

Mikko Pirinen

Katse kuvassa ja nimi mielessä

Kuvataideteosten nimien teoreettista tarkastelua

Pro gradu -tutkielma
Jyväskylän yliopisto
Taiteiden ja kulttuurin
tutkimuksen laitos
Taidehistoria
Kesäkuu 2003

JYVÄSKYLÄN YLIOPISTO

Tiedekunta HUMANISTINEN	Laitos Taiteiden ja kulttuurin tutkimuksen laitos
Tekijä Mikko Hermann Pirinen	
Työn nimi Katse kuvassa ja nimi mielessä. Kuvataideteosten nimien teoreettista tarkastelua	
Oppiaine Taidehistoria	Työn laji Pro gradu –tutkielma
Aika Kesäkuu 2003	Sivumäärä 87 + 31 (kuvat ja liitteet)
Tiivistelmä – Abstract	
<p>Pro gradu -työssäni tarkastelen kuvataideteosten nimiä eri teoreettisista näkökulmista. Käytän näistä nimistä termiä teosnimi. Työni alussa käsittelen teosnimiä koskevia filosofisia kysymyksiä. Keskityn kysymykseen teosnimien merkityksestä teosten ontologian kannalta. Perusongelma on, ovatko teosnimet teosta konstituivia osia vai ovatko ne teoksesta aina jotenkin erillisiä? Lähtökohtanani ovat Jerrold Levinsonin esittämä ajatus ns. <i>aidosta teosnimestä</i>. Lisäksi käsittelen teosten nimettömyydestä ja nimeämättömyydestä seuraavia kysymyksiä</p> <p>Käsittelen työssäni lyhyesti nimeämisen historiaa taiteessa. Pyrkimykseni on havainnollistaa ja osoittaa, että teosnimillä on ollut erilainen status eri historiallisina ajankohtina. Tarkastelen myös nimeämisen politiikkaa taiteen historiassa. Olen nostanut esille kuvataiteen historiasta esimerkkejä, jotka liittyvät nimimuutoksiin tai konkreettisiin uudelleen nimeämisiin.</p> <p>Työni laajimmassa osassa analysoin teoksen ja teosnimen välistä suhdetta erilaisten semioottisten ja kuva-sana suhdetta analysoivien mallein avulla. Aron Kibédi Vargan, Charles S. Peircen, Roland Barthesin, Jerrold Levinsonin, Scott McCloudin ja Bernard Bosredonin edustamia lähestymistapoja käyttäen, olen eritellyt teosnimiä ja nimeämistä koskevia erityiskysymyksiä. Samalla olen arvioinut näiden lähinnä semioottisiksi luonnehdittavien näkemysten sopivuutta teosnimien analysointiin. En esitä työssäni ratkaisua kysymykseen, mikä näistä lähestymistavoista on paras tai toimivin, koska lähestymistavat ovat hyvin erilaisia ja nostavat esiin hyvin erityyppisiä kysymyksiä. Esitän työssäni omat näkemykseni näihin kysymyksiin.</p>	
Asiasanat: taidehistorian metodologia; semiotiikka; taideteoksen nimeäminen; teosnimi	
Säilytyspaikka: Taiteiden ja kulttuurin tutkimuksen laitos	
Muita tietoja	

Sisällys

1 Johdanto	4
2 Teosnimet ja filosofia	8
2.1 Erisnimet, teosnimet ja kielifilosofia	8
2.2 Teosnimen ja taideteoksen ontologia	11
2.3 Taiteilijan intentio ja aito teosnimi	15
2.4 Taideteoksen nimettömyys	16
3 Teosnimet ja taiteen historia	18
3.1 Teosnimien historiaa	18
3.2 Nimeämisen politiikka ja taiteen historia	24
4 Kielen ja kuvan suhde taideteoksen ja teosnimen välisessä suhteessa	29
4.1 Teosnimet ja Kibédi Vargan word-image -malli	29
4.1.1 Objektitason suhteet	29
4.1.2 Tilallinen suhde	32
4.1.3 Hierarkia	35
4.1.4 Järjestys	38
4.1.5 Metatason suhteet	41
4.2 Teosnimet ja Peircen merkkiteoria	44
4.2.1 Reema, sanomus ja peruste	45
4.2.2 Ikoni, indeksi ja symboli	46
4.2.3 Laatumerkki, yksimerkki ja ohjamerkki	48
4.2.4 Teosnimien eri aspektit	49
4.3 Teosnimet ja Barthesin semiotiikka	51

4.3.1 Denotaatio ja konnotaatio	51
4.3.2 Ankkurointi ja vuorottelu	53
4.4 Teosnimet ja McCloudin sarjakuvan kuva-sana –malli	57
4.5 Levinsonin teoria teosnimien esteettisestä vaikutuksesta	60
4.5.1 Viittaavat teosnimet	61
4.5.2 Tulkitsevat teosnimet	62
4.5.3 Lisäävät teosnimet	64
4.6 Bosredonin teoksen ja teosnimen vastaavuusanalyysi	64
5 Päättäntö	74
Kuvaluettelo	77
Lähteet	83
Kuvat	
Liitteet	

1 Johdanto

Kuvanveistäjä Laila Pulliainen vaihtoi antiikin mytologisten sankareiden mukaan nimeämiensä veistosten nimet tämän päivän urheilijoiden nimiin. Maalari Hannu Väisänen teki kokonaisen näyttelyn ranskalaisväveltäjä Francois Couperinin (1668-1733) sävellysten nimien innoittamana. Hän ei edes halunnut kuunnella sävellyksiä, sillä koki sävellysten nimet riittävän ”energisinä”. Graafikko Veronica Ringbom taas kertoi Artur -televisio-ohjelmassa usein keksivänsä nimen tai nimi-idean ennen itse teoksen tekemistä. Yleisradion digitaalisella Teema -kanavalla pyörii kuvataiteeseen keskittynyt kulttuuriohjelma Nimetön.

Teosnimet puhuttavat ihmisiä ja ovat heille tärkeitä, olipa kysymys sitten taiteen kokijasta tai itse taiteilijasta. Nimiin kiinnitetään usein huomiota esimerkiksi näyttelyarvosteluissa. Tämä kaikki koskee näkemykseni mukaan erityisesti kuvataidetta. Kuvataiteen harrastajat ovat tottuneet nimettyihin teoksiin ja monesti erityisesti ns. nimettömät teokset tuntuvat vaikeilta lähestyä. Teoksen nimen koetaan kenties antavan teokselle merkityksen ja toimivan tulkinnan rajana – eräänlaisena teoksen verbaalisena kehyksenä. Tarkoitukseni on osoittaa, että nimetön teos ei kuitenkaan ole vain nimetön. Nimettömyyttäkin on monenlaista. Tarkoitukseni on myös kyseenalaistaa yksinkertainen arkikokemukseen perustuva käsitys taideteosten nimen asemasta. Kaiken kaikkiaan näen taideteoksen nimen aseman problemaattisena sekä teoreettisesti että taiteenhistoriallisesti. Nämä molemmat muodostavat jossakin määrin omat erityiskysymyksensä, mutta ne eivät ole riippumattomia toisistaan.

Taideteosten teosnimiä käsiteltäessä ja tutkittaessa on mahdollista esittää monia nimeämisen historiaa koskevia kysymyksiä. Voimme esimerkiksi kysyä, miten moderni käsitys teosnimistä tai aidoista teosnimistä on syntynyt ja miten käsitykset teosnimistä ovat ajan saatossa muuttuneet. Voimme myös kysyä, millaisia konventioita nimeämiseen on liittynyt sekä miten ja milloin nämä konventiot ovat syntyneet.

Taideteosten nimet liittyvät useisiin laajempiin kysymyksiin. Toiset kysymyksistä suuntautuvat kieleen ja nimeämiseen ja toiset kielen ja kuvan välisiin suhteisiin. Taidehistoriassa taideteosten nimistä on kirjoitettu niukasti, vaikka esimerkiksi kuvan ja

kielen suhdetta käsittelevää kirjallisuutta alkaa olla hyllymetreittäin. Teoksen nimi on teoksen fyysisesti ja käsitteellisesti läheisin verbaalinen ilmaus.

Taideteosten nimiä on käsitelty taidehistorian näkökulmasta Stephen Bannin artikkelissa "The mythical conception is the name: Titles and names in modern and post-modern painting" vuodelta 1985 sekä Ernst H. Gombrichin *Topics of our Time. Twentieth-Century Issues in Art and Learning* (1990) teoksen luvussa "Image and Word in Twentieth-Century Art". Gombrichin teoksen luku perustuu hänen vuonna 1980 pitämään luentoonsa. Gombrich toteaa tekstinsä ensimmäisessä viitteessään, että taideteosten nimet oli tuolloin, vuonna 1980, perusteettomasti sivuutettu lähes kaikessa alan kirjallisuudessa.¹ Bannin artikkelissa keskitytään semioottiseen näkökulmaan. Gombrich sitä vastoin lähestyy nimiä psykologisin käsittein. Bannin ja Gombrichin lisäksi teosnimistä on taidehistoriassa kirjoitettu joissakin yksittäisiä taiteilijoita käsittelevissä teksteissä, kuten A. M. Hammacherin *Magritte* -teoksessa.²

Filosofiassa taideteosten teosnimiin ovat 1980-luvulla kiinnittäneet huomiota John Fisher artikkelillaan "Entitling" (1984) ja Jerrold Levinson artikkelillaan "Titles" (1985). Artikkelit ovat syntyneet samanaikaisesti, mutta toisistaan riippumatta³. Fisherin ja Levinsonin näkemyksiä ovat sittemmin kommentoineet omilla artikkeleillaan vuonna 1987 filosofi S. J. Wilshire sekä kirjallisuustieteilijä Hazard Adams. John Fisher tekee artikkelissaan monia yleisiä huomioita ja keskittyy käsittelemään teosnimien tulkinnallista merkitystä. Levinson, Wilshire ja Adams käsittelevät lähinnä teosnimen ja taideteosten ontologiaa. Levinson esittää myös typologian, jonka pyrkimyksenä on kartoittaa teosnimien erilaisia vaikutuksia tulkintaan ja teoksen esteettisiin ominaisuuksiin.

Kielitieteilijä Bernard Bosredon käsittelee teoksessaan *Les titres de tableaux. Une pragmatique de l'identification* (1997) teosnimiä useista näkökulmista. Yksi kysymys on erisnimien ja teosnimien suhde. Toinen kysymys koskee nimeämisen ja katseen suhdetta. Kolmas Bosredonin käsittelemistä kysymyksistä on teoksen ja teosnimen välinen suhde. Bosredon esittää myös joitakin hypoteeseja teosnimien historiasta.

¹ Gombrich 1990, 217 viite 1. Ainoa Gombrichin löytämä aiheen kannalta relevantti teksti oli Dietrich Mahlowin Amsterdamin Stedelijk -museon Schrift und Bild -näyttelyn katalogiin vuonna 1963 kirjoittama kirjoitus.

² Ei painovuotta.

³ Levinson 1985, 38 viite 1.

Stephen Bann jakaa kysymyksen taideteosten nimistä kahteen metodologiseen näkökulmaan, joita hän kutsuu historialliseksi ja semioottiseksi. Hänen mukaansa historiallisessa lähestymistavassa on kysymys tietyn teoksen teosnimen pysyvyyttä ja muutosta koskevasta tutkimuksesta. Tällaisessa tutkimuksessa pyritään kartoittamaan teoksesta käytettyjä teosnimiä eri lähteistä kuten testamenteista, inventaarioluetteloista sekä näyttely- ja huutokauppaluetteloista. Tämän lisäksi teosnimen käyttöä ja muutoksia voidaan tarkastella erilaisten teoksesta kirjoitettujen tekstien kuten arvostelujen tai taiteilijan itsensä tekemien muistiinpanojen pohjalta.⁴ Tällainen yksityiskohtainen historiallinen tutkimus jää tämän työni ulkopuolelle, koska se on nähdäkseni toisen tyyppisen työn aihe.

Luvussa 2 lähestyn teosnimiä filosofisesta näkökulmasta. Keskeisiä kysymyksiä ovat teosnimien asema suhteessa erisnimiin sekä nimien merkitys taideteoksen ontologiassa. Vaikka lähestymistapa on filosofinen, erityisesti ontologiaa ja siihen liittyvää taiteilijan intentiota koskevalla kysymyksillä on seurauksia myös taiteen historiassa.

Vaikka jätän yksityiskohtaisen yksittäisten teosten nimien historian tutkimuksen pro gradu -työni ulkopuolelle, käsittelen luvussa 3 lyhyesti teosnimien historian yleisiä linjoja, joitakin nimimuutoksia sekä nimeämisen politiikkaa taiteessa. Luvussa 4 lähestyn teosnimiä laajasti ilmaistuna kuva-sana -suhteiden teoriaa sekä semiotiikkaa apuna käyttäen ja samalla kriittisesti tarkastellen. Käsittelen teosten nimiä Aron Kibédi Vargan kuva-sana -typologian sekä Roland Barthesin ja Charles S. Peircen semiotiikan kautta. Sovellan taideteosten nimiin myös Scott McCloudin sarjakuvan kuva-sana -suhteen analyysiä. Pyrkimykseni on näitä teorioita kriittisesti analysoiden selvittää, miten teosnimiä voisi tutkia ja miten teosnimiä olisi analysoitava kuvataiteen tutkimuksessa. Keskeinen kysymys on teosnimien sekä koko teoskokonaisuuden tulkinta. Jerrold Levinsonin typologian kautta tarkastelen miten teosnimi vaikuttaa teoksen tulkintaan. Bosredonin teoksen ja teosnimen vastaavuusanalyysissä keskitytään teosnimen ja erityisesti abstraktin maalauksen vastaavuuden tulkintaan.

Työlläni ei ole mitään erityistä historiallista aikarajausta, mutta olen jättänyt kaikkein uusimmat taidemuodot käsittelyni ulkopuolelle. Voi sanoa, että pyrin pitäytymään kuvassa.

⁴ Bann 1985, 176-177.

Käsittelen vain muutamissa esimerkeissäni Marcel Duchampin (1887-1968) taidetta uudempaa taidetta. Monet teosesimerkeistäni ovat samoja kuin käyttämässäni lähteissä. Näin olen pyrkinyt välttämään epäselvyyksiä. Omat esimerkkini ovat useimmiten Duchampin teoksia. Kun käytän omia teosesimerkkejä ne ovat selvemmin omia tulkintojani ja teoriakehittelyjäni havainnollistavia.

Englanninkielessä (sekä esimerkiksi ranskassa) on suomenkielen nimelle ja nimeämiselle useita vastineita. Suomenkielen sana 'nimi' voidaan kääntää esimerkiksi 'name', 'designation', 'nomination' ja 'title', kun taas nimeäminen voidaan kääntää 'to name', 'to designate', 'to nominate' ja 'to title'. 'Title' on näistä sanoista se, jota käytetään taideteosten yhteydessä. Pyrkäkseni käyttämään jollakin tapaa yhtenäistä käsitteistöä vieraskielisen lähteideni kanssa, käytän sanasta 'title' käännöstä 'teosnimi'. Yhdyssana 'teosnimi' on muutoinkin sujuvampi ilmaisu kuin esimerkiksi 'taideteoksen nimi'.

Koska aiheenani ovat teosnimet, on tarpeen sanoa muutama sana tavasta, jolla ne esitän työssäni. Ensisijaisesti käytän vakiintuneita suomenkielisiä nimiä tai käännöksiä. Jos käännös on omani, mainitsen sen alaviitteessä. Suomenkielisen nimen lisäksi pyrin antamaan teoksen alkukielisen nimen, jos se on saatavillani. Äärimmäisessä tapauksessa annan teosnimen käyttämäni lähteen mukaisella kielellä.

2 Teosnimet ja filosofia

2.1 Erisnimet, teosnimet ja kielifilosofia

Kysymys taideteosten teosnimistä liittyy moneen filosofian ja filosofian historian keskeiseen kysymykseen. Yksi kaikkien aikojen keskeisimpiä kysymyksiä on ollut kysymys kielestä ja sen luonteesta – toisin sanoen kielen ja todellisuuden luonteesta. Nimeen ja nimeämiseen liittyvän keskustelun voidaan katsoa alkaneen toisaalta Raamatusta ja toisaalta Platonin *Kratylos*-dialogista. Ensimmäisessä Mooseksen kirjassa Jumala loi villieläimet ja kaikki taivaan linnut ”ja vei ne ihmisen luo nähdäkseen, minkä nimen hän kullekin antaisi”⁵. Tästä seuraten kaikilla asioilla on tulkittu Eedenissä olleen niiden oikea nimensä, joka heijastaa niiden tosi olemusta. Tämä tulkinta kielen ja nimien synnystä vaikutti aina 1700-luvun valistukseen saakka.⁶

Antiikin Kreikassa filosofisen keskustelun nimistä voi katsoa alkaneen jo Platonin *Kratylos*-dialogista. Tässä dialogissa puhutaan mystisestä ”nimensäätäjistä” nimien (eli yleisemmin todellisuuteen viittaavien sanojen) alkuperänä. Dialogissa asetuvat vastakkain nimien luonnollisuus- ja konventioteoriat. Luonnollisuusteoria merkitsee sitä, että sanoja ei ole keksitty mielivaltaisesti vaan inhimillinen tai jumalallinen nimensäätäjä on valinnut perussanat niiden äänellisen sopivuuden mukaan. Kaikki muut sanat ovat rakentuneet näiden perussanojen pohjalle ja ovat niihin palautettavissa. Konventioteoreettisessa näkemyksessä, joka dialogissa jää oppositioon, nimet ja sanat ovat sopimuksenvaraisia ja konventioiden myötä syntyneitä, jopa arbitraarisia eli mielivaltaisia. Platonin dialogissa ollaan ’vanhan’ Raamatun tulkinnan kanssa samaa mieltä ainakin siitä, että nimet ovat määrättyssä ja luonnollisessa suhteessa asioihin, joita ne nimeävät. Yhtä mieltä näissä näkemyksissä ollaan myös siitä, että asiat ovat olemassa täysin riippumatta nimistä, jotka niitä nimeävät. Molemmissa asetutaan realismiin eikä nominalismiin kannalle.⁷ Nominalistisen kannan edustajat käyttävät kysymykseen William Occamilaisen mukaan nimettyä nk. *Occamin partaveistä*, jonka perusteella ei tule olettaa olemassa olevaksi mitään sen enempää kuin on tarpeellista, eli yksilöt ja niiden nimet ovat kaikki, mitä

⁵ 1. Moos. 2:19. Suomen ev.-lut. kirkon vuonna 1992 käyttöön ottama suomennos.

⁶ Harris 1990, 7-8.

⁷ Harris 1990, 7-10.

tarvitsemme. Maailmassa olevien punaisten objektien lisäksi on tarpeetonta olettaa punaisuutta.⁸

Raamatusta ja Kratylos-dialogissa on asetettu joitakin lähtökohtia vielä 1900-luvun analyyttisen kielifilosofian piirissä esitetyille pohdinnoille koskien kielen, ajattelun, asioiden ja merkitysten välisiä suhteita. Luonnollisuus- ja konventioteorioihin liittyen voidaan kysyä: ”Miten sana tai nimi on suhteessa siihen, jota se edustaa (stands for)?” Toisaalta voimme kysyä: ”Mikä on se, jota sana tai nimi edustaa (stands for)?”⁹ Tässä keskustelussa erityisesti kysymykset koskien viittaamista (referring) sekä yleisnimiä (common tai general names) ja erisnimiä (proper names) sivuavat kysymystä teosnimistä.

Filosofi John Stuart Mill (1806-1873) esitti teoksessaan *The System of Logic* (1843), että erisnimellä on *denotaatio*, mutta ei *konnotaatiota*. Hän käytti esimerkkinään mm. Dartmouthin kaupunkia, joka sijaitsee Englannissa Dart-joen suulla. Millin mukaan, vaikka Dart-joki vaihtaisi suuntaansa, eikä kaupunki sijaitsisikaan enää joen suulla, meidän olisi kaikesta huolimatta yhtä sopivaa ja osuvaa pitää kaupunkia Dartmouthina. Mill pyrki näin erottelemaan nimet *deskriptioista*. Loogikko ja filosofi Saul Kripke katsoo vuonna 1972 ilmestyneessä artikkelissaan *Naming and Necessity*, että Dartmouthilla on konnotaatio (ainakin joillekin ihmisille), mutta siltä tuntuu puuttuvan mieli (sense). Kaupungin sijainti Dart-joen suulla ei sisälly tai kuulu nimen *merkitykseen*.¹⁰

Bernard Bosredonin mukaan teosnimet eivät ole *varsinaisia erisnimiä* kahdesta syystä. Ensinnäkään teosnimet eivät ole (välttämättä) substantiiveja. Toiseksi teosnimet eivät ole viittauskohteestaan (referenteistään) täysin riippumattomia, kuten *varsinaiset klassiset erisnimet*. Tällaisia klassisia erisnimiä ovat esimerkiksi paikannimet, kuten edellä mainittu Dartmouth sekä henkilönimet.¹¹ Bosredon katsoo, että teosnimet sijoittuvat *erisnimien* (ransk. noms propres) ja *kuvatekstien* (ransk. légendes) välimaastoon. Niillä on aina nimeämiseen sekä kuvatekstinä toimimiseen liittyvä funktio.¹² Kripken mukaan nimeäjänä

⁸ Niiniluoto 1997, 124.

⁹ Harris 1990, 10-11.

¹⁰ Kripke 1972, 255; Bosredon 1997, 106-107.

¹¹ Bosredon 1997, 4.

¹² Bosredon 1997, 93-98.

ja osoittajana (designator) erisnimi on *kiinteä osoittaja* (rigid designator).¹³ Kripken ajattelua seuraten voimme katsoa, että teosnimi viittaa ja osoittaa kiinteästi (designates rigidly) vain yhteen tiettyyn objektiin (taideteokseen), aivan kuten erisnimi. Lisäksi kullakin objektilla (taideteoksella) voidaan katsoa olevan vain yksi kiinteä osoittaja (rigid designator) eli teosnimi.¹⁴ *Maalaus* on kieliopilliselta muodoltaan yleisnimi ja viittaa äärettömään määrään objekteja, mutta kun sitä käytetään teosnimenä se viittaa ja osoittaa (Kripken logiikan mukaisesti) vain yhteen tiettyyn teokseen. Voimme myös katsoa, että vaikka teoksella *Maalaus* voi olla myös muita nimiä, *Maalaus* on sen ainoa kiinteä teosnimi. Muut nimet ovat erilaisia nimityksiä ja kutsumanimiä. Tämän lisäksi teosnimi on teoksella itsellään eikä esimerkiksi sen esittämällä objektilla. Tämä ei kuitenkaan tarkoita, etteikö se kielellisenä ilmaisuna voisi viitata myös kuvattuun objektiin.¹⁵

Hazard Adamsin näkemyksen mukaan, koska teosnimi on monissa tapauksissa osa teosta eli ns. aito teosnimi, se ei voi olla kiinteä osoittaja (rigid designator). Teosnimi on hänen mukaansa tällaisissa tapauksissa synekdokee eli ilmaisee osan kautta kokonaisuutta.¹⁶ Bosredon ei näe tällaista ristiriitaa, mutta hän käsittelee teosnimiä teoksista varsin selvästi erillisinä osina. Käsittelem kysymystä tarkemmin seuraavassa luvussa 2.2.

Kuvatekstifunktiostaan (ransk. fonction-légende) johtuen teosnimet eivät ole varsinaisten erisnimien tapaan viittauskohteistaan riippumattomia. Teosnimellä on mieli (engl. sense, ransk. sens) tai sille vähintäänkin pyritään antamaan mieli. Teosnimi kuvailee, selittää tai kommentoi teosta ja on ainakin jollakin tavalla suhteessa teoksen tulkintaan. Kuvatekstifunktion viittaa näin ollen teosnimen semanttiseen motivaatioon.¹⁷

¹³ Kripke 1972, 254, 269-270. Saul Kripke käyttää kaikista erisnimistä (proper names) ja kuvauksista (descriptions) kokoavaa nimitystä 'osoittajat' (designators). Kripken teoria 'kiinteistä osoittajista' kattaa kaikki mahdolliset maailmat eli liittyy analyttisessä filosofiassa ns. mahdollisten maailmojen -teoriaan.

¹⁴ Bosredon 1997, 96-98.

¹⁵ Bosredon 1997, 49-50.

¹⁶ Adams 1987, 14.

¹⁷ Bosredon 1997, 94-95, 98-100.

2.2 Teosnimen ja taideteoksen ontologia

Arthur C. Danto rakentaa kirjassaan *The Transfiguration of the Commonplace* (1981) fiktiivistä näyttelyä seuraavista teoksista: Søren Kierkegaardin (1813-1855) kuvailema historiamaalaus *The Israelites Crossing the Red Sea*, tanskalaisen taiteilijan psykologinen muotokuva Kierkegaardista nimeltä *Kierkegaard's Mood*, maisemamaalaus Moskovan Punaiselta torilta nimeltä *Red Square*, uskonnollinen maalaus *Nirvana*, Henri Matisseen (1869-1954) asetelma nimeltä *Red Table Cloth* sekä Giorgionen (n. 1476/78-1510) kesken jäänyt *Conversazione Sacra*. Lisäksi nuori taiteilija J on maalannut yhden maalauksen ja vaatii Dantoa ottamaan sen mukaan näyttelyyn. J:n maalauksen nimi on *Untitled*. Merkittävää näissä teoksissa on, että kaikki seitsemän teosta ovat *visuaalisilta ominaisuuksiltaan samanlaisia (erottamattomia)* punaisia suorakaiteen muotoisia maalattuja kankaita. Danto lisää joukkoon vielä yhden punaisen suorakaiteen, joka ei ole taideteos vaan pelkkä maalattu kangas, jolla ei ole nimeä. Danton peruskysymys on, miten on mahdollista, että näiden kahdeksan visuaalisilta ominaisuuksiltaan samanlaisen objektin joukossa on seitsemän taideteosta ja yksi ei-aideteos. Toinen kysymys on, ovatko ne kaikilta ominaisuuksiltaan erilaisia vai samanlaisia keskenään. Lisäksi voimme kysyä, mikä on Danto itse joukkoon liittämän punaisen kankaan ontologinen asema.¹⁸

Tavallisille arkipäiväisille esineille ja asioille ei anneta erisnimiä. Tässä mielessä teosnimet ovat erisnimiä. Nimeämme esineitä, paikkoja ja asioita, jotka koemme merkittäviksi. ”Jopa ’Nimetönkin’ on nimi: ei-aideteoksia ei nimetä edes nimettömäksi.” Danto toteaa¹⁹. Esineillä ja asioilla, joita nimeämme, on meille jokin erityinen arvo. Tämä on yksi syy taideteosten nimeämiseen. Artikkelissaan ”*Entitling*” John Fisher katsoo, että nimeämisessä on kyse sosiaalisesti jaetuista arvoista. Hänen mukaansa esimerkiksi kallio voidaan nimetä mikäli sillä on erityinen arvo tai suhde. Teosnimi ei kuitenkaan osoita pelkästään arvoa. Sekä Fisherin että Danton näkemyksen mukaan teosnimi ohjaa teoksen tulkintaa ja luentaa.²⁰

Dantolla teosnimet nousevat esille hänen käsitellessään taideteosten ontologiaa ja erityisesti taiteenfilosofista kysymystä siitä, mikä on taidetta ja miksi. Hänen

¹⁸ Danto 1981, 1-3.

¹⁹ Danto 1991, 113.

²⁰ Danto 1981, 3; Fisher 1984, 288, 297-298.

taiteenfilosofiassaan tulkinnalla on erityinen merkitys. Edellä mainitut visuaalisilta ominaisuuksiltaan erottamattomat taideteokset tulkitaan taideteoksiksi, ja kukin niistä kuuluu erilaiseen *tulkinnan ilmakehään*. Tulkinnassa erotetaan joukosta myös ei-aideteos. Taidemaailma on tulkittujen esineiden ja asioiden maailma (a world of interpreted things) erotukseksi todellisesta pelkkien esineiden ja asioiden maailmasta (a world of mere real things).²¹ Tulkinta on Dantolla sidoksissa selvästi taideteoksen ontologiaan, mutta teosnimelle ei tässä ontologiassa anneta mitään erityistä muista tulkinnoista poikkeavaa asemaa.

Taideteoksen ontologiaa käsiteltäessä kysymys teosnimen ontologisesta asemasta voidaan nähdä relevanttina. Peruskysymys on: Onko teosnimi osa taideteosta vai ei? Jerrold Levinson esittää neljä erillistä, mutta osittain toisiinsa liittyvää teesiä. Nämä teesit ovat seuraavat:

1. Titles of artworks are often *integral parts* of them, constitutive of what such works are.
2. Titles of artworks are plausibly *essential properties* of them, in many cases.
3. The *title slot* for a work of art is never devoid of *aesthetic potential*; how it is filled, or that it is *not* filled, is always aesthetically relevant. (A work differently titled will invariably be aesthetically different.)
4. There is significant disanalogy between titles of artworks and *names of persons*, particularly in regard to their roles in the understanding and interpretation of the objects they denote.²²

Teeseistä kaksi ensimmäistä koskee selvemmin taideteoksen ontologista asemaa, kaksi jälkimmäistä sitä vastoin koskevat selvemmin esteettistä ja tulkinnallista asemaa. Teeseistä neljättä olen käsitellyt jo luvussa 2.1, jossa teosnimet erotettiin erisnimistä, mutta jossa nostettiin esille myös joitakin yhtäläisyyksiä.

Peruskysymykseen, onko taideteoksen teosnimi ontologisesti osa teosta Levinson vastaa kyllä, mutta vain joissakin tapauksissa. Hänen ensimmäisessä teesissään todetaan, että teosnimet kuuluvat usein taideteoksen konstituutioon eli olemukselliseen rakenteeseen.

²¹ Danto 1981, 135.

²² Levinson 1984, 29.

Toisessa teesissä todetaan edelleen, että teosnimet ovat usein taideteosten välttämättömiä ominaisuuksia. Levinson katsoo, että teosnimi voi olla teokselle välttämätön vain kirjallisuuden ja musiikin alalla. Hänen mukaansa vain kirjallisuudessa ja musiikissa teos voi olla niin abstraktinen ja immateriaalinen, että vain nimi voi erottaa teoksen toisesta teoksesta. Äärimmäisessä tapauksessa kaksi eri taiteilijaa, joilla on sama musiikinhistoriallinen asema, voivat säveltää samassa taiteellisessa kontekstissa kaksi täsmälleen samanlaista teosta eli Levinsonin terminologiaa käyttäen *kaksi täsmälleen samanlaisen rakenteen instanssia*. Jollei näitä instansseja nimetä eri tavoin, teokset ovat hänen mukaansa ontologialtaan identtisiä. Levinson lähtee taiteenfilosofiassaan siitä, että taiteilija, aika ja/tai taiteellinen konteksti ovat aina erottamattomia osallisia siinä, mitä taideteos on. Hänen mukaansa kuitenkin se, että kahdella teoksella on eri tekijä, ei riitä erottamaan niitä ontologisesti toisistaan. Näin ollen taideteoksen nimeäminen vaikuttaa taideteoksen paitsi taiteellisiin ja esteettisiin ominaisuuksiin myös ontologiaan. Teosnimi on tästä seuraten joissakin tapauksissa välttämätön teosten erottamiseksi ontologisesti toisistaan.²³ Vaikka Danton ja Levinsonin peruskysymyksenasettelu (kahden tai useamman keskenään joko visuaalisesti tai rakenteellisesti identtisen objektin erottaminen toisistaan) on samantyyppinen, he päättyvät erilaisiin ratkaisuihin.

Vaikka Levinson puhuikin ensisijaisesti musiikista, kuvataiteen traditiossa samanlainen tilanne on nähdäkseni mahdollinen esimerkiksi käsitetaiteessa. Käsitteellinen installaatio voi toimia samaan tapaan kuin musiikkiesitys, joka noudattaa säveltäjän tekemää sävellystä. Installaatio voi olla esimerkiksi pakattuna museon uumeniin, jolloin se esille tuotaessa rakennetaan uuteen tilaan ja uudelle yleisölle taiteilijan tekemien ohjeiden mukaisesti.

Miten pitkälle voimme puhua *samasta* rakenteesta, *samasta* kontekstista ja *samasta* teosnimestä? Miten ominaisuuksia voidaan muuttaa, teoksen pysyessä kuitenkin samana? Voimmeko ajatella, että teemme rakenteeseen pieniä muutoksia, mutta teoksen olemus ja välttämättömät ominaisuudet säilyvät silti samana. Ovatko välttämättömät ominaisuudet ominaisuuksia, joihin ei voi tehdä minkäänlaisia muutoksia?²⁴ Musiikkiteos, joka

²³ Levinson 1984, 29-31.

²⁴ Filosofiassa käytetään usein käsitettä supervenienssi (engl. supervenience) kuvaamaan tilannetta, jossa jotkin ominaisuudet tuottavat seurauksen, mutta seurauksella ei kuitenkaan ole redusoitavissa vaan näihin ominaisuuksiin, koska sama seurauksella on mahdollista tuottaa muillakin ominaisuuksilla. Kuitenkin muutokset seurauksessa ovat täysin riippuvaisia ominaisuuksien muutoksista. Estetiikkaan sovellettuna tämä tarkoittaa,

notaationa on muuttumaton, ei esityksenä ole koskaan täydellisesti samanlainen kuin mikään aikaisemmista esityksistä. Sama koskee installaatioita. Minkälaiset muutokset ovat siis nimien kohdalla hyväksyttäviä? Teosnimet ovat Levinsonin mukaan yhtä lailla teoksen olemukseen kuuluvia kuin muutkin teoksen muodostavat (konstituoivat) osat. Teosnimiä koskevat samanlaiset ongelmat kuin esimerkiksi rakennetta ja kontekstia. Näitä kaikkia voidaan muuttaa vain tiettyyn rajaan saakka koskematta teoksen identiteettiin ja välttämättömiin ominaisuuksiin. Tarkkaa vastausta siihen, mihin rajan voi vetää, on Levinsonin mukaan kuitenkin mahdotonta antaa.²⁵ Esimerkiksi teosnimien täytynee olla tiettyin rajoituksin mahdollista kääntää alkuperäisestä poikkeaville kielille.

Myöhemmässä nimenomaan kuvataidetta koskevassa kirjoituksessaan Levinson esittää kaksi vaihtoehtoista ontologista näkemystä. Voimme ajatella, että maalaus on puhtaasti fyysinen objekti, jolloin nimi on siihen liitetty ominaisuus, mutta ei yksi teoksen muodostavista komponenteista. Vaihtoehtoisesti voimme Levinsonin mukaan katsoa, että nimetty maalaus on ensisijaisesti fyysinen objekti, joka kuitenkin sisältää verbaalisen eli ei-fyysisen komponentin.²⁶

Hazard Adams katsoo, että erottelu teoksen välttämättömien ja muiden ominaisuuksien tai komponenttien välille on ylipäätään mahdotonta tehdä. Hänen näkemyksensä mukaan toiset ominaisuudet ovat olennaisempia toisissa tulkinnoissa ja epäolennaisempia toisissa. Kaksi Levinsonin ensimmäistä teesiä on hänen mukaansa tarpeetonta erottaa toisistaan.²⁷ S. J. Wilsmore sitä vastoin katsoo, että eräänlainen dualismi on aina olennainen osa teosnimen luonnetta. Teosnimi on aina sekä teoksen ulko- että sisäpuolella. Teosnimi on ulkopuolinen esimerkiksi viitatessaan teokseen, mutta sisäpuolinen ollessaan osa tätä teosta.²⁸ Nähdäkseni Wilsmoren esittämä dualistinen näkemys voisi ehkä ylittää myös Adamsin näkemyksen, jonka mukaan teosnimi ei voi olla *kiinteä osoittaja* (rigid designator) ollessaan osa teosta (Ks. luku 2.1). Se, että sekä Wilsmore katsoo teosnimet

että taideteoksen (ei-esteettiset) ominaisuudet tuottavat esteettisen seurauksen (esteettiset ominaisuudet), mutta taideteoksen esteettisiä ominaisuuksia (seurausta) ei voida redusoida juuri näihin ei-esteettisiin ominaisuuksiin. Tästä huolimatta muutos esteettisissä ominaisuuksissa on seurattava muutosta ei-esteettisissä ominaisuuksissa. Supervenienssin käsitteestä on estetiikassa kuitenkin kiistelty. Ks. mm. Bender 1996, 371-381.

²⁵ Levinson 1984, 31.

²⁶ Levinson 1996, 135.

²⁷ Adams 1987, 10.

²⁸ Wilsmore 1987, 404. Wilsmore puhuu tekstissään kaunokirjallisista teoksista, mutta en näe syytä olla soveltamatta tätä dualismikäsitystä myös kuvataiteeseen.

olennaisesti dualistiseksi on ontologian näkökulmasta kuitenkin myös ongelmallista. Jos katsomme teosnimen toisinaan sisäpuoliseksi ja toisinaan ulkopuoliseksi, olemme ontologisesti erittäin ongelmallisten ja laajojen kysymysten äärellä. Tilanteen nimittäminen dualistiseksi voidaan katsoa vain helpoksi tavaksi ohittaa nämä laajemmat ontologiset kysymykset.

2.3 Taiteilijan intentio ja aito teosnimi

Levinsonin käsitys teosnimestä on selkeästi sidoksissa taiteilijan intentioon. Hän katsoo, että ainoastaan taiteilijan teokselle antama teosnimi *voi olla aito teosnimi* (true title). Tästä seuraa, että vain taiteilijan itsensä antama teosnimi *voi olla* teoksen erottamaton osa ja välttämätön ominaisuus.²⁹ Adams katsoo vielä vahvemmin kuin Levinson, että *aito teosnimi on aina* erottamaton osa teosta.³⁰ Wilsmoren mukaan taiteilijan antaman aidon teosnimen dualistisuus tekee ajatuksen taiteilijan totaalaisesta ohittamisesta mahdottomaksi. Hän ei allekirjoita dekonstruktionismin näkemystä, että ei ole muuta kuin ”teksti” tai ”[että] kuvan ulkopuolella ei ole mitään”, kuten W. J. T. Mitchell derridalaisen näkemyksen muotoilee.³¹ Wilsmoren näkemyksen mukaan koko teosnimen roolia ei voida ajatella ottamatta huomioon taiteilijan intentioita. Lisäksi hän katsoo hyvin yksiselitteisesti, että *aito teosnimi* on yksi taiteilijan teokselle antamista ominaisuuksista ja tällä perusteella teoksen välttämätön ominaisuus.³² Myös Ernst H. Gombrichin mukaan teosnimen funktio on ainakin taiteilijan näkökulmasta aina dualistinen. Hänen mukaansa ensisijaisen viittaavan funktion lisäksi taiteilijalla on mahdollisuus ilmaista teosnimellä jotakin itselleen tärkeää.³³

Aidon teosnimen ymmärtäminen taiteilijan intentioiden mukaiseksi tuottaa muutamia ongelmia. Me emme aina tiedä ovatko teokset taiteilijan nimeämiä. Voimmeko aina pitää taiteilijan antamaa teosnimeä aitona teosnimenä? Voiko taiteilijan antama teosnimi, olla vain teoksen tunnistamiseksi annettu ja tällöin jotain muuta kuin aito teosnimi? Riittääkö, että taiteilija hyväksyy teokselle annetun teosnimen? Voiko taiteilija muuttaa teostensa

²⁹ Levinson 1984, 33.

³⁰ Adams 1987, 10-12.

³¹ Mitchell 1995a, 41.

³² Wilsmore 1987, 404, 408.

³³ Gombrich 1991, 164.

nimiä? Voimme myös kysyä, mikä on muiden kuin taiteilijan antamien teosnimien asema. Adams katsoo varsin yksiselitteisesti, että muiden kuin taiteilijan itsensä antamat teosnimet ovat erilaisia luokituksia, nimityksiä tai tulkintoja – eivät koskaan *aitoja teosnimiä*.³⁴ Tämä ei kuitenkaan vastaa kysymykseen siitä, miten näihin muiden antamiin teosnimiin tulisi suhtautua. Nähdäkseni nekin eivät ole käytännössä vain luokituksia, nimityksiä ja tulkintoja.

Jos katsomme Adamsia ja Levinsonia seuraten, että taiteilijan antama nimi on aito teosnimi, joka on aina erottamaton osa teosta – teoksen ominaisuus, päädyimme mielenkiintoiseen tilanteeseen. Taiteilija voi nimittäin itse muuttaa antamaansa teosnimeä. Sekä muutosta edeltänyttä sekä muutosta seurannutta teosnimeä on molempia pidettävä aitoina teosniminä, jos kummatkin ovat taiteilijan antamia. Koska aito teosnimi on aina erottamaton osa teosta, taiteilijan muuttaessa teosnimeä syntyy uusi taideteos. Vanha teosnimi on kuitenkin herätettävissä henkiin. Arthur C. Danton filosofian mukaisesti taideteos ei muuttuisi vaan pysyisi koko ajan samana. Ainoastaan tulkinta muuttuisi.

2.4 Nimettömät ja nimeämättömät taideteokset

Kuvataideteos kuten maalaus voi olla nimetön. Se voi kuitenkin olla nimetön ainakin kolmessa toisistaan erotettavassa merkityksessä. Teos voi edustaa niin vanhaa taidetta, että sitä ei pidetä ylipäättään nimettynä. Taipuisa suomenkieli antaa mahdollisuuden kutsua tällaista teosta nimeämättömäksi³⁵.

Toisessa merkityksessä taiteilija voi olla nimennyt modernistisen tai postmodernistisen taideteoksen *Nimettömäksi*. Nimetön on ehkä kaikkein yleisin teosnimi. Varhaisimpia teoksia, jotka on ehkä haluttu tietoisesti jättää nimettömiksi tai jotka ovat päätyneet historiankirjoihin *Nimettöminä*, ovat Wassily Kandinskyn (1866-1944) *Nimetön (Ensimmäinen abstraktinen akvarelli) (Ohne Titel (Erstes Abstraktes Aquarell))*, 1910/1913 (Kuva 1) tai Kasimir Malevitšin (1878-1935) *Nimetön: Dynaaminen suprematismi* vuodelta 1915 (Kuva 2). Tosin Malevitšin sama teos esiintyy myös nimellä *Suprematismi*.

³⁴ Adams 1987, 12.

³⁵ Esimerkiksi monien museoiden käyttämässä Vati-tietojentallennusohjelmassa tämä erottelu on mahdollinen.

Kun teosnimi *Nimetön* on taiteilijan antama, se on ns. *aito teosnimi* ja tästä seuraa, että se on taideteokseen kuuluva ominaisuus. Levinsonin kolmannen teesin mukaan myöskään teosnimi *Nimetön* ei ole esteettisesti tyhjä. Modernistinen abstrakti maalaus teosnimeltään *Nimetön* voi esimerkiksi korostaa teoksen abstraktisuutta. Negaation kautta se kieltää symbolismin, viittaavuuden jne.³⁶ Adamsin mukaan teosnimi *Nimetön* väittää, että *tämä ei ole teosnimi*. Tämän negaation kautta teosnimi, hänen mukaansa ilmaisee, miten teosta tulisi katsoa.³⁷ Ernst H. Gombrichin lähes vastaavan näkemyksen mukaan nimellä *Nimetön*, samoin kuin käytännöllisesti katsoen kaikilla muillakin teosnimillä, taiteilija pyrkii mentaaliseen viritykseen (mental set) tahtomaansa suuntaan.³⁸ Bernard Bosredon katsoo, että teosnimi on nykypäivänä lähes välttämätön. Teokselle annettuna nimenä *Nimetön* vahvistaa tämän välttämättömyyden.³⁹

Bosredonin näkemyksestä huolimatta kolmannen merkityksen mahdollistaa nykyinen tilanne, jossa *Nimetönkin* on teosnimi. Nimi ei ole teokselle absoluuttisesti välttämätön ja taideteos voi olla jälleen uudella tavalla nimetön. Taiteilija voi jättää teoksen nimeämättä edes *Nimettömäksi*. Näin on tehnyt esimerkiksi ranskalainen Bernard Biffaretti (s.1955)⁴⁰.

³⁶ Levinson 1984, 37.

³⁷ Adams 1987, 13.

³⁸ Gombrich 1990, 168-169, 174.

³⁹ Bosredon 1997, 97, 97 viite 3.

⁴⁰ Rautio 2001, B9.

3 Teosnimet ja taiteen historia

3.1 Teosnimien historiaa

Bernard Bosredon katsoo, että teosnimet yksinkertaisesti puuttuivat kuvataiteesta ennen renessanssia. Keskiajalla maalauksilla ja muilla kuvallisilla esityksillä, jotka olivat poikkeuksetta uskonnollisia, oli toisaalta didaktinen tarkoitus ja toisaalta jumalallinen alkuperä. Kuvat olivat eräällä tavalla suoraa informaatiota kulloisestakin aiheesta. Lisäksi hän katsoo, että tuon ajan ihmisillä sekoittuivat itse kuva sekä se, mitä kuva esitti (representoi). Jumalallisen ja ylimaallisen kohteen kuvallinen representaatio oli itsessään ylimaallinen. Tällaiseen representaatioon, mikäli representaatiosta voi edes puhua, ei teosnimi liity Bosredonin mukaan millään tavalla. Toisin sanoen teosnimelle ei ole oikein sijaa, kun kuva on yhtä kohteensa kanssa.⁴¹ Voimme kuitenkin katsoa hänen näkemyksestään huolimatta, että keskiaikaisillekin teoksille on ajan saatossa annettu jonkinlaiset teosnimet eli nimet, joilla ne esimerkiksi nykypäivänä tunnetaan. Teoksissa kuvatut tapahtumat tai henkilöt on nimetty, mutta usein nimissä on mukana esimerkiksi teoksen lahjoittaja, omistaja tai sijaintipaikka. Puhumme nykypäivänä esimerkiksi *Geron krusifiksista* (969-976) teoksen tilanneen Kölnin arkkipiispa Geron (969-976) mukaan.⁴²

Vielä renessanssinkin aikana teosnimillä oli lähes poikkeuksetta raamatullinen alkuperä – kuvittivathan ne usein sen henkilöitä tai tapahtumia. Bosredon katsookin, että teokset nimettiin pitkään *historiallis-uskonnollisen todellisuuden luoman nomenklatuurin* (nimistön) pohjalta.⁴³ Tätä nomenklatuuria voisi pitää jopa raamatullisena nomenklatuurina.

Kun tarkastelemme 1600-luvun protestanttisen Hollannin taidetta, havaitsemme kaksi toisiinsa liittyvää ja teosnimien kannalta merkittävää tilannetta – taiteen suhteellinen maallistuminen ja varsinaisen taidekaupan synty. Hollannissa tapahtui uudenlainen taiteen kaupallistuminen sekä aiheiden maallistuminen. Kun taidekauppa varsinaisena taulukauppana syntyi ja tilausteokset alkoivat Hollannissa väistyä, taiteilijat saattoivat vapaammin määritellä ja nimetä teoksensa itse. Hollannissa syntyneet taidemarkkinoiden

⁴¹ Bosredon 1997, 244-246.

⁴² Honour & Fleming 1992, 317-318.

⁴³ Bosredon 1997, 250.

ja mesenaateista suhteellisesti vapaan ja maallistuneen taiteen voi katsoa vaikuttaneen näin myös taideteosten nimeämisen kehittymiseen. Esimerkiksi Italiassa mesenaattien tilaama taide oli rikkaiden tilaajien hankkimaa, ja jopa suhteellisen julkista taidetta. Hollannin porvariston hankkima taide oli sitä vastoin kooltaan pienempää, edullisempaa ja päätyi suhteellisesti ottaen useammin pieniin yksityiskoteihin. Hollantilaisten maalausten voi väittää olevan henkilökohtaisempia, kuin mesenaattien tilaamien suurten ja suhteellisen julkisten teosten. Aiheiltaan hollantilaisten maalareiden teokset olivat lähinnä muotokuvia, asetelmia, maisemia, interiöörejä ja arkkitehtuurinäkymiä eli ns. laatukuvia.⁴⁴

Kun hollantilainen maalaus ei välttämättä ollut tilattu, sen nimi ja sisältö ei välttämättä olleet etukäteen ulkopuolelta määriteltyjä. Vaikka aiheet eivät usein olleet uskonnollisia, myös ne saivat uusia muotoja. Taiteilijat työskentelivät suhteellisen vapaasti ja omia ideoitaan noudattaen, ottamatta aina huomioon yksittäisten tilaajienkaan toivomuksia. Tällöin voidaan nähdäkseni katsoa, että taideteoksen aihe tai taideteoksen nimi eivät olleet enää niin suoraviivaisessa suhteessa kuin teoksessa, joka on tilaajan nimeämä ja taiteilijan nimen (aiheen) mukaisesti toteuttama. Hollannin taidekaupassa tilanne johti kuitenkin ylitarjontaan, joka lopulta johti taidekaupan erikoistumiseen niin taiteilijoiden kuin kauppiaidenkin osalta. Tätä kautta taide ja taidekauppa standardisoituivat, kysynnän mukaisesti.⁴⁵ Taidekaupan standardisoituminen ja kaupallistuminen vaikutti mahdollisesti myös teosnimiin. Ne aiheuttivat ehkä teosnimien standardisoitumisen, mutta samalla kirjanpidon ja kauppakirjojen kehittyminen vakiinnutti monille teoksille nimet, joilla me ne nykypäivänä tunnemme.

Stephen Bann katsoo, että Ranskan akatemian (Academie Royale de Peinture et de Sculpture, vuodesta 1648) ja myöhemmin muiden maiden taideakatemioiden välityksellä tapahtui 1600- ja 1700-luvuilla eräänlainen teosnimien standardisoituminen. Teoksille oli saatava nimet, joilla ne olisivat identifioitavissa sekä sijoitettavissa sopivaan genreen esimerkiksi Ranskan akatemian ja Pariisin salongin vuosittaisissa näyttelyissä. Paitsi, että teokset identifioitiin, teokset saivat Bannin mukaan tässä yhteydessä, ensimmäistä kertaa viranomaisten vahvistamat viralliset nimet. Hänen argumentoinnistaan ei käy ilmi, oliko akatemioiden erityisiä standardeja itse teosnimille ja niiden käytölle.⁴⁶ Teosten aihe tai

⁴⁴ Hauser 1972, 196.

⁴⁵ Hauser 1972, 200-204

⁴⁶ Bann 1985, 176.

sisältö (subject-matter) oli kuitenkin hierarkkisesti jaettu viiteen luokkaan. Arvostetuimman luokan muodostivat historiamaalaukset, joita seurasivat muotokuvat, genremaalaukset, maisemat ja asetelmat. Kolme viimeistä luokkaa oli arvostukseltaan suurin piirtein samanarvoisia, mutta muotokuvan arvostus määräytyi kuvattavan henkilön arvon mukaan. Lisäksi käytännöllisesti katsoen kaikki uskonnolliset maalaukset kuuluivat historiamaalausten luokkaan.⁴⁷

Akatemian vaikutusta teosnimiin kuvaa mm. Jean-Antoine Watteau (1684-1721) Akatemian jäsenyyttä hakiessa tarjoama teos. *Matka Kytheran saarelle* -teoksen (*L'Embarquement pour Cythère*, 1717) (Kuva 3) teosnimi viittaa Florent Dancourtin (1661-1725) näytelmään ja on täten sidottu tiettyyn tarinaan. Samalla se viittaa kuitenkin myös antiikin myyttiseen Kytheran saareen, joka tunnetaan myös Venuksen ja rakkauden saarena. Selvään tarinaan ja antiikin myytteihin viittavana teoksena se oli historiamaalaus. Se oli siis tarkoitettu arvokkaimpaan luokkaan. Akatemia kuitenkin vaihtoi teosnimeksi *Une Feste Galante* (nykyranskaksi *fête galante*) erottaakseen teoksen vakavammasta narratiivisen historiamaalauksen genrestä. Merkittävää on, että Watteausta tuli samalla uuden ns. *fête galante* (suom. *lemmenjuhla*) genren luoja (Vrt. myös *fête champêtre* luku 4.5.2). Watteau sai teoksellaan akatemian jäsenyyden, mutta historiamaalariksi häntä ei tunnustettu.⁴⁸ Nimen muuttamista voidaan pitää taidepoliittisena kannanottona (Ks. luku 3.2).

Akatemioissa teoksille annettuja teosnimiä ei voi pitää aitoina teosniminä (true titles) siinä merkityksessä kuin esimerkiksi Levinson ne määritteli. Ne voivat kuitenkin olla taiteilijoiden itsensä antamia ja/tai hyväksymiä. Lisäksi akatemioissa annettuja teosnimiä voi pitää standardisoidumpina kuin esimerkiksi Hollantilaisten laatukuvamaalareiden antamia teosnimiä. Tässä mielessä ne ovat suhteellisen kiinteitä osoittajia (rigid designators) eli kullakin teoksella on vain yksi ja suhteellisen pysyvä nimi.

Runoilija ja kirjallisuuden tutkija John Hollanderin mukaan taiteilijat alkoivat henkilökohtaisesti nimetä teoksiaan vasta 1700-luvulla. Tämä kehitys liittyi hänen mukaansa eri alojen taiteilijoiden yleisempään ”esteettisen itsetietoisuuden

⁴⁷ Walsh 1999a, 93.

⁴⁸ Walsh 1999b, 229-232. On kiistelty myös siitä, onko kyseessä lähtö saarelle vai melankolinen lähtö saarelta. Walsh 1999b, 222. Teosnimen alkuperäistä sanamuotoa ei siis tiedetä.

kehittymiseen”.⁴⁹ Esteettisen itsetietoisuuden myötä alkoivat syntyä myös nykyiset käsitykset tekijänoikeuksista, joiden kehityksen alkamisen Hazard Adams sijoittaa noihin aikoihin. Myös ajatuksen tekijänoikeuksista voi nähdä osana teