalinen mielenlaatukin on perustusta etsivä, ei ontologis-filosofinen asennoituminen. Transsendentaaliasenne ei kuulu kuitenkaan tekniseen ajattelutapaan, joka nojaa uskoon suurista ajattelun systeemeistä. Sekä uskantilaisuus kuin hegelismi päättyy vattimolaisesti tulkittuna ajatukseen, että filosofia on Hengen operoimien mallien tuntemusta, äärimmäistä tietoisuutta itsestä, läpinäkyvyyttä. Husserlin fenomenologia taas ottaa mallin Kantilta, mutta radikalisoi teoriaa lisäämällä mukaan ajatuksen elämismaailmasta (*Lebenswelt*)³⁸. Husserlin mielenkiinnon kohteena oli löytää perusta tiedon validiteetille. Metafyysinen ideaali, eli kaikki edellä mainitut filosofiset teoriat perustan etsimisestä ja löytämisestä, on itsessään ristiriitainen Vattimon mielestä. Jos metafysikot väittävät löytäneensä perustan tiedolle ja asettavat sen selittämällä kaiken, poistaa se mahdollisuuden aidon perustan löytymisestä, koska perustaminen ei kohtaa mitään muuta kuin itsensä, mikä ei ole redusoitu järjen toimintaan. Metafyysikoiden epäonnistumista perustelee perustattomuus, jolle he

³⁷ Perustalla Vattimo tarkoittaa mahdollisuuden olosuhteita ja tilaa, tietyn olevan kriittistä selvitystä (Vattimo 2008b, 24).

³⁸ Vattimon mukaan Husserl näkee Kantin virheenä a priori-teorian kehittämisen, jossa Kant ei ottanut huomioon elämismaailmaa, joka kuitenkin vaikuttaa myös filosofin elämään tieteen tekijänä. Vattimon ongelmaksi taas muodostuu hänen tapa lukea Husserlin teoksia yhtenäisenä ja sisäisesti koherenttina ajatuskokoelmana. Husserlhan käyttää elämismaailma-käsitettä ensimmäistä kertaa vasta myöhäistuotannon teoksessaan *Die Krisis der europäischen Wissenschaften und die transzendente Phänomenologie: Eine Einleitung in die phänomenologische Philosophie*, 1954. Husserl-tutkijat eivät ole päätyneet yksimielisyyteen siitä, sopiiko Husserlin elämismaailma-käsite hänen aikaisempaan filosofiaan, vai muuttaako hän radikaalisti teoriaansa *Die krisis*-teoksessaan. Varhaistuotannossaan Husserl kirjoittaa luonnollisesta asenteesta ja reduktiosta mainitsematta laisinkaan elämismaailmaa. Tämän *luonnollisen asenteen* ottaminen tarkasteluun onkin Husserlin varhaistuotannon mukaan filosofian tehtävä. Metodi kyseiselle reflektiolle on fenomenologinen reduktio. Reduktiossa luonnollinen asenne, maailman asettaminen *sulkeistetaan* (epokhe), mutta sulkeistamisen tarkoitus ei ole poistaa maailmaan suhtautumisen asennetta, vaan tuoda se esille, ja fenomenologian tehtävänä on suhteen olemuksen analysointi. (Husserl 2006.)

rakentavat tyydyttävän, mutta pettävän perustan, josta käsin ei voi kohdata toista avoimesti. Näin ollen metafysiikoiden perusta on validi vain siinä mielessä, kun se on subjektin itsensä tunnustama. Subjekti muuttuu itse perustaksi ja perustan asettamisessa hän ei kohtaa muita kuin itsensä. Vattimon mukaan länsimaisen filosofian kompastuskivi onkin ollut juuri perustan asettamisen-ohjelma. Hän itse uskoo ontisuuden sijaan ontologisen eron-ajatuksesta seuraavaan näkökulman laajentumiseen, perustan pirstaloitumiseen. Olevan totuus rakentuu olevan avoimuuden paljastumisessa suhteessa johonkin, joka ei ole oleva ja jota ei koskaan voida redusoida perustamisketjun osaseksi. (Vattimo 2008, 18–21.)

Olemisen kysyminen ja ontologinen ero asettuvat keskeiseksi ei vain yleisesti filosofiassa, vaan myös estetiikassa, tähdentää Vattimo. Ontologinen estetiikka ei ole vain estetiikkaa, vaan sen radikalisoituu kaikessa ontologisen perspektiivin kautta keskusteleavassa filosofiassa. Olemisen ajallisuus³⁹ on piirre, joka erottaa olemisen olevasta ja osoittaa, että metafysiikoiden ennako-oletus olevan tunnistamisesta riittävänä ehtona perustan asettamiselle (olemisen selvittämiseksi) on virheellinen. Olemisen ajallinen luonne ja ontologinen ero estävät mahdollisuuden, että olemisen ja oleva olisivat sellaisessa positiivisessa suhteessa toisiinsa, että olisi mielekäästä pohtia yhden filosofisen tutkimuksen merkitystä suhteessa tiettyyn filosofian osa-alueeseen. Näin ollen estetiikkaa ei tule tutkia ontisesti, metafysisesti, vaan asettaa kysymys olemisen ja estetiikan suhteesta tutkimalla sitä, miten oleva avautuu suhteessa johonkin toiseen, jota se ei itse ole. Metafyysisen ajattelumallin tarinan kestävättömyys paljastaakin, että oleva manifestoituu katkeamiseen⁴⁰ ja avoimuuteen toista kohtaan. Olemisen ei voi olla olevan esilläolevuutta jossain olevan maailman ulkopuolella. Itse asiassa olemisen ei ole muuta kuin historia, epoché, aikakautensa. Olemisen on aukeama, joka mahdollistaa olevan ilmenemisen. Vattimo huomauttaa Heideggerin virheestä tutkia itsekin olevan olemista ja poissaoloa ontisesti kompastuessaan *apophatiaan*, määrittelemään asioita negatiivisesti kautta, kertomaan, mitä ne eivät ainakaan ole. Vattimon tulkinnan mukaan olemisen ja olevan välillä on positiivinen side, koska olemisen ajallisuus rakentuu olevan mallien kautta, ja tämän vuoksi sitä voidaan tutkia positiivisesti. (Vattimo 2008, 21–23.)

³⁹ “The epochal character of Being” (Vattimo 2008, 21).

⁴⁰ discontinuity (Vattimo 2008, 23).

Olemisen ajallisuuden positiivisuudesta seuraa kaksi ontologista estetiikkaa määrittävää piirrettä. Ensimmäinen on, että oleva muuttuu tapahtumaksi (Wesen); se on aina tulemisen tilassa. Näin ollen olevan tutkiminen ei voi koskaan olla muuttumattomien ja ikuisten rakenteiden tutkimista, vaan olevan partikulaaristen piirteiden tuolle puolelle menemistä, niiden ymmärtämistä olemisen horisontissa. Vattimo selvittää ajatusta aikamme ihmiskäsityksellä. Emme voi sanoa ihmisen olevan ikuisesti sitä tai tätä, vaan olemisen tietyllä epookilla ihminen on (west) tietyn modaliteetin mukaisesti. Ontologiassa kysymys ”mikä on oleva?” muuttuu kysymykseksi ”miten oleva on suhteessa olemiseensa?”. Olemus syntyy olemisen tapahtumisessa. Näin ollen taiteen ontologia ei paikannu muun estetiikan vaihtoehtona ja vain erilaisena kuvauksena taidemaailmasta ja taidekokemuksesta. Estetiikka dialogissa ontologian kanssa muodostaa komponentin, joka antaa metafyyssisen tietoisuuden syventää filosofisesti ulottuvuuttaan, se konstituoii olevan autenttisia muotoja olemisen epookissa. Näin ollen sekä ontologia että estetiikka muodostavat osan olevan alueista, jotka ymmärretään ontologisesti⁴¹. (Vattimo 2008, 23-26.)

Kun oleva muuttuu tilanteesta pelkäksi tilanteen elementiksi, jota tulkitaan aina tietyn subjektin kautta, oleva käy läpi heikentymisen, mutta se on välttämätöntä kokemuksen tulkitsevan rakenteen vuoksi. Kun olemisen ajallisuus on konstituoitu taiteen olevan konkreettisen muotoilemisen kuin myös taiteen reflektion kautta, tulee selvittää olemisen epookin kokemus ja taide sen keskuudessa esteettisen ajattelun valossa. Emme voi siis millään löytää taiteen syvintä ja aidointa olemusta, koska sellaista ei ole. Ilmiöt ovat aina historiallisia ja ne ymmärretään suhteessa konkreettiseen kontekstiin, aikaan ja ympäristöön. Ontologinen estetiikka ei jää pelkkään diskurssiin taiteesta olevana, vaan se ottaa kantaa myös runouteen, sekä konkreettisiin taideteoksiin ja postmoderneihin ”taidetuotteisiin”. Ontologinen estetiikka ottaa kantaa siis kaikkeen, mikä liittyy taiteeseen ilmiönä ja sen merkityksiin, taiteen kokemisen transsendentaalista määritelmästä tietyn meidän aikakauden taideteoksen merkityksen määritelmään. Kun taide ymmärretään tapahtumana, ontologinen estetiikka saavuttaa syvällisen näkökulman taiteen olemukseen ja rakenteeseen, mikä ei kuitenkaan tarkoita taiteen olemuksen kiinnittämistä ontologisesti tiettyyn perustaan, väittämistä taidetta ikuisiksi ja muuttumattomiksi, selvitettyksi ja tyhjennetyksi olevaksi. Vattimo huomauttaa, että ontologinen estetiikka saattaa vaikuttaa

⁴¹ Vattimon itseviittaavuuden filosofiasta on kirjoittanut mm. Aleksi Mäkinen Pro gradu-tutkielmassaan *Hukkunut Ishmael? - Gianni Vattimon nihilistinen hermeneutiikka itseviittaavuuden problematiikan valossa*, 2007.

Hegelin teorialta, jossa hän yritti integroida taiteenhistorian estetiikkaan. Ero Vattimon ja Hegelin ajattelussa on se, että Vattimo nimenomaan pyrkii eroon totaliteettiajattelusta, johon Hegelin dialektiikka johtaa⁴². Vattimo myöntää, että hänen muotoilunsa saattavat kuulostaa liian epämääräisiltä tai maailmaa syleileviltä. Hän kuitenkin uskoo mahdollisuuteen elvyttää eheä tapa taiteen tutkimiseen. Taiteen ontologia tulisi ymmärtää sekä yleisenä filosofisena diskurssina että tietyn taideteoksen spesifinä reflektointina. Ontologia ei ole aristotelismin mukaista ensimmäistä filosofiaa, vaan olevan olemista, tietyn olevan ja olevien joukon aukeamista kysyvää ja tapahtumaluontoisuuden ymmärtävää filosofiaa. Taide on metafyyssisen ajattelumallin heikentymisen hetkessä kokemisen alue, joka sopii erinomaisesti ontologiseen tutkimukseen. Taide sallii ja vaatii ontologisen tulkinnan saattaa näkyviksi sen avautuneisuus, sen sijaan, että se yritettäisiin selittää ontologisesti tukahduttamalla sen olemisen. (Vattimo 2008, 26–28.)

Vattimo haluaa tuoda estetiikan olemisen piiriin. Samalla kun ontologisessa estetiikassa pohditaan taiteen merkitystä, arvoa ja taiteen kokemisen transsendentaalisia piirteitä, mahtuu ontologiseen estetiikkaan myös olevan alue, runoanalyysit, taidekritiikit ja taideteosten reflektoinnit. Estetiikka ei kuitenkaan saa jäädä vain olevan alueen pohtimiseen ja taideteorioiden lopullisiksi muuttumattomiksi totuuksiksi väittämiseksi. Vattimon ontologisen estetiikan piiriin mahtuu kaikki, mikä taidetematiikkaan liittyy.

3.2.3 Nihilismin sijaan *pietas*

Vattimon essee *Postmoderni ja historian loppu*⁴³ 1999 esseekokoelmasta *Tulkinnan etiikka* alkaa väitteellä, jonka mukaan postmodernin yksi laajimmin hyväksytyistä määritelmistä on, että postmoderni on historian loppu. Tämä Vattimon mukaan apokalyptinen teesi on esillä erityisesti vasemmistolaisissa tulkinnoissa postmodernista. Vattimo nostaa esimerkiksi historian lopun profeetoista Habermasin, joka teoksessaan *Der philosophische Diskurs der Moderne: Zwölf Vorlesungen, 1985* (Habermas Vattimon 1999, 43 mukaan) kieltää postmodernin, koska huomaa postmodernin olevan Suurten kertomusten ajan heikentymistä sekä Lyotardin, joka teoksessaan *La condition postmoderne: un rapport sur le savoir, 1979* (Lyotard Vattimon 1999, 43 mukaan) on uskonut älymystön johtavan

⁴² Vastoin tätä ortodoksista Hegel-tulkintaa nykyfilosofi Slavoj Žižek on tulkinnut Hegelin ajattlua ei niinkään totaliteetin muodostamiseen pyrkivänä kuin erojen systemaattisena merkitsemistapana. Ks. esim. Žižek 2005.

⁴³ Artikkelin on ilmestynyt italiaksi nimellä *Postmodernità e fine della storia* G. Marin toimittamassa kirjassa *Moderno, postmoderno* vuonna 1987 (1. alaviite Vähämäki, Kunttu 1999, 42).

ihmiskunnan emansipaatioon historiallisella matkalla postmodernissa. Vattimon mukaan Habermasille postmoderni ajattelun mieli on konservatiiviselle ajattelutavalle antautumisesta seuraava onnettomuus, jossa hylätään hänelle tärkeä modernin valistuksen projekti. Lyotardille, taas päinvastoin, Nietzschen, Heideggerin ja Foucault'n jalanjälkiä seuraten postmoderni edustaa vapautumista subjektivismista eli kapitalismin ja imperialismien mentaliteetista, kirjoittaa Vattimo. Historian loppu on siis molemmille historismin loppu (ks. s. 20), Suurten kertomusten, länsimaisen subjektuuden heikentymistä. Postmodernissa ei enää toimi ajattelutapa, jossa mielletään tapahtumat toisiaan seuraavaksi tapahtumaketjuksi, yhtenäiseksi ja merkitykselliseksi kertomukseksi. Lyotardin mukaan viimeistään Auschwitz kumosi uskon ihmisten rationalisuuteen. Kuitenkin Lyotardin näkemys postmodernista, Suurten kertomusten kuolemasta, on toiveikas. Hän nimittäin kuvaa metakertomusten olleen aina ideologista väkivaltaa. Habermas sen sijaan ei Vattimon harmiksi myönnä modernin projektin romahtamisen tarkoittavan, että projekti olisi teoreettisilta perusteiltaan käyttökelvoton. Hänen mukaansa ideologikritiikki ei voi muuttua kritiikin kritiikiksi, koska ilman suurta kertomusta ei voi ajatella suuren kertomuksen loppumista. Tällöinhän hajoaminen ja heikentyminen menettävät merkityksensä. Vattimon mukaan Habermasin ongelmaksi nouseekin, että voiko tarina enää loppumisensa jälkeen kuljettaa narratiivia tiettyyn suuntaan, legitimoida jotain tiettyä arvoa, toimia tehtävässään. Vattimon tulkinnan mukaan Habermas ajattelee, että suurten kertomusten loppu voi saada merkityksen vain, jos se sisältää yhden muista poikkeavan kertomuksen, joka poistaa historian lopun tuhoutumisen merkityksen. Tällä poikkeavalla kertomuksella Habermas viittaa Vattimon tulkinnassa kommunikaatioetiikkaan. Lyotardille taas kertomusten loppu on lopullista, eikä sitä tule yrittää vältellä. Lyotard unohtaa modernin merkityksen postmodernille, mikä on hänen virheensä, kirjoittaa Vattimo. (Vattimo 1999b, 42–45).

Myös Richard Rorty on teoksissaan *Cosmopolitisme sans emancipation* ja *Critique* (Rorty Vattimon 1999, 45) mukaan ottanut kantaa postmodernin aikakauden luonteeseen. Hän kuvaa postmodernia vain tietyn filosofisen perinteen unohtamisen aikakaudeksi, filosofisen perinteen merkityksen murentumiseksi, kun ajan mieleksi muuttuu filosofian hahmottaminen huomattavasti entistä laajemmassa yhteydessä, yhteiskunnallisten käytäntöjen paradigmassa eli historian loppuna. Filosofia sekä kristillinen ja moderni metafysiikka ovat historian keksinnön takana ja näin ollen filosofisen perinteen merkityksen heikentyminen sopii yhteen historian heikentymisen kanssa. Metafysiikkakin

on Rortyn mukaan vain satunnaisten tapahtumien historiaa, eikä sen varjolla voida oikeuttaa mitään johtopäätöksiä. Vattimo osoittaa Rortyn ajattelussa esiintyvän kömmähdyksen, kun Rorty hahmottelee metafysiikkaa vain käyttökelvottomaksi teoriaksi, joka tulee heittää pois osoittauduttuaan virheelliseksi. Vattimon mukaan ei ole riittävää vain osoitella apopahisesti virheitä, vaan pitäisi etsiä samalla tietä eteenpäin. (Vattimo 45–46.)

Vattimon mukaan on oleellista, että postmodernin ymmärtäminen historian lopuksi merkitsee myös, että historian ongelma legitimaattorina asetetaan tarkastelun keskipisteeseen, eikä oleteta, etteikö Suurten kertomusten ongelma voisi asettua uudelleen. Kun moderni on metafysis-historiallisen legitimaation aikakautta, tulee postmoderni ymmärtää edellä mainitun legitimaation tarkastelun ja kyseenalaistamisen periodina. Postmoderni ei ole vain aikakausi joka seuraa modernia tai on tietyn periaatteen nojalla erilainen suhteessa edeltäjäänsä. Vattimo illustroi Nietzschen (2001, 305-306) *Näin puhui Zarahustran* avulla ikuista paluuta ja sen käsittämisen edellyttämää kärsimystä, kuvaillessaan modernin ja postmodernin hermeneuttista suhdetta:

””Oi Zarahustra”, sanoivat siihen eläimet, ”niille, jotka ajattelevat niin kuin me, tanssivat kaikki olevaiset itse: siinä tullaan ja ojennetaan käsi ja nauretaan ja paetaan – ja tullaan takaisin. Kaikki menee, kaikki tulee takaisin; iäti vierii olemisen pyörä. Kaikki kuolee, kaikki puhkeaa taas kukkimaan, iäti jatkuu olemisen vuoksi...” ”Oi te ilvehtijä-houkat ja posetiivit! Vastasi Zarahustra ja hymyili jälleen, kuinka hyvin te tiedätte, minkä täytyi täytyä seitsemässä päivässä: ” ja kuinka tuo hirmu ryömi minun nieluuni ja minua tukehdutti! Mutta minä purin siltä pään ja syljin sen suustani.”

Vattimon mukaan postmoderni on uusi ja erilainen tapa historian ja ajan kokemiseen. Tämä ei kuitenkaan tarkoita, että postmodernissa olisi vain jätetty historismi ja metafysiikka taakse. Kuten Zarahustra-metaforassa, puhkeaa moderni taas kukkimaan kuolemansa jälkeen postmodernissa, se jää dialogiin postmodernin kanssa. Postmoderni on jotain, mitä Heidegger kutsuu termillä *Verwindung* eli toistaminen, taipuminen, toipuminen, ja/tai turmeltuminen. Postmoderni ei ole Vattimon mukaan historiaan viittaavien väitelauseiden julistamista pätemättömiksi kuten Lyotard visioi, emmekä myöskään postmodernin nihilismin pelossa voi jäädä suurten kertomusten vangiksi

julistamaan, että Lyotardilaiset puheet suurten kertomusten perustojen kestättömyydestä ovat vain esimerkkejä modernin epäonnistumisista ja liiallista antautumista virheille. Molemmat edellä mainitut näkökulmat eivät näe loppujen lopuksi postmodernia historian loppuna eivätkä pysty teoretisoimaan omasta näkökulmastaan käsin. Vattimo tähdentää, että molemmilta filosofeilta, Lyotardilta ja Habermasilta jää huomaamatta, että suurten kertomusten kuollessa myös heidän omat teoriansa ovat heikentymisen kohteena, eivätkä he voi kaupitella omia teorioitaan kohtalostaan ulkopuolisina objekteina. (Vattimo 1999, 46–48.)

Modernin loppu tarkoittaa metafysiikan loppua siinä mielessä, että asioita ei voida enää postmodernissa oikeuttaa metafysiikan historiallisen oikeutuksen valossa. Metafysiikan lopun myötä murentuvat sen konstituivat komponentit kuten valistus, idealismi, positivismi ja marxismi historismeina. Suurten kertomusten julistaminen kuolleiksi ei kuitenkaan riitä tekemään maailmaa entistä eettisemmäksi, vaan jäljelle jäävä nihilistisen tilan ongelma täytyy myös selvittää, huomauttaa Vattimo. Hänelle ei riitä, että ongelmat sivuutetaan selittämällä ne oireiksi ja kantilais-hegeliläisen suurten kertomusten diskurssin jo selittämiksi. Niiden ei voida myöskään olettaa olevan ohitettuja *vergangen*, toiseen aikaan ja paikkaan jääneitä. Lyotardin näkemys metakertomusten tai suurten kertomusten ajan ohittuneisuudesta onkin Vattimon mukaan liian radikaali tapa nähdä postmoderni aika. Moderni ei ole jäänyt taakse, sitä ei tule selittää uuden suuren kertomuksen avulla. Menneisyyden ongelman kanssa toimivat käsitteet tulee ottaa Vattimon mukaan Lyotardin sijaan Heideggerilta, joka on lainannut käsitteet Nietzscheiltä. Vattimo lähteekin avaamaan modernin ja postmodernin suhdetta käsitteiden *Andenken* ja *Verwindung* avulla, jotka löytyvät Heideggerilta teoksesta *Vorträge und Aufsätze*. Heideggeria lainaten Vattimo huomauttaa, ettei metafysiikkaa voi ylittää kuin erehdystä, jonka olemme huomanneet tehneemme. Metafysiikasta ei vapauduta kritiikin avulla, koska juuri kriittisen ylittämisen kategoria on modernin peruspiirre. Jos moderni pyritään ylittämään kritiikin avulla, jää lopputulokseksi uusi historismin kirjoitus, teko, joka jää omien ehtojensa vangiksi. Moderni historismi on sekä Nietzscheille että Heideggerille metafysiikkaa toiminnassa, *Grundin* tai *Arkhén* hajottamista, jotta voisi rakentaa sen uudelleen, muuttaa aikakausia ja tapahtumien kulkusuuntaa. (Vattimo 1999, 46–49.)

Ylittymisen, *Überwindungin* ongelmallisuuden välttämiseksi Heidegger kuvaa postmodernin suhdetta moderniin *Verwindungina*, parantumisena, toipumisena.

Postmoderni myöntää ja kertaakaan modernin, on sen ajan jälkeläinen sisältäen jäljet edeltäjästään, kuten potilas kantaa jälkiä sairaudesta, josta on toipumassa. Postmoderni on kuitenkin modernin tuhoava jälkeläinen, se turmelee edeltäjänsä, sen Grundia ja Arkhēa muuntaen niitä *arkhaiksi*, monikkoon, olemisen historian tapahtumiksi ennemmin kuin yhdeksi Totuudeksi tai Rakenteeksi. Arkhait eivät vastaa olemisen todellista rakennetta, kuten niitä tulkittiin hegeliläis-marxilaisessa diskurssissa, koska itse olemista ei voi enää ajatella koherentiksi ja aukottomasti ymmärretyksi ja selitetyksi läsnäoloksi, vaan sekin ymmärretään kategoriana, joka on aina kontekstiinsa sidottu ja siitä käsin ymmärretty. Oleminen on postmodernissa tapahtuma, tai ennemminkin monia toisiaan seuraavia tapahtumia, ja olemisesta puhuminen on tapahtumien mieleen palauttamista. Andenken on Verwindung, toisto, joka estää vaateen arkhēsta, eikä korvaa sitä uudella absoluutilla, vaan ”muistin juhalla”⁴⁴. (Vattimo 1999, 49–51.)

Muistin juhlaa Vattimo selittää käsitteellä *pietas* modernissa merkityksessä: omistautumisena ja huomion antamisena jollekin sellaiselle, jonka arvo on rajallinen ja joka ansaitsee huomiota, koska kyseinen arvo on kaikessa rajallisuudessaankin ainoa tuntemamme arvo. Pietas on rakkautta elävään ja niihin, jotka ovat olleet sen kuljetettavina menneisyydessä. Pietas on nietscheläistä aamun filosofiaa, demystifikaatioprosessin loppuun saattamisen tilan jälkeistä epävarmuuden näkemyksen hyväksymistä. Postmoderni taide on hyvä esimerkki mieleen palauttamisen ja menneen kertaamisen merkityksestä, kirjoittaa Vattimo. Suhde menneeseen, jolle annetaan merkitys, ei ole sama kuin metafyyssinen historismi. Tarkoituksena ei ole löytää aitoa näkemystä historian kulusta tai perusteiden löytymisestä, vaan menneisyyden kohtaaminen kaikesta lineaarisesta logiikasta riippumatta, esimerkkinä, tapaustutkimuksena sen retorisessa merkityksessä. Vattimo selvittää, että filosofiassa postmoderni näkemys saa tarkennetut teoreettiset määreet, vaikkei ankaraa perustaa, verrattuna taiteiden ja etiikan alueelle, jotka ovat epäonnistuneet postmodernin määrittelyssä. Filosofian tehtävä on arvioida kokonaisuutena metafyyssisen ajattelun hajoamisen merkitys ja prosessi. Heidegger määrittelee ei-perustavan, arkhēen vetoamattoman ajattelun mieleen palauttamiseksi, toistoksi, alistumiseksi ja turmeltumiseksi. Menneisyyden perintö tulee kohdata pietaksen avulla, kunnioittavasti, asenteella, joka suuntautuu heideggerilaiseen kuolemaa kohti elämiseen,

⁴⁴ Nietzsche: *Menschliches, Allzumenschliches*, aforismi 223, *Sämtliche Werke*, band 2, Berliini 1980. (Vattimo 1999, 51).

olemiseen *Geschickina* eli lähettämisenä ja *Überlieferungina* eli lähetyksenä. (Vattimo 1999, 51–54.)

Vattimo selvittää, kuinka pietas on vastaus metafysiikan ylittämisen jättämien aukkojen ongelmaan. Hän siteeraa Niezschen ajatusta nykyisyyden tilasta, jossa on viisaampaa tulla petetyksi kuin toivoa, ettei tule petetyksi. Totuuden arvo on huomattu petokseksi, se on käytännön intressi, joka muuttuu aina kontekstin mukana. Korrespondenssin etsiminen, vastaavuuteen totuuden etsinnässä vetoaminen tarvitsee aina jonkun toisen syyn, ja se epäonnistuu, koska Vattimolle mieleen palauttaminen on ainoa mahdollinen syy. Pietas koetaan aina suhteessa elävään ja sen jälkiin monumenteissa sen jälkeen, kun olemme kokeneet olemisen tapahtumallisuuden perin juurin, perusteettomuuden ja ei-läsnaolon. Vattimo käyttää pietakselle analogiana Wittgensteinin huomautusta siitä, että ei ole olemassa metakieltä, jolla saadaan kielipelin osapuolet kunnioittamaan pelin sääntöjä, mutta sääntöjä ei myöskään kunnioiteta pelkän pelin hengissä selviytymisen vuoksi, koska sen tarve ei näyttäydy ulkoisena syynä pelin kannalta, vaan on kietoutunut jo pelin sisään. Metafysiikan turmeltuminen on vapautus, jonka seurauksena voimme toimia pietas-ajattelun mukaisesti. Kun kaikki arvohierarkiat ymmärretään inhimillisinä, emme voi turvata enää arkhéen. Se ei kuitenkaan tarkoita, että heittäisimme pois kaikki vanhat arvorakennelmat väärinä ja aloittaisimme kaiken puhtaalta pöydältä, rakentaisimme uuden metateorian. Huomion jälkeen ymmärrämme arvojen tärkeyden, koska ne ovat kaikki, mitä meillä on. Ne ovat ainoa oleva eikä niiden takana ole mitään. Pietaksen kokemus syntyykin rajallisuuden kokemuksesta. Vattimo huomauttaa, että metakertomusten loppumisen jälkeen emme kuitenkaan jää niezschen kuvaamiksi reaktiivisiksi nihilisteiksi vailla johtolankoja, joita voisimme seurata. Metakertomusten jättämää paikkaa ei voi jättää tyhjäksi, koska silloin sitä yritettäisiin vain täyttää uudella metakertomuksella. Sama olisi kuin kieltäytyisi surutyöstä jääden menetyksen vangiksi. On siis tarrauduttava uuteen historianfilosofianlopun historianfilosofiaan. Vattimon mukaan nietzscheläis-heideggerilaisesta näkökulmasta tulkittuna nihilismi on uskon menettämistä objektiiviseen totuuteen ja totuuden ymmärtämistä vallan tuotteeksi (Vattimo 1999, 54–58; 2000, 39).

3.3 Joukkoviestimet postmodernin ontologisenä mielenä

Mediakoneisto toimii nykyään aivan eri mittasuhteissa kuin Benjaminin, Heideggerin sekä Vattimon varhaiskirjoitusten aikaan. Ihmiset pääsevät esimerkiksi internetin välityksellä

kirjoittamaan ajatuksiaan ja mielipiteitään mitä erinäisimmille forumeille, mikä saa muun muassa Benjaminin huomion elokuvan katsojan aktiivisuudesta ja poliittisesta vallasta yleisönosastokirjoittajana jälkeinpäin katsottuna näyttämään lattealta.

Seuraavassa alaluvussa kirjoitan Reijo Kupiaisen tulkinnasta Heideggerin olemisen latistumisesta mediatodellisuudessa artikkelin *Kotikontu vai telekommuuni, 1997* pohjalta sekä Vattimon näkemyksestä mediatodellisuudesta totuuden mahdollistajana teoksesta *Nihilism & Emancipation, 2004*. Kupiainen kirjoittaa artikkelissaan toiseudesta. Tulkitsen toiseuden vattimolaisittain muuksi olemassaolon muodoksi kuin mitä itse kokija on, eli murteeksi tai alakulttuuriksi. Lopuksi tuon esille muutaman käytännön esimerkin 2000-luvun medioiden käytön mahdollisuudesta alakulttuurien näkemysten esilletuomisessa.

”Julkisten kulkuneuvojen käytössä ja uutisvälityksen käytössä on jokainen toinen kuten muutkin. Tämä keskenäänoleminen hajottaa oman olemassaolon kokonaan ”toisten” olemistapaan, nimittäin niin, että toiset katoavat vielä enemmän erilaisuudessaan ja ilmeisyydessään (...) Me nautimme ja huvittelemme kuten kuka tahansa nauttii; me luemme, näemme ja arvioimme kirjallisuutta ja taidetta, kuten kuka tahansa arvioi; mutta myös vetäydymme ”suurista laumoista” syrjään, kuten kuka tahansa vetäytyy”. (Heidegger 2000, 165 – 166.)

3.3.1 Mediatodellisuus ja totuuden katoaminen

Kuten Vattimo on määritellyt, liittyy postmoderniin aikakauteen voimakkaasti kommunikaatioyhteiskunnan syntyminen (Vattimo 1989, 13). Kommunikaatioyhteiskunnan vaikutuksesta ihmisen kokemisen tapaan on kirjoittanut myös Heidegger. Heideggerin kommunikaatioyhteiskunnan syntyhetkien arvostelusta voi tulkita hänen kokeneen kommunikaatioyhteiskunnan syntymisen olevan syynä olemisen latistumiseen jokapäiväisyyteen ja epävarsinaisuuteen. *Kehen tahansa (das Man)* arkiymmärrys leviää median kautta, ja se latistaa ihmisen kokemusmaailmaa. Reijo Kupiainen on eksplikoanut artikkelissa *Kotikontu vai telekommuuni* Heideggerin *Olemisessa ja Ajassa* esittämiä mediakriittisiä väitteitä siten, että mediayhteiskunnassa tapahtuu Heideggerin mukaan aidon läheisyyden korvautuminen virtuaaliläheisyydellä, kun jokapäiväinen ympäristö laajenee ja siten häviää olemattomiin. Kenen tahansa maailmassa kaikki hämärtyy, kätkeyty esitetään tuttua ja kaiken luokseen päästävänä. (Kupiainen 1997, 76–78.)

Kupiainen siteeraa artikkelissaan myös ranskalaista filosofia Paul Virilioa, joka uskoo median muassaan tuoman vauhdin olevan keskeinen vallan muoto nykymaailmassa ja koetun maailman tuhoutumisessa. Virilio lanseeraa käsitteen *dromologia*⁴⁵, joka tarkoittaa modernin teknologisen yhteiskunnan vaikuttimena olevaa vauhdin ja liikkeen logiikkaa. Virilio käyttää termiä *telelänäolo* kuvaamaan kommunikaatioyhteiskunnassa syntynyttä tilaa, jossa etäisyydet ja aika eivät enää konkretisoidu. Media kaappaa maailmassa olevat objektit paikattomaan läsnäoloon ja läheisyyteen. Kaikki on saatavilla tässä ja nyt, välimatkat ja aika kadottavat merkityksensä. Kupiainen mukaan Virilio näkee telelänäolon uhkana demokratialle, joka toimiakseen tarvitsee toiseuden menemistä toisen luo, aikaa päätösten jakamiseen. Mediatodellisuudessa vauhti on niin kovaa, ettei aika riitä ja toista ei enää löydy kuin sähkömagneettisessa läheisyydessä. Telelänäolossa kaikki on tehty tutuksi, luokse päästäväksi ja samaksi. Kupiainen huomauttaa, ettei esimoderni *Gemeinschaft* (yhteisöllisyys) ole kuitenkaan Heideggerille yhtään aidompi toisen kohtaamisen viitekehys kuin telelänäolon maailma, joten Heidegger ei haikaile vanhaan traditionaaliseen kokemiseen tai olemiseen tapaan. Heideggerille esimoderni me-maailma oli vain rituaalitoimintojen yhteisö, jossa oleminen oli jo unohtanut. Hänelle jokainen aito toiseuden kohtaaminen mahdollistaa yhteisten käytänteiden ja merkitysten murtamisen, olemisen paljastumisen. Sellainen ei kuitenkaan voi toteutua esimodernissa rituaaliyhteisössä kuten ei myöskään telekommuunissa, jossa toiseuden merkkejä pitää silmällä järjestyksen vaatimus ja järjestys peittää alleen olemisen. Esimoderni ”kotikontu” on paikka, jossa ihmiset jakavat fyysisen tilan ja ajan ja käyttävät sitä yhdessä sovituin säännöin. Toiseudelle ei jää kotikonnassa tilaa. Telekommuunissa fyysinen läheisyys on korvattu ajattomalla ja paikattomalla läheisyydellä, mikä taas litistää toiseuden tunnistamattomaan muotoon. Toista ei enää kohdata, koska toiseus on jatkuvasti saavutettavasti ja läsnä. Telekommuunissa kaikenlaisuus on esillä ja traagisuus on työnnetty syrjään. (Kupiainen 1997, 78–79.)

3.3.2 Totuuden mahdollisuus kommunikaatioyhteiskunnassa

Vaikka Vattimo käyttää Heideggeria Nietzschen ohella oman filosofiansa lähtökohtana, tulkitsee hän telelänäolemista toivorikkaammin kuin Heidegger. Vattimo uskoo

⁴⁵ *Dromos* (δρόμος) kreikan kielessä tie, reitti, juoksukilpailu tai -rata.

kommunikaatioyhteiskunnan synnyttävän mahdollisuuden erilaisuuden, murteiden eli logosten kohtaamiselle. Vattimoa on kritisoitu osoittelemalla empiirisiä näyttöjä siitä, kuinka kommunikaatio näyttää postmodernina aikana keskittyvän enemmänkin valtaapitävälle ”Isoveljelle” kuin murteille, ja toteuttavan hegemonista puhetapaa heterotopisen sijaan (Kupiainen 1997, 79).

Vattimolle kommunikaatioyhteiskunnassa mahdollistuva taide on avainasemassa ”toiseuden” kohtaamiselle ja siten eettisemmälle elämälle, jossa alakulttuurit, eli murteet saavat vihdoin puheoikeutensa, eikä olemista rakenneta vain valtaapitävien länsimaisten näkökulmasta.

Vattimo summaa teoksessaan *Nihilism & Emancipation*, että yhteiskunnan rationalisointiprosessia vastustaneet ”älyköt” uskoivat prosessin tekevän yhteiskunnastamme fragmentaarisen ja kadottavan yhden ja yhtenäisen merkityksen, mikä johtaisi vapauden katoamiseen. Vattimon mukaan Heideggerin tavoite *Olemisessa ja ajassa* oli ihmisen emansipaatio, vieraantumisen välttäminen, vaikka Heidegger ei moraalisia eikä normatiivisia lausuntoja teoksessaan suoraan antanutkaan. Myös Heideggerin muistuttelu olemisen unohtamisesta on vieraantumisen pelon oire. Modernin rationalisointisajattelun vuoksi, eksistenssin tarkoituksen ja merkityksen säilyttämiseksi Heidegger nosti esiin olemisen kysymisen. Modernin lisäksi myös metafysiikka vaikutti Heideggerin ajatteluun. Metafysiikkahan on perusta modernille teknis-tieteelliselle paradigmatille, jonka sisällä eksistenssin fragmentaarisuus ottaa paikan. Metafysiikka syntyi yrityksenä ymmärtää *Arché*, periaatteiden periaateita, mikä taas syntyi tahdosta hallita asioita. Teknologian kehityksen myötä hallinta kävikin yhä mahdollisemmaksi, mikä aiheutti metafysiikan kuoleman. Metafysiikan loppu paljasti metafysiikan alkuperäisen tarkoituksen, jonka teknologia lopulta toteutti: tahdon valtaan, vapauden tuhoamisen ja väkivaltaisuuden. Vattimon mukaan Heideggerin filosofian ongelmana ja vaarana onkin se, että häntä lukiessa metafysiikan voidaan syyttää olevan vastuussa modernista rationalisaatiosta ja sen aiheuttamasta eksistenssin merkityksen pahoituksesta ja sirpaloitumisesta. Modernissa tiede ja teknologia ottivat vallan ihmisestä ja ihminen ja kone ottivat vallan luonnolta. Vattimo toteaaakin, että Heidegger kompastui omaan ansaansa. Hän tahtoi paljastaa olemisen sitä peittävän epävarsinaisuuden vaipan alta. Mutta mitä tapahtuu, kun jokin asia paljastetaan? Eikö silloin peitetä se saman tien, valjasteta ajattelu taas tiettyyn yhteen kaavaan? Olemisen vieraantumista ei siis voida

saavuttaa, Vattimon tulkinnan mukaan, perinteisen modernin kriittisen ajattelun kautta, koska se synnyttäisi vain uuden Archén, postulaatin muita peittämään. Tällöin olisimme taas perustan tavoittelun vankeja, samoin kuin modernissa teknologian metafysiikassa. Jos postmetafyysinen ja postmoderni eksistenssi on ylipäättään mahdollinen, sen tulee nousta modernin kukistamisesta, eikä sen pitä olla legitoimista odottava uusi periaate. Vattimolle postmoderni on sekä normatiivinen vapautumisen ideaali että deskriptiivinen teoria (Vattimo 2004, 10–18.)

Vattimo ei kritiikistään huolimatta hylkää Heideggerin ajattelua. Hän asettaakin kysymyksen: ”mikä Heideggerin filosofian merkitys on nykypäivänä tai mitä Heideggerin filosofian kanssa pitäisi tehdä? Hän vastaa, että olemisen ontologian heikkeneminen tai heikko ontologia lisää mahdollisuutta suvaitsevaan ja demokraattiseen yhteiskuntaan ennemmin kuin totalitaariseen. Huomio ei Vattimolle ole mitätön ja hän uskookin sen vähentävän autoritaaristen impulssien attraktiivisuutta, joita aina silloin tällöin esiintyy sen vuoksi, että kärsivällisyyttä suvaitsevaisuutta etsivää filosofiaa kohtaan ei ole. Nykyhetken olemisen merkitys on Vattimolle merkityksen pirstoutuminen tulkinnoiksi ja se tulisi pystyä kokemaan ilman pakonomaista kiusausta palata vanhaan, yhden totuuden etsimiseen. (Vattimo 2004, 18–20.)

Uutta sosiaalista mediaa kuten *Facebookia* on kutsuttu sen viimeaikaisten vaikutusten vuoksi anarkistisen nousun mahdollistaneeksi välineeksi (BBC-News, 2009). Viimeisin Facebookissa tapahtunut ja maailman laajuisesti huomiota niittänyt vastarintailmiö tapahtui joulun alla vuonna 2009, kun Facebookiin perustettiin yhteisö, joka kannusti brittejä ostamaan *Race Against The Machinen* vanhan vuonna 1992 ilmestyneen cd-singlen *Killing In The Name* ja taistelemaan joulumyynnin ykköspaikasta varmana voittajana pidettyä tähtitehdas X-Factor-kisan voittajan *Joe McElderryn* uunituoreta singleä *The Climb* vastaan. Vastoin odotuksia 17 vuotta vanha single päihittikin Britannian single-listalla uunituoreen idolin singlen myynnin 65 000 kappaleella ja nousi single-listan ensimmäiseksi. Jo aiemmin Facebook osoittautui uhkaavan vaikutusvaltaiseksi ruohonjuuritason vaikuttimeksi, kun Iranin hallitus päätti keväällä 2009 sulkea palvelun kokonaan, koska sinne oli ennen presidentinvaaleja perustettu suurta suosiota saavuttanut ryhmä ”*Where is my vote?*”, joka tuki oppositioedustajaa *Mirhossein Mousavia* presidenttikilvassa (HS, 2009). Myöskin Suomessa eri puolueet ovat kampanjoineet Facebookissa tavoitteenaan haalia kannattajia uuden median kautta, ja esimerkiksi

Kreikassa Facebook toimii tällä hetkellä välineenä kutsua koolle massoittain opiskelijoita ja työläisiä mielenosoituksiin Kreikan taloudellisen kriisin aiheuttaman taloudellisen ahdingon ratkaisumallien kuten työläisten veronkiristysten kritisointiin.

Kuten ei Iranin hallitusta, ei uuden median sisältörajoittumattomuus viehätä kaikkien muidenkaan maitten hallituksia. Muun muassa Turkin hallitus on vääntänyt peistä käyttäjien videoita jakavan *Youtube-palvelun* blokkauksen kanssa. Ensimmäisen kerran hallitus esti palveluun pääsyn Turkissa, kun Youtubesta löytyi modernin Turkin perustajaa *Mustafa Kemal Atatürkia* loukkaava videopätkä. Sen jälkeen palvelu on välillä ollut sallittu turkkilaisille, välillä taas kiinni, koska jotain hallituksen mukaan epäkorrektia sinne aina päätyy. Hallituksen päätöksestä ja palvelun blokkauksesta huolimatta Internetistä löytää helposti ohjeet, kuinka eston voi kiertää ja kuinka Youtube-videot saa näkymään Turkissakin⁴⁶.

Kommunikaatioyhteiskunnan kehitys on ollut eksponentiaalista siten Benjaminin ja Heideggerin aikojen. Silti Benjaminin käsite shokki, mielen liikkuvuus jatkuvaa ärsykevirtaa kohtaan, toimii mielestäni erinomaisena käsitteenä vielä 2010-luvun kommunikaatioyhteiskuntateoretisoinnissa. Vaikka Benjaminin aikaiseen mieleen verrattuna postmoderni ihminen kohtaa entistä enemmän ärsykeitä, ei shokki-efekti ole kadonnut eikä ihminen vaipunut elämyksettömään tilaan. Kehittyneen teknologian avulla tuotetaan entistä voimakkaampia ärsykeitä, jotka aktivoivat mielen puolustuskeinoja: perinteisistä Benjaminin ajan liikkuvista kuvista olemme siirtyneet muun muassa 3D-elokuviin kuten Avatar ja internetin kuvien liikkuvuus on jotain uutta, mistä Benjamin ei aikanaan tiennyt.

Mieleni tekeekin heittää ilmoille ajatus internetistä taiteen kuoleman neljäntenä vaiheena. Enää reproduktiivista taidetta kuten elokuvia ei tarvitse lähteä katsomaan elokuviin tai edes hakea elokuva-dvd:tä videovuokraamoista, vaan elokuvia voi katsoa suoraan tietokoneen ja internetin välityksellä omassa kotona. Samoin internetistä löytyy suoraan sinne tehtyä verkkotaidetta⁴⁷ ja poliittinen vaikuttaminenkin onnistuu internetin kautta. Taide näin ollen jatkaa eloonjäämiskamppailuaan internetissä sen kategorian laajentuessa

⁴⁶ Tieto perustuu yksityiskeskusteluun turkkilaisen ystävän kanssa ja ohjeiden toiminnan testaamiseen Istanbulissa joulukuussa 2009.

⁴⁷ Mm. Live Herring (<http://www.liveherring.org/>).

verkkotaiteeseen. Verkkotaiteessa hämärtyy raja taiteilijan ja taiteen kokijan välillä, koska verkkotaiteessa kokija voi päästä itse osallistumaan teoksen visuaalisen ilmeen muokkaamiseen hiirtä liikuttamalla. Verkkotaiteessa taideteos elää entistä konkreettisemmin taiteen kokemisen hetkessä. Verkkotaiteessa ei ole auraa, se ei vastaa kokijan katseeseen eikä pidä välimatkaa kokijaan. Verkkotaide muuttuu konkreettisesti kokijan toiminnan mukaan, se ei ole etäisyyden tuntua, vaan välittömyyden ja reaaliajan tuntua.

Vattimo ei tarkenna, miten moniääninen postmoderni maailma voitaisiin käytännössä toteuttaa. Hän kirjoittaa 80-luvun teoksissaan, että toteutuksen tulee olla poliittinen. Olisi mielenkiintoista tietää, mitä Vattimo ajattelee uusmedioiden voimasta ja voimattomuudesta – ilmiöistä, joita esimerkiksi Facebook ja Youtube ovat meille tarjoilleet. Onko uusi sosiaalinen media mahdollisuus, joka vaientaa Totuuden ja tuo taideteosten ja alakulttuurien äänien kautta esille sen, että postmoderni totuus muodostuu erilaisista totuuksista eli tulkinnoista? Yhden teoksen tai murteen suhde totuuteen ei ole korrespondenssitotuusteorian mukainen, vaan sen tehtävä on tuoda esille yksi näkökulma todellisuuden tulkitsemiselle. Onkohan ruohonjuuritason poliittinen toiminta, erilaisten äänien ja näkemysten esille tuominen ja vastarinta valtaapitäviä kohtaan jotain sellaista, jota hän hahmotteli ja josta Vattimo uneksi jo aikana ennen Facebookia, Youtubea, Twitteria ja muita eri logosten käyttämiä välineitä?

LOPUKSI

Olen käynyt läpi Pro gradu-tutkielmasani Gianni Vattimon ajatusta taiteen heikentymisestä seuraavaa mahdollisuutta taiteen olemassaolon jatkumiselle postmodernissa maailmassa – aikakautena, jona perinteisen kaunotaiteen merkitys tukahtuu taidehierarkian murenemisen myötä. Olen selvittänyt tutkielmassani, kuinka Vattimo perustelee taiteen kuoleman taiteen mahdollisuutena ja kuinka estetiikkaa tulisi lukea ontologisesti, ontologinen ero mielessä pitäen. Kuten tutkielmassani tulee monessa kohtaa ilmi, tulkitsee Vattimo muita filosofi ja radikaalisti omasta näkökulmastaan käyttäen heidän ajatuksiaan ja käsitteitään itselleen sopivassa näkökulmassa eklektisesti oman teoretisointinsa tukena. Tutkielmani muoto on vattimolaisen hermeneuttinen: se esittelee erilaisia näkökulmia ja tulkintoja postmodernin ajan taiteesta. Punaisina lankoina työlleni ovat Vattimo sekä luvussa kolme lukujen yksi ja kaksi yhteennivoutuminen ontologisen estetiikan teoriassa.

Hetkeä, jona perinteisen taidehierarkian asema murenee ja uudenlaiset taiteen muodot kuten kitsch, avantgarde ja kommunikoimaton taide ujuttautuvat taidekategoriaan, Vattimo kutsuu taiteen turmeltumiseksi. Taiteen kuoleman kolmen vaiheen yhteisleikki muodostuukin taiteen mahdollisuudeksi, jossa taide alkaa elää uusissa konteksteissa, avantgardessa, kitschissä ja autenttisen taiteena - moneutena. Koska taiteen mahdollisuus viittaa jatkuvasti sen mahdottomuuteen, leikkiin oman kuoleman vaiheiden kanssa, tulee taiteen tilannetta kutsua Vattimon mukaan taiteen rappioksi. Leikki on Vattimon mukaan Hegelin ennustaman taiteen kuoleman toteutuminen perversoituneessa muodossa, ontologisen olemisen keventäminen, metafyyssisen ajattelumallin heikentyminen. Kaunis ei ole enää yhden totuuden manifestoitumisen paikka, vaan erilaiset kauniit elävät rinta rinnan kuten erilaiset alakulttuuritkin.

Vattimo on Kulkan ja Danton kanssa samoilla linjoilla postmodernin ja pop-taiteen asemasta postmodernissa maailmassa. Kenenkään näiden kolmen filosofin mukaan taide ei ole kuollut, eikä sitä tarvitse pelastaa pinnallisen taiteen imagon uhkalta hylkäämällä uudet taidemuodot taiteen kategoriasta. Postmodernin taiteen tehtävä ei olekaan esittää kaunista, vaan kyseenalaistaa nykykulttuuria, tarjota vaihtoehtoisia kokemisen mahdollisuuksia, avata tilaa alakulttuureille ja uusille kokemisen horisonteille.

Länsimaisen metafyyssisen ajattelumallin heikentymisestä seuraa, että hallitseminen ylhäältä päin ja yhden totuuden käsite kuihtuu. Esteettinen kokeminen alkaa postmodernissa vastata postmodernin ihmisen yleistä kokemisen tapaa, näkökulmien rikkautta. Massakulttuuri on mahdollistanut erilaisten kauniiden olemassaolon ja esilläolon. Esteettinen utopia siitä, että käsitteet kaunis ja taide pystyttäisiin määrittelemään rajattuina Totuuksina hajooa Vattimon mukaan heterotopiaksi, monien tulkintojen yhtäaikaiseksi olemassaoloksi. Postmoderni maailma on maailmojen moneus, alakulttuurien ja murteiden kirjo.

Tulkintani mukaan taiteen määritelmäksi Vattimolle ei riitä, että taide on vain visuaalista itseilmaisua, jossa pyritään esittämään asioiden sisällöllisiä piirteitä ulkomuodon avulla. Vattimolle taideteos on jonkin taiteilijan tekemä teos, jolla hän tuo esille yhden näkökulman, tulkinnan maailmaan. Taiteen kokija voi teosta katsoessaan, kuullessaan, kokiessaan ymmärtää teoksen kautta jotain uutta maailmasta, avata ovea uudelle alakulttuurille, itselleen vielä tuntemattomalle murteelle. Taide toimiikin Vattimolle analogiana postmodernin ihmisen yleiselle kokemiselle aikana, jolloin ajatus Totuudesta yhtenä ja muuttumattomana voi pirstaloitua ja vattimolainen hermeneutiikka korvata metafysiikan koinena.

Metafyyssisen ajattelutavan heikennyttyä, olemisen kysyminen ja ontologinen ero asettuvat keskeisiksi ei vain yleisesti filosofiassa, vaan myös estetiikassa, tähdentää Vattimo. Ontologinen estetiikka radikalisoituu ontologisen perspektiivin kautta keskustelevaksi filosofiaksi. Metafysiikan turmeltuminen on vapautus, eikä siitä seuraa nihilismia tai äärirelativismia, etiikatonta maailmaa, joka hukuttaisi meidät yhteismitallisten ja tasavertaisten tulkintojen suohon. Arkhén katoaminen ei tarkoita, että heittäisimme pois kaikki vanhat arvokennelmat väärinä ja aloittaisimme kaiken puhtaalta pöydältä, rakentaisimme uuden metateorian.

Nihilismin sijaan voimme turvata pietakseen, kulttuuriperintöön. Pietas on huomion antamista jollekin sellaiselle, jonka arvo on rajallinen, mutta joka ansaitsee huomiota, koska kyseinen arvo on kaikessa rajallisuudessaankin ainoa, jonka tunnemme. Pietas-ajattelussa ymmärrämme arvojen tärkeyden, koska ne ovat kaikki, mitä meillä on. Ne ovat ainoa oleva eikä niiden takana ole mitään.

Nykyhetken olemisen merkitys on Vattimolle merkityksen pirstoutuminen tulkinnoiksi, ja se tulisi pystyä kokemaan ilman pakonomaista kiusausta palata vanhaan, yhden totuuden etsimiseen. Näin ollen emme voi juurruttaa taiteen ontologiaa muun estetiikan vaihtoehdoksi. Estetiikka dialogissa ontologian kanssa muodostaa teorian, joka antaa metafyyssisen tietoisuuden syventää filosofisesti ulottuvuuttaan, se rakentaa olevan autenttisia muotoja olemisen epookissa. Taide ontologisesti tulkittuna saattaa näkyviin avautuneisuutensa, eikä sitä tulisi selittää ontillisesti, koska ontillinen määrittely tukahduttaa sen olemisen.

Heideggerin kommunikaatioyhteiskunnan kritiikistä tulkitsee Reijo Kupiainen Heideggerin kokeneen kommunikaatioyhteiskunnan olevan syynä olemisen latistumiseen jokapäiväisyyteen ja epävarsinaisuuteen. Kupiainen tulkinnan mukaan Heidegger ajattelee, että kommunikaatioyhteiskunnassa tapahtuu aidon läheisyyden korvautuminen virtuaaliläheisyydellä, kun jokapäiväinen ympäristö laajentuessaan kaikkialle häviää olemattomiin. Kenen tahansa maailmassa kätkeyty esitetään tuttua ja kaiken luokseen päästävänä. Toista ei enää kohdata aidosti, koska toiseus on jatkuvasti saavutettavasti ja läsnä. Vattimo kritikoi Heideggerin pessimismiä ja uskoo kommunikaatioyhteiskunnassa synnyttävän mahdollisuuden erilaisuuden, murteiden eli logosten kohtaamiselle. Vattimo huomauttaakin Heideggerin kompastuneen omaan ansaansa. Siinä missä Heidegger tahtoi paljastaa olemisen sitä peittävän epävarsinaisuuden vaipan alta, hän peitti sen uudestaan, juurrutti ajattelulle uuden kaavan, Arkhén. Olemisen vieraantumista ei siis voida saavuttaa Vattimon tulkinnan mukaan, perinteisen modernin kriittisen ajattelun kautta, koska se synnyttäisi vain uuden Arkhén, postulaatin muita peittämään. Hän vastaa, että olemisen ontologian heikkeneminen tai heikko ontologia lisää mahdollisuutta suvaitsevaan ja demokraattiseen yhteiskuntaan. Vattimo ei usko moninaisuuden katoavan kommunikaatioyhteiskunnassa vaan päinvastoin saavan tilaa ja näkyvyyttä kiihtyvän kommunikaation avulla.

Pro gradu-tutkielmani lopuksi pohdin uuden sosiaalisen median roolia 2000-luvun taiteen ja politiikan tekemisen ja levittämisen välineenä. Muun muassa Facebookia on kutsuttu sen viimeaikaisten vaikutusten vuoksi anarkistisen nousun mahdollistaneeksi välineeksi. Faktuaalinen seikka on, että Facebookin avulla informaatiota voidaan

levittää vaivattomasti ja nopeasti massoille. Sen avulla on muun muassa muodostettu vastarintaliike Iso-Britannian X-Factor-voittajaa ja tähtitehtailua vastaan, levitetty tietoa vaaleista äänestäjille maissa, joissa ei ole sananvapautta, kutsuttu koolle tuhansia mielenosoittajia Ateenaan ja Thessalonikiin kritisoimaan hallituksen veronkiristystä taloudellisen kriisin ratkaisuna Kreikan taloudellisessa kriisissä. Toisaalta tietoliikennettä käytetään myös kontrollin välineenä, koska kaikesta tietokoneella tehdystä toiminnasta jää jälki virtuaaliseen Mnemosyneen. Ehdotinkin internetin aikakautta taiteen kuoleman neljänneksi vaiheeksi, jossa taiteen kokija pääsee reaaliajassa osallistumaan taideteoksen muotoutumiseen aina uudestaan ja uudestaan erilaiseksi.

Vattimo itse jätti epäselvää, kuinka eettisempi yhteiskunta toteutettaisiin poliittisesti. Tämä oli minun tulkintani aiheesta.

LÄHTEET

Benjamin Walter: *Pieni valokuvauksen historia*. 1931. Teoksessa *Messiaanisen sirpaleita* Suom. Raija Sironen. (toim.). Koski Markku, Rahkonen Keijo, Sironen Esa. Gummerus kirjapaino, Jyväskylä, 1989a.

Benjamin, Walter: *Taideteos teknisen uusinnettavuuden aikakaudella*. 1936. Teoksessa *Messiaanisen sirpaleita*. Suom. Raija Sironen. (toim.). Koski Markku, Rahkonen Keijo, Sironen Esa. Gummerus kirjapaino, Jyväskylä, 1989b.

Benjamin, Walter: *Historian käsitteestä*. 1940. Teoksessa *Messiaanisen sirpaleita*. Suom. Raija Sironen. (toim.). Koski Markku, Rahkonen Keijo, Sironen Esa. Gummerus kirjapaino, Jyväskylä, 1989c.

Brooker, Peter: *Modernism/Postmodernism*. Longman Publishing, New York, 1995.

Court blocks access to YouTube in Turkey [online]. [viitattu 3.12.2010] Saatavilla www-muodossa < URL: <http://www.nytimes.com/2007/03/07/world/europe/07iht-turkey.4835389.html>> Ilmestynyt nettisivuilla 8.3.2007.

Danto, Arthur C.: *After the End of Art. Contemporary Art and the Pale of History*. Princeton University Press, Princeton, New Jersey, 1995.

Donougho, Martin: *Art and History: Hegel on the End, the Beginning, and the Future of Art*, teoksessa *Hegel and the Arts*. Toimittanut Houlgate Stephen, Northwestern University Press, Yhdysvallat, 2007.

Filozofická fakulta Univerzita Karlova v Praze [online]. [viitattu 9.11.2008] Saatavilla www-muodossa: <URL: <http://estetika.ff.cuni.cz/index.php?id=109> >

Habermas Jürgen: *Der philosophische Diskurs der Moderne: Zwölf Vorlesungen*, 1985.

Habermas, Jürgen: *Diskurssietiikka - huomioita perustelevaan ohjelmaan*. Teoksessa *Järki ja kommunikaatio. Jürgen Habermas, tekstejä 1981-1985*. Toimittanut Jussi Kotkavirta, Gaudeamus Ab. Hakapaino Oy, Helsinki. 1987.

Heidegger, Martin: *Time and Being*. Teoksessa *On Time and Being*. Harper Torchbooks, New York, 1972.

Heidegger, Martin: *Taideteoksen alkuperä*. Suom. Hannu Sivenius. Kustannusosakeyhtiö Taide. Helsinki. Alkuperäisteos: *Der Ursprung des Kunstwerkes*. Frankfurt am Main, 1955.

Heidegger, Martin: *Oleminen ja aika*. Suom. Reijo Kupiainen. Gummerus Kirjapaino Oy Jyväskylä. Alkuperäiteos *Sein und Zeit*, 1926, Max Niemeyer Verlag GMBH & Co. KG, Tubingen, 2000.

Herwitz, Daniel: *Aesthetics. Key concepts in philosophy*. Continuum International Publishing Group, London, 2008.

Husserl, Edmund: *Die Krisis der europäischen Wissenschaften und die tranzendente Phänomenologie: Eine Einleitung in die phänomenologische Philosophie*. The Hague, 1954.

Husserl, Edmund: *Uudistuminen ja ihmisyys. Luentoja ja esseitä*. Käännetty saksankielisestä teoksesta *Die Krisis der europäischen Wissenschaften und die tranzendente Phänomenologie: Eine Einleitung in die phänomenologische Philosophie*, 1954. toim. Sara Heinämaa. Kirjakas Ky / Tallinna Raamatutrükikoja OÜ, Tutkijaliitto, Helsinki, 2006.

Iran sulki Facebookin vaalien vuoksi [online]. [viitattu 3.12.2010]

Saatavilla www-muodossa <URL

<http://www.hs.fi/ulkomaat/artikkeli/Iran+sulki+Facebookin+vaalien+vuoksi/>

1135246183566> Ilmestynyt Helsingin Sanomien nettisivuilla 23.5.2009.

Kakkori, Leena: *Walter Benjamin ja kodittomat taideteokset*. Teoksessa Olli-Pekka Moisio (toim.): *Kritiikin lupaus*. SoPhi, Jyväskylä, 1999.

Kulka, Tomáš: *Taide ja kitsch*. Gummerus Kirjapaino Jyväskylä. Tšekinkielinen alkuperäisteos *Umení a kýč*, 1994. 2005.

Kupiainen, Reijo: *Kotikontu vai telekommuuni*. Teoksessa *Heideggerin ja Nietzschen taidekäsitysten jäljillä*. Yliopistopaino, Helsinki Gaudeamus, 1997.

Lindroos, Kia: *Nykyisyyden lumo* [online]. *Niin & Näin filosofinen aikakauslehti*, 3/96 [viitattu 15.2.2006]. Saatavilla [www-muodossa](http://www.muodossa.netn.fi/396/netn_396_lind.html)
<URL:http://www.netn.fi/396/netn_396_lind.html>

Live Herring Mediataidetyöryhmä [online]. [viitattu 9.3.2010]. Saatavilla [www-muodossa](http://www.liveherring.org/) <URL: <http://www.liveherring.org/>>.

Liotard, Jean-François: *La condition postmoderne: un rapport sur le savoir*, 1979.

Liotard, Jean-François: *Vastaus kysymykseen: mitä postmoderni on?* Teoksessa *Moderni/postmoderni*. Lähtökohtia keskusteluun. toim. Kotkavirta, Jussi ja Sironen, Esa. Alkuperäisartikkeli *Réponse à la question: qu'est-ce que le post moderne, Critique* 417 lehdessä 1982. Gummerus oy:n kirjapaino, Jyväskylä, 1986.

Mikkola, Anne-Maria; Julin, Anita; Kauppinen, Anneli; Koskela, Lasse; Valkonen, Kaija: *Äidinkieli ja kirjallisuus. Käsikirja*. 1.-3. painos. WSOY – Kirjapainoyksikkö, Porvoo, 1999.

Mäkinen, Aleks: *Hukkunut Ishmael? - Gianni Vattimon nihilistinen hermeneutiikka itseviittaavuuden problematiikan valossa*. Pro gradu-tutkielma. [online] Viitattu [20.7.2009]. Saatavana [www-muodossa](https://jyx.jyu.fi/dspace/handle/123456789/18421) <URL: <https://jyx.jyu.fi/dspace/handle/123456789/18421>>, 2007.

Nietzsche, Friedrich: *Näin puhui Zarathustra*. Otavan kirjapaino Oy, Keuruu. Saksankielinen alkuteos *Also sprach Zarathustra*, Ein Buch für alle und keinen (1883-91), 2001.

Pietarinen, Juhani; Poutanen, Seppo: *Eettinen konsensualismi*. Teoksessa *Etiikan teorioita*. Oy Yliopistokustannus University Press Finland Ltd. 4.painos. Tammer-paino Oy, Tampere, 2005.

Rage Against The Machine's Morello praises chart race [online]. [viitattu 3.1.2010] Saatavilla www-muodossa <URL: <http://news.bbc.co.uk/2/hi/8415750.stm>> . Ilmestynyt BBC-verkkouutisissa 16.12.2009.

Ridless, Robin: *Ideology and Art. Theories of Mass Culture from Walter Benjamin to Umberto Eco*. Peter Lang Publishing, New York, 1984.

Rorty Richard: *Cosmopolitisme sans emancipation*.

Rorty Richard: *Critique*.

The Artchive [online] [viitattu 9.11.2008]. Saatavilla www-muodossa: <URL: <http://www.artchive.com/artchive/L/lichtenstein.html>>

Töyssy, Seppo; Vartiainen, Liisa; Viitanen, Pirko: *Kuvataide. Visuaalisen kulttuurin käsikirja*. 1.painos. WSOY – Kirjapainoyksikkö, Porvoo. 1999.

Vattimo, Gianni: *The End of Modernity. Nihilism and Hermeneutics in Postmodern Culture*. The Johns Hopkins University Press, 1988.

Vattimo, Gianni: *Läpinäkyvä yhteiskunta*. Suom. Jussi Vähämäki. Gaudeamus. Alkuperäisteos: *La società trasparente*. Gianni Vattimo ja Garzanti editore, 1989.

Vattimo Gianni: *Kommunikaatioetiikka vai tulkinnan etiikka*. Teoksesta *Tulkinnan etiikka*. Tutkijaliiton julkaisu 92. Paradeigma-sarja. Tammer-paino OY, 1999a.

Vattimo Gianni: *Postmoderni ja historian loppu*. Teoksesta *Tulkinnan etiikka*. Tutkijaliiton julkaisu 92. Paradeigma-sarja. Tammer-paino OY, 1999b.

Vattimo Gianni: *Kristillinen sanoma ja metafysiikan hajoaminen*. Teoksesta *Toivo ja luottamus epävarmuuksien maailmassa, filosofisia ja teologisia puheenvuoroja*. Toimittanut Jussi Kotkavirta ja Arvi Tuomi. SoPhi, Jyväskylän yliopisto, 2000.

Vattimo, Gianni: *Nihilism & Emansipation. Ethics, Politics, & Law*. Columbia University Press, New York. Alkuperäisteos *Nichilismo ed emancipazione. Etica, politica, diritto*, 2003. Käännös William McCuaig, 2004.

Vattimo, Gianni: *Toward an Ontological Aesthetics* teoksessa *Art's Claim to TRUTH*, toimittanut Zabala Santiago, kääntänyt englanniksi D'Isanto Luca, Columbia University Press, Yhdysvallat.. Alkuperäisteos *Poesia e ontologia*, 1985, Ugo Mursia Editore S.p.A., 2008.

Vattimo Gianni [online]. [viitattu 28.12.2009] Saatavilla www-muodossa <URL: http://www.giannivattimo.it/menu/f_biografia.html>

Vincent van Gogh-gallery. [online] [viitattu 4.11.2008]. Saatavilla www-muodossa: <URL: <http://www.vangoghgallery.com/>>

Vähämäki, Jussi: Suomentajan alaviite teoksessa *Läpinäkyvä yhteiskunta*. Gaudeamus. Alkuperäisteos: *La societa transparente*. Gianni Vattimo ja Garzanti editore, 1989.

Vähämäki, J. ja Kunttu L. Suomentajien alaviite esseessä *Postmoderni ja historian loppu*, teoksessa *Tulkinnan etiikka*, Tutkijaliiton julkaisu 92. Paradeigma-sarja. Tammer-paino OY, 1999.

WebMuseum Paris [online] [viitattu 4.11.2008] Saatavilla www-muodossa: <URL: <http://www.ibiblio.org/wm/paint/auth/gauguin/>>

WebMuseum Paris [online] [viitattu 4.11.2008]. Saatavilla www-muodossa: <URL: <http://www.ibiblio.org/wm/paint/auth/manet/>>

Žižek, Slavoj: *Ideologian ylevä objekti*. Suom. Kujansivu, Heikki & Kurki, Janne.
Alkuperäisteos: *The Sublime Object of Ideology* (Verso, 1989). Apeiron, Vantaa, 2005.