

**This is an electronic reprint of the original article.
This reprint *may differ* from the original in pagination and typographic detail.**

Author(s): Nivalainen, Markku

Title: Esteettisen teorian esteettinen teoria: Theodor Adornon dialektinen estetiikka

Year: 2012

Version:

Please cite the original version:

Nivalainen, M. (2012). Esteettisen teorian esteettinen teoria: Theodor Adornon dialektinen estetiikka. *Niin & näin*, 19(1), 102-108.
<http://www.netn.fi/artikkeli/esteettisen-teorian-esteettinen-teoria-theodor-adornon-dialektinen-estetiikka>

All material supplied via JYX is protected by copyright and other intellectual property rights, and duplication or sale of all or part of any of the repository collections is not permitted, except that material may be duplicated by you for your research use or educational purposes in electronic or print form. You must obtain permission for any other use. Electronic or print copies may not be offered, whether for sale or otherwise to anyone who is not an authorised user.

Esteettisen teorian esteettinen teoria: Theodor Adornon dialektinen estetiikka

Theodor W. Adornon (1903–1969) *Esteettinen teoria* ei ole teoria estetiikasta vaan pikemminkin teoria esteettisen kritiikin ehdoista ja mahdollisuuksista. Teoksen tavoitteena on asetella kysymys taiteen ja yhteiskunnan suhteesta alistamatta taidetta millekään ulkoiselle päämäärälle, mutta samalla typistämättä sitä vain itseensä viittaavaksi peliksi. Tavoite heijastelee Adornon filosofian tärkeää pyrkimystä säilyttää kohteen ensisijaisuus: tutkimuksen kohdetta ei tule pakottaa ennalta annettuun muottiin, vaan teorian on säilytettävä jatkuva itsereflektiivinen liike kohteen ja metodin välillä.

Esteettisen teorian dialektisesta metodista

Adornon dialektiikassa, kuten dialektiikassa yleensä, yksi keskeisistä oletuksista on, ettei ole olemassa ”perusprinsiippiä, ei alkuperää, ei *arkhea* eikä Arkhimedeiden pistettä, josta filosofia voisi lähteä liikkeelle”¹. Mikään ensisijaiseksi asetettu ei voi olla ensisijaista jo siitä yksinkertaisesta syystä, että asettamisen tapahtumassa asettaminen edeltää aina asetettua. Asettamiseen sisältyy siis aina oletus subjekti–objekti-jaottelusta eli havaintajan ja havainnon kohteen erottamisesta, joka on Adornon mukaan idealistinen harha².

Mikäli haluttaisiin kiistää asettaminen subjektin aktiivisena objektiin kohdistuvana toimintana, olisi oletettava jokin ylihistoriallinen ja subjektista täysin riippumaton peruseriaate, joka voitaisiin tavoittaa ilman metodia. Näennäisen yksinkertaiseen metodin ongelmaan kätkeytyy kuitenkin koko relativismin ongelman ydin: oletamalla tilanne, jossa valinta tehdään samanarvoisten objektien välillä, tullaan samalla olettaneeksi selvä subjekti–objekti-jaottelu. Jaottelun ongelmallisuus piilee Adornon mukaan siinä, että niin subjektit kuin objektitkin ovat historiallisia ja keskenään välittyneitä. Kaikki periaatteet ovat syntyneet jonain historian hetkenä.

Subjekti–objekti-jaottelun kieltäminen vaikuttaa merkittävästi metodologiaan. Kuten Adorno toteaa:

”Kyse on yksinkertaisesti siitä, että teoreemastani, ettei minkäänlaista ensimmäistä filosofiaa ole, seuraa, ettei ole mahdollista rakentaa tavanomaista askelittaista argumentaatiota; kokonaisuus on pikemminkin rakennettava osittaisten kokonaisuuksien sarjoista, jotka ovat ikään kuin samanarvoisia ja samalle tasolle keskitetyksi järjestettyjä; idea tulee ilmaista niiden konstellaation, ei niiden seuraannon avulla.”³

Tästä seuraa dialektisen alun paradoksi: mistään ei voi aloittaa, mutta jostain on aloitettava.

Filosofinen kokemus ja kognitiivinen tieto

Adornon suuresti vaikuttaneessa Walter Benjaminin teoksessa *Ursprung des deutschen Trauerspiels* (1928) esitellään kaksi erilaista käsitystä kokemuksesta. Ensimmäinen määrittelee kokemuksen tietämiseksi. Tietämisessä kokemus vastaa tieteellistä kognitiivista metodia, joka pilkkoo todellisuuden osiin voidakseen ottaa sen haltuun ymmärryksen käsitteillä. Tällainen kokemuksen muoto on Benjaminin mukaan ensisijainen ennen kaikkea kantilaisessa idealismissa. Benjamin peräänkuuluttaa kuitenkin erilaista, filosofista kokemusta, joka keskittyisi todellisuuden haltuunoton sijaan totuuden ilmenemiseen subjektille.⁴

Subjekti käsitteellisine rakenteineen ei ole tiedon perusta, vaan se tulisi nähdä ilmiöiden määrittelemää eli objektiivista rakennetta heijastavien ideoiden esittäjänä. ”Käsitteellistävä subjekti toimii välittäjänä järjestäen fenomenaliset osatekijät [...] tavalla, jossa niiden väliset suhteet tulevat ymmärrykselle näkyviksi muodostaen mentaalisesti havaittavia ideoita.”⁵ Näin käsitteille siis jää tehtäväksi välittää empiirisesti annettuja ilmiöitä ja niistä muodostettavia ideoita.

Kognitiivinen tieto kohtelee objektia hallitsevalla, luokittelevalla ja yhdenmukaistavalla tavalla. Abstrahoiva yleiskäsite nielaisee yksilöoliot hävittäen näiden erityisluonteen. Filosofisessa kokemuksesta yksilöoliot joko palaavat näkyviin ideoissa käsitteellisesti välittyneinä tai muodostavat käsitteellisesti järjestäytyneitä ideoita. Benjaminin kutsui tällaisia käsitteiden kytköksiä konstellaatioiksi. Konstellaatioissa ideat ovat enemmän kuin ilmenneiden osatekijöidensä summa: ilmiöt ilmenevät niissä

totuutena. Ne tuovat näkyviin sen yhteiskunnallis-historiallisen todellisuuden, jossa totuus on muodostunut. Konstellaatiot siis mahdollistavat kokemuksen objektista alistamatta ilmiötä ideoille.

Eksakti fantasia

Benjaminin teoria filosofisesta kokemuksesta muodostui ratkaisevaksi lähtökohdaksi Adornon muotoillessa teoriasa suuntaviivoja. Shierry Weber Nicholosenin mukaan yksi Adornon tärkeimmistä oivalluksista on ajatus järkipärsäytyksestä, joka sopii pyrkimykseen säilyttää objektin ensisijaisuus. Tämä järkipärsäytyksen muoto ei ole käsitteellistä eikä kielellistä, vaan vaihtoehto täydellisesti hallinoidun yhteiskunnan alistavalle ja systematisoivalle järkipärsäytykselle.⁶ Tässä on nähtävissä selviä kaikuja Benjaminin muotoiluista, sillä objektin ensisijaisuus on nähtävissä myös vaateena toisen kohtelemisesta ”ei-hallitsevalla, ei-luokittelevalla, ei-homogenisoivalla tavalla”⁷.

Todellisuutta käsitteellistävä, ontologisesti ensisijainen subjekti on siis moderni idealistinen harha. Todellisuudessa yhteiskunta muovaa kokemuksen ehtoja, mikä vähentää kokemuksen yksilöllisyyttä ja vaikuttaa sen voimakkuuteen. Martin Jay toteaa esteettisen kokemuksen olevan Adornon käsityksen mukaan ”väistämättä epäpuhdas, koska sen ovat turmelleet taiteen ulkopuoliset muutokset”, kuten ”moderni sodankäynti, narraation korvaaminen informaatiolla, vieraannuttava teknologia ja kapitalistinen teollistuminen”⁸. Nämä ovat asioita, jotka edesauttavat kokevien subjektien muuttumista keskenään samankaltaisiksi.

Adorno itse pitää modernina sellaista taidetta, ”joka kokemistapansa mukaan ja kokemuksen kriisin ilmauksena imee itsensä sen, minkä teollistuminen on kehittänyt tiettyissä tuotantosuhteissa”⁹. Lisäksi hän toteaa, että esimerkiksi esteettisessä luontokokemuksessa piilee aina lopulta koko yhteiskunta¹⁰. Toisin sanoen ei ole olemassa pyyteetöntä kokemusta eikä itsenäistä, riippumatonta subjektiä. Vaikka kokemus ei voi olla täysin puhdasta ja viatonta, Adornon estetiikka edellyttää silti Nicholosenin mukaan mahdollisuutta ”autenttiseen subjektiiviseen kokemukseen”, joka vastaa kohteen ensisijaisuutta ja on siis totalisoimattoman tiedon ehto¹¹. Tieto, kokemus ja esteettinen muoto kohtaavat ”eksaktissa fantasiassa”, mikä merkitsee, että totuutta koskevat väitteet ja kuvittelukyky välittävät kokemuksen¹². Juuri eksakti fantasia paljastaa kokemuksen epäpuhtaudet.

Adornon filosofiselle tulkinnalle antama rooli kiteytyy ”vaatimukseksi vastata yhä uudelleen olemassa olevan todellisuuden kysymyksiin sellaisen fantasian avulla, joka ryhmittelee kysymyksen elementit siirtymättä niiden ulkopuolelle”¹³. Filosofin tulee muodostaa ”historiallisia kuvia”, jotka saavat oikeutuksensa ”viime kädessä ainoastaan siitä, että todellisuus kiteytyy niiden ympärille kiistattomalla evidenssillä”¹⁴. Filosofian tehtävä muistuttaa taiteen tehtävää, mutta eroaa siitä kriittis-diskursiivisen kykynsä vuoksi. Filosofia muodostaa historiallisia kuvia ja taide esteettisiä kuvia, mutta ”esteettisen

kokemuksen totuussisältö on tuotava esille täydentämällä sitä filosofisella sekä yhteiskuntateoreettisella analyysillä, joka tarjoaa taiteelta väistämättä puuttuvat kriittis-diskursiiviset työvälineet”¹⁵.

Negatiivinen dialektiikka

Kuten Karl Marx aiemmin, myös Adorno pyrki omassa kritiikissään kääntämään Hegelin jaloilleen. Hegelin mukaan ainut keino saavuttaa totuus filosofian avulla on järjestelmällisesti ”säilyttäen kumota” osatotuudet. Adornolla yhteiskuntakritiikki on kulttuuristen ilmiöiden eli osittaisten epätotuusien järjestelmällistä kumoamista. Hegelin käsitys on positiivinen, Adornon negatiivinen. Adornon käsitys on negatiivinen, koska hän määrittelee totaliteetin eli kokonaisuuden epätodeksi, eikä hänen käsityksensä mukaan ristiriitojen kumoaminen tarkoita niiden poistamista. Kokonaisuus on epätosi, koska se on luonteeltaan illusorinen ja ainoastaan seurausta ristiriitojen kieltämisestä.

Filosofian on tyytyminen ristiriitojen osoittamiseen, sillä säilyttäen kumoaminen edellyttäisi kokonaisuuteutta, jota ei todellisuudessa ole olemassa. Ristiriitojen säilyttäen kumoaminen on Adornon mukaan käytännössä ainoastaan silmäkääntötempu: se on keino häivyttää epämiellyttävät ristiriidat näkyvistä piilottamalla vallitsevat valtasuhteet, jotka kuitenkin todellisuudessa jatkavat olemassaoloaan kritiikin tavoittamattomissa. Aito säilyttäen kumoaminen poistaisi ristiriidat todellisuudesta ja loisi näin historiallista jatkuvuutta. Tällöin yhteiskunta olisi itseään korjaava kokonaisuus, joka rakentuisi yksittäisten ratkaistujen ristiriitojen varaan suureksi kertomukseksi ja muistuttaisi näin tieteen meta-subjektin luonnetta.

Kuten Lambert Zuidervaart *Esteettistä teoriaa* käsittelevässä teoksessaan toteaa,

”Adornon argumentit ovat siten dialektisia, että ne korostavat välttämättömiä ristiriitoja sellaisten vastakohtien välillä, joiden vastakohtaisuus toimii perustana niiden yhteydelle luoden historiallista muutosta. Dialektiikka on negatiivista, sillä se ei myönnä vastakohtien välille sovittamisen vaatimaa identiteettiä ja kieltää näin lopullisen synteetin mahdollisuuden.”¹⁶

Tämä jännitteisyys ilmenee esimerkillisesti pakossa käyttäen yleiskäsitteitä yksilöoloiden kuvaamiseen. Benjaminin tapaan myös Adornolla konstellaatioiden tarkoitus on paljastaa yksilöoloiden yhteiskunnallis-historiallinen olemus pakottamatta niitä yleiskäsitteiden muotoon ja säilyttäen ideoiden ja ilmiöiden erilaisuus.

Identtisten yleiskäsitteiden ja ei-identtisten ilmiöiden suhteessa piilee valtarakenne, jonka osoittamiseen konstellaatioiden avulla voidaan pyrkiä. Tämä valtarakenne on toisinto myöhäiskapitalistisen yhteiskunnan valtarakenteesta, joka ilmenee todellisuudesta vieraantumisenä.

”Jos todellisuutta ajateltaessa objektin annetaan hallita subjektia, tuloksena on tietoisuuden esineellistyminen ja vallitsevan asiantilan passiivinen hyväksyntä. Jos subjekti hallitsisi objektia, tuloksena olisi luonnon alistaminen ja vallitsevan asiantilan ideologinen oikeutus.”¹⁷

Negatiivisen dialektiikan on siis pitäydyttävä jatkuvassa liikkeessä ääripäiden välillä nojaamatta yksinomaan kumpaakaan. Aiemmin mainitussa kokemuksen epäpuhtaudessa on kysymys objektin alistamisesta subjektille, mikä johtaa helposti ylilyön-teihin tilanteissa, joissa subjektilla on mahdollisuus hallita objektia. Tämän seurauksena ne, joilla on mahdollisuus hallita, myös hallitsevat, ja heillä on siihen paitsi ”ideologinen oikeutus” myös ”passiivisella hyväksynnällä” luovutettu mandaatti.

Dialektinen estetiikka

Adorno kuvaa taideteoksen ja yhteiskunnan suhdetta toteamalla taideteoksen olevan ”yhtä lailla prosessin tulosta kuin itse tämä prosessi paikalleen jäähmettyneenä”¹⁸. Taideteos muistuttaa monadia, jonka rationalistinen metafysiikka julisti kulta-aikoinaan maailman periaatteeksi, sillä se on ”yhtaikaa voimakas ja esine”¹⁹. Esteettisen tarkastelun kohteet asettuvat siis objekteina (artefakteina) objektia (yhteiskuntaa) vastaan; ne ”luopuvat empiirisestä maailmasta ja asettavat sitä vastaan omanlaisensa maailman, ikään kuin sekin olisi olevaista”²⁰.

Taiteen on siis luotava illuusio ”kaikenkattavasta ja sulkeutuneesta kokonaisuudesta”, totaliteetista, ja näin tehdessään se ”antaa mielikuvan maailmastakin tällaisena”²¹. Totaliteettiluonteen omaksuminen edellyttää sen myöntämistä objektille. Näin moneus väistämättä vahvistaa ykseyttä samalla tavalla kuin empirian hylkääminen ”siunaa empirian ylivallan”²². Empirian hylkääminen on ehto taiteen aina vaillinaiseksi jäävälle irtautumiselle läpikotaisin organisoidusta yhteiskunnasta – taide ei voi olla objektiivista²³. ”Taideteokset kommunikoivat hylkäämänsä empirian kanssa silti juuri artefakteina, yhteiskunnallisen työn tuloksina, saaden empiriasta myös sisältönsä.”²⁴ Juuri ero empiirisestä todellisuudesta mahdollistaa taiteen korkeamman olemisen, ”minkä eron avulla taide voi muokata kokonaisuuden ja osien suhdetta tarpeittensa mukaisesti”²⁵.

Tämä uudelleenjärjestely repäisee todellisuuden ainesosat alkuperäisestä asiayhteydestään sekä muuntaa niitä ja niiden välisiä suhteita, kunnes ne kykenevät jälleen muodostamaan yhtenäisen kokonaisuuden. Tämä uusi kokonaisuus on kuitenkin autonominen eli omalakinen, toisin kuin aiempi heteronominen eli ulkoa annettu yhtenäisyys. Autonominen taide jäljittelee luonnonkauneutta, joka on luonteeltaan autonomista. Taiteen ja luonnonkauneuden suhde ilmaisee luonnonkauneuden ja estetiikan yhteensovittamattomuutta. Taiteen ”objekti määräytyy negatiivisesti, määrittelemättömänä. Tästä syystä taide vaatii filosofiaa, joka tulkitsee sitä sanoakseen mitä taide ei voi sanoa, kun taas taide kykenee puhumaan vain olemalla hiljaa.”²⁶ Nimenomaan

kieltäytyminen kommunikaatiosta on taideosten tapa kommunikoida taiteenulkaisen kanssa.

Taideteokset ”ovat aikansa tiedostamatonta historiankirjoitusta”²⁷, ja yhteiskunnallis-historiallisen prosessin jälki on luettavissa niistä: ”Yleisen ja erityisen vuorovaikutus, joka tapahtuu taideteoksissa tiedostamattomasti ja joka estetiikan olisi nostettava tietoisuuteen, on perimmäinen syy taiteen dialektiseen tarkasteluun.”²⁸ Kyseessä on pyrkimys vastustaa vieraantumista: artefaktina taideteoksen voidaan sanoa sijaitsevan subjektiivisen ja objektiivisen leikkauspisteessä, samanaikaisesti sekä vieraantuneena subjektista että asettuneena yhteiskuntaa vastaan. Toisin sanoen taideteos artefaktina sisältää mahdollisuuden yhteiskuntakritiikkiin yhteiskunnan omilla aseilla.

”Mikäli estetiikan haluttaisiin olevan muutakin kuin vain taiteelle vieraita kuvauksia tai käsillä olevan materiaalin voimatonta luokittelua, sen tulisi olla dialektista; dialektista metodia voi kuvata sattuvasti sanomalla, että se kieltäytyy tyytymästä esineellisesti kovettunutta ajattelua hallitsevaan kahtiajakoon deduktiivisen ja induktiivisen välillä [...]”²⁹

”Dialektisella metodilla” Adorno tarkoittaa negatiivista dialektiikkaa ja ”estetiikalla” teoriaa, joka palauttaa taideteokset porvarillisten *l'art pour l'art* -tyyppisten ideologisten taidekäsitysten piiristä osaksi kriittistä yhteiskuntateoriaa. Tähän tarkoitukseen tarvitaan dialektista estetiikkaa, sillä deduktiivinen eli yksityistapauksista yleisyyteen etenevä estetiikka merkitsee ”teoreettista pakkoapaitaa”, kun taas induktiivinen eli yksittäisen merkityksen yleisestä johtava estetiikka vesittää taiteen ”merkityksettömäksi abstraktiksi.”³⁰

Deduktiivisen taidekäsityksen kritiikin taustalla on jatkuvan uudistumisen vaatimus, joka sisältyy Adornon taiteelle antamaan tehtävään. ”Taiteen käsite piilee sen momenttien historiallisesti muuttuvissa konstellaatioissa; se vastustaa määrittelyä.”³¹ Määrittely pakottaisi ei-identtistä esittävät taideteokset valmiisiin muotteihin alistaen ilmiöt jälleen kerran ideoille. Muuttuvat konstellaatiot koostuvat taideosten lisäksi yhteiskunnallis-historiallisista tekijöistä: ”Taiteet polveutuvat laajemmista yhteiskunnallisista prosesseista, vastustavat niitä ja osoittavat niiden tuolle puolen ollen samanaikaisesti osa prosessia.”³²

James Martin Hardingin mukaan Adornon estetiikassa ”taiteen autonomisuus on seurausta esteettisen teoksen kyvyttömyydestä säilyttää kumota vastustamansa yhteiskunnallis-historialliset ulottuvuudet”³³. Autonomian edellytyksenä ovat toisin sanoen ratkaisemattomat jännitteet, joita yhteiskunta ei kykene sovitamaan³⁴. Näiden jännitteiden kuvaajana taide uusintaa itseään historiallisten kehityskulkujen myötä ja asettuu samalla omia aikaisempia ilmenemismuotojaan vastaan.

Taideosten autenttisuudesta

Adorno kutsuu aidosti autonomisia taideteoksia autenttisiksi³⁵. Yksi autenttisuuden ehto on teoksen ai-



”Ainutlaatuisen teoksen ominaisuuksista ei tule tehdä yleistyksiä.”

nutlaatuisuus: taideteosten ominaisuuksien perusteella ei tule tehdä yleistyksiä. ”Kysymykselle siitä, mitä taide on, luodaan kylläkin ääriiviivat sen kautta, mitä taide on joskus ollut, mutta taide tulee oikeutetuksi vain sen kautta, miksi se on muodostunut, ja sen tulee olla avoin sille, miksi se haluaisi ja kenties voisi tulla.”³⁶ Toisin sanoen päättelyminen konstellaatiosta konstellaation ulkopuolelle johtaa ei-identtisen samastamiseen ja ominaisuuksia kuvaavien käsitteiden esineellistymiseen. Tästä seuraa edellä mainittu ”teoreettinen pakkopaita”, joka määrittelyllä tukahduttaa olevan ja lisäksi rajoittaa tulevaa.

Taiteesta tulee taidetta siksi, että se ilmaisee aseman, jota hyväksytyt eli ”yhteiskunnallis-historiallisen momentin” piirissä vakiintuneet käsitteet eivät kykene selittämään. Ilmaisemalla tämän poissuljetun taide paljastaa käsitteellisen ykseyden alistavuuden ja näennäisyyden. Käsitteellistä ykseyttä ei lunasteta synteetin avulla vaan tukahduttamalla sisällyttämätön voimakkeinoin. Sisällyttämättömän tukahduttamiseen ovat käytettävissä myös kriittiset käsitteet, jotka ovat vakiintuneet osaksi näennäiseen synteettiin pakottavaa kieltä. Taideteoksen kriittinen ulottuvuus ei ole nimettävissä tai edes tavoitettavissa muuten kuin konstellaation osana ja tuloksena. Taideteoksen ominaisuuden nimeäminen kriittiseksi luo käsitteen, joka näyttyy ristiriidan ratkaisuna ja tunnustaa ristiriidan olemassaolon sekä sisällyttää itseensä sen jännitteisyyden.

Tällainen synteesi on kuitenkin aina illuusio. Taide on siis yhteiskunnan yhteiskunnallinen kielto ja määriteltävissä ainoastaan negatiivisesti. Adorno tiivistää taidekäsityksensä *Esteettisen teorian* alkusivuilla seuraavasti:

”Taiteen muuttuva luonne johtaa taiteen käsitettä sinne, mikä ei ole vielä taidetta. Estetiikalle on perustavaa taiteellisten motiivien jännitteinen suhde taiteen menneisyyteen. Taide on tulkittavissa vain liikelakiensa, ei vakioiden kautta. Se määrittyy suhteessa siihen, mitä se ei ole. Taiteen taiteellisuus täytyy kyetä johtamaan sisällöllisesti siitä, mikä ei ole taidetta; vain tällainen taidekäsitys voi koskaan kyetä toteuttamaan materialistis-dialektisen estetiikan vaatimuk-

set. Taide määrittyy sen kautta, jonka avulla se eriytyy siitä, josta syntyi; taiteen liikelaki on sen muotolaki. Taide on olemassa vain suhteessa siihen, mikä on sille toista; se on tähän liittyvä prosessi.”³⁷

Taiteen oikeutus on haettava nykyisyydestä, joka määrittää kaikkia tulevaa käsitteellistämistä. Käsitys taiteesta on taiteen historian muokkaamaa, eikä mitään kulttuurista ilmiötä ”ole mahdollista tulkita ilman uuden osittaista käännöstä vanhaan”³⁸. Taideteoksen tekee taideteokseksi se, mitä se ei itse ole, mutta mihin se välttämättä perustuu. Tämä toiseus on luonteeltaan historiallinen ja totalisoiva. Sitä vastaan asettuvien ”taideteosten velvollisuutena on ymmärtää yleinen erityisessä”³⁹.

Illuusio ja utopia

Taideteokset syntyvät ja kuolevat koetun todellisuuden muutosten mukana: ”Tärkeimmistä teoksista tulee jatkuvasti esiin uusia kerroksia, ne vanhenevat, kylmenevät ja kuolevat.”⁴⁰ Historiassa ei ole kyse ideaalisesta tiedon kasaumisesta, vaan ennemminkin päinvastoin: historiallisessa kehityksessä ratkeamattomat jännitteet keräytyvät tukahduttavan näennäissynteetin alle. Näiden jännitteiden nostaminen esiin on taiteen ja esteettisen teorian yhteinen tehtävä.

Moderni taide on yhteiskunnallisesti välttämätön illuusio ja luonteeltaan näennäistä kahdella tavalla. Yhtäältä sen ykseys on epätäydellistä ja siten näennäistä, toisaalta näennäinenkin ykseys kätkee sisäänsä yhteiskunnallisia jännitteitä, joista yksi on taiteen ja yhteiskunnan vastakkaisuus. Taiteen (esteettisenä objektina) on muodostettava (illusorinen) ykseys ja säilytettävä samalla yksilöolioiden yksilöllisyys. Taideteosten ykseys ei voi muuttua todeksi niin kauan kuin ympäröivä yhteiskunnallinen todellisuus on ristiriitainen. Toisin sanoen taideteos lakkaa olemasta taideteos yhteiskunnan muuttuessa sen välittämän mahdollisuuden kaltaiseksi.

Ristiriitaista yhteiskuntaa kritisoivan autenttisen taiteen tosiasiallisen jakautuneisuuden vuoksi ykseys,

jonka taide paljastaa, on pelkkä mahdollisuus. ”Taide-
teokset pitävät sisällään vihjeitä dialektiikan ja utopian
sekä antagonistisen yhteiskunnan ja ikuisen rauhan vä-
listen jännitteiden ratkaisemiseksi, mutta ne pysyvät vas-
takkaisina kunnes jännitteet on todella ratkaistu.”⁴¹ Taide
on vastine yhteiskunnalliselle todellisuudelle, ja yhteis-
kunnallis-historiallinen todellisuus toimii sekä alustana
että materiaalina taiteelle.

Taide vastustaa yhteiskunnan tukahduttavia
voimia puhuessaan yksilöoloiden puolesta yleiskäsit-
teitä vastaan. Näin taide auttaa pitämään yllä utoop-
pista toivetta vapautumisesta osoittaessaan, ettei täydelliseen hallintaan pyrkivä yhteiskunta kykene täysin hävittämään yksityistä. Tulee kuitenkin muistaa, ettei taiteessa ”ole mitään, mikä ei olisi peräisin tästä maailmasta”⁴². Utooppisinkin lupaus sovituksesta rakentuu jo olemassa olevista elementeistä, sillä ”taide haluaa sitä, mikä ei ole vielä ollut, mutta kaikki mitä se on, on jo ollut”⁴³.

Utopialta tuntuva tuntuu utopialta siksi, että se ”on negatiivista suhteessa olemassaolevaan ja samalla siitä riippuvaista”⁴⁴. Utopia on, taiteen tavoin, ”yhteiskunnan yhteiskunnallinen vastakohta”, joka rakentuu siitä itsestään

käsin asettamalla sitä itseään vastaan⁴⁵. Taide osoittaa vaihtoehdon eli tavan, jolla todellisuus voisi järjestyä – tai vähintäänkin näyttää, miten asioiden ei pitäisi olla. Asialla on kuitenkin myös kääntöpuolensa, sillä todellisuuden kieltö johtaa utopian paradoksiin, joka ilmenee siinä, että ”taiteen täytyy ja se haluaa olla utopiaa, sitä päättäväisemmin, mitä kiivaammin todellinen funktionaalinen järjestys purkaa utopioita; samalla se ei voi olla utopiaa, jotta se ei pettäisi sitä lumeella ja lohdutuksella”⁴⁶.

Lume ja lohdutus edellyttävät silmien ummistamista todellisuudelta. Esimerkki sovituksen illuusiosta on kehitysromaani, jossa vastuu muutoksesta on lopulta yksilöllä. Tällä yksilöllä vain on yhteensopivuusongelma pohjimmiltaan virheettömän todellisuuden kanssa.⁴⁷ ”Affirmatiivinen taide” sulkee pois utooppisen ulottuvuuden, kritiikin. ”Selviytyäkseen todellisuuden äärimmäisyydestä ja synkkyydestä täytyy taideteosten saattaa itsensä samantaisiksi kuin todellisuus, elleivät ne halua myydä itseään pelkkänä lohdutuksena”⁴⁸.

Todellisuus ei ole homogeeninen siloteltu ykseys muuten kuin yksityisen ja yleisen vastakkainasettelussa, jota taide ilmentää. Todellisuus on ristiriitainen, ja sen ”ratkaisemattomat vastakohdat ilmenevät taideteoksissa



Avajaistarjouksina

Voltaire: Suvaitsevaisuudesta 15€

Janak Sapkota: Tulikärpänen valaisee sivun 15€

ja kymmenen muuta tarjousta.

Runokauppa Kattila vaihtuu **Tulenkantajain kirjakaupaksi**. Kaikki Niin & näin -kirjat, Suomen paras runovalikoima, matkakirjallisuutta, Eeva-Liisa Mannerin kirjoituskone, paljon kulttuuri- ja mielipidelehtiä, kirjallisia tilaisuuksia, väittelyitä, keskusteluja, ilmaista kahvia ja teetä.

Ainoastaan hyviä kirjoja.

Hämeenpuisto 25, Tampere
ark. 12-17.30, la 12-15.



muodon ongelmina⁴⁹. Silotellut teokset sortuvat affirmatiiviseen valheeseen, jossa todellisuus otetaan vastaan sellaisena kuin se väkisin pyrkii itseään ilmentämään. Tällöin sen ristiriitaisuus jätetään huomioimatta, kiistetään. Näin tapahtuu, kun todellisuuden osista koostuva artefaktuaalinen taideteos tyytyy taiteen luonteen synnyttämän todellisuusilluusion jäljentämiseen todellisuuden jäljentämisen sijaan.

Toinen taideteoksen kriittinen ulottuvuus on tekninen, sillä ”metafyysisesti epätosi ilmenee taideteoksissa teknisenä epäonnistumisena”. Tekninen epäonnistuminen on todennäköisintä nimenomaan silloin, kun taide on luonteeltaan affirmatiivista lohdutusta. Tekninen onnistuminen tarkoittaa todellisuuden jäljentämistä, tekninen epäonnistuminen näennäisen ykseyden kritiikitöntä hyväksyntää. Muodon ja teknisten aspektien problematisointi on Adornon mukaan rehellisintä modernissa abstraktissa taiteessa, kuten esimerkiksi hänen arvostamillaan Beckettillä, Schönbergillä ja Kafkalla, sillä ”uusi taide on yhtä abstraktia kuin minkälaisiksi ihmisten suhteet ovat tosiasiaissa kehittyneet”⁵¹.

Lopuksi

Todellisuuden totaliteettiluonteen myöntäminen on välttämätön osa taidetta. Autenttinen taide kykenee kuitenkin näkemään totaliteettilumeen taakse ja jäljentämään (ei-identtistä) todellisuutta itseään. Autenttinen taide on todellisuuden negaatio ja sellaisena kriittistä, vaikka se rakentuukin todellisuuden elementeistä. Taide osoittaa, miten asiat voisivat olla; miten todellisuuden aidosti olemassa olevat elementit voitaisiin järjestää toisin. Tästä syystä ”todellisuuden tulisi jäljitellä taideteoksia”⁵².

Käsitteet ovat luonteeltaan totalisoivia ja yhdenmu-kaistavia, ne käyttävät yleisen valtaa yksityisen yli. Käsitteille ei silti ole olemassa vaihtoehtoa. Myös taide on luonteeltaan loogista ja käsitteelliseen analyysiin taipuvana myös, tavalla tai toisella, käsitteellistä. Aikansa tiedostamattomana historiankirjoituksena taideteokset kokoavat yhteen erilaiset kerrostumat, joissa yksityinen on dialogissa yleisen kanssa. Taideteokset ovat eräänlaisia yhteiskunnallisten kehityskulkujen pysäytyskuvia, joiden filosofinen tarkastelu mahdollistaa totuuden ilmenemisen asettamalla erilaiset historialliset momentit toisiaan vasten⁵³.

Viitteet

- 1 Zuidervaart 1991, 47.
- 2 Ks. Adorno 1978.
- 3 Adorno 2006, 562.
- 4 Buck-Morss 1977.
- 5 Sama, 91–92.
- 6 Nicholnsen 1999, 3.
- 7 Jay 1999, 187.
- 8 Sama, 186.
- 9 Adorno 2006, 87.
- 10 Sama, 149.
- 11 Nicholnsen 1999, 4.
- 12 Adorno 1999, 32–33.
- 13 Sama, 33.
- 14 Sama, 32.
- 15 Jay 1999, 187.
- 16 Zuidervaart 1991, 48–49.
- 17 Buck-Morss 1977, 186.
- 18 Adorno 2006, 350.
- 19 Sama.
- 20 Sama, 28.
- 21 Sama.
- 22 Sama.
- 23 Sama, 131.
- 24 Sama, 34.
- 25 Sama, 33.
- 26 Sama, 157.
- 27 Sama, 355.
- 28 Sama, 352.
- 29 Sama, 523–524.
- 30 Zuidervaart 1991, 49.
- 31 Adorno 2006, 29.
- 32 Zuidervaart 1991, 56–57.
- 33 Harding 1997, 4.

- 34 Adornolla ristiriitojen ylläpitäminen on myös kritiikin edellytys. Ks. Vainikkala 1993.
- 35 Autonomisten teosten vastakohtana Adornolla ovat heteronomiset eli ulkoisten tekijöiden määrittämät teokset, joiden olemassaolon taustalla on jonkinlaisia, esimerkiksi kaupallisia, pyyteitä.
- 36 Adorno 2006, 30.
- 37 Sama, 30–31.
- 38 Sama, 61.
- 39 Sama, 178.
- 40 Sama, 33–34.
- 41 Zuidervaart 1991, 180.
- 42 Adorno 2006, 276.
- 43 Sama, 268.
- 44 Sama, 84.
- 45 Sama, 39.
- 46 Sama, 84.
- 47 Ks. Vainikkala 1993.
- 48 Adorno 2006, 97.
- 49 Sama, 35.
- 50 Sama, 258.
- 51 Sama, 82.
- 52 Sama, 264.
- 53 Ks. Helmling 2003.

Kirjallisuus

- Adorno, Theodor W., Subject and Object (Zu Subjekt und Objekt, 1969). Käänt. Andrew Arato & Eike Gebhardt. *Essential Frankfurt School Reader*. Toim. Andrew Arato & Eike Gebhardt. Basil

- Blackwell, Oxford 1978.
- Adorno, Theodor W., Filosofian aktualisuus (Aktualität der Philosophie, 1931). Suom. Jussi Kotkavirta. Teoksessa *Konstellatioita*. Toim. Jussi Kotkavirta & Ilona Reiners Vastapaino, Tampere 1999, 15–38.
- Adorno, Theodor W., *Esteettinen teoria* (Ästhetische Theorie, 1970). Suom. Arto Kuorikoski. Vastapaino, Tampere 2006.
- Buck-Morss, Susan, *The Origin of Negative Dialectics*. The Harvester Press, Hassocks 1977.
- Harding, James Martin, *Adorno and "A Writing of the Ruins"*. State University of New York Press, Albany 1997.
- Helmling, Steven, Constellation and Critique. *Postmodern Culture*. Vol. 14, No. 1, 2003. Verkossa: <http://muse.jhu.edu/journals/pmc/v014/14.1helmling.html>
- Jay, Martin, *Onko kokemus yhä kriisisä?* (Is Experience Still in Crisis, 2004). Suom. Olli-Pekka Moisio. Teoksessa *Kritiikin lupaus*. Olli-Pekka Moisio. Minerva Kustannus, Jyväskylä 1999, 177–179.
- Nicholnsen, Sherry Weber, *Exact Imagination, Late Work*. The MIT Press, Cambridge, Mass. 1999.
- Vainikkala, Erkki, Lukács ja Adorno. Teoksessa *Oppinut taikina*. Erkki Vainikkala. JYY, Jyväskylä 1993, 199–216.
- Zuidervaart, Lambert, *Adorno's Aesthetic Theory*. The MIT Press, Cambridge, Mass. 1991.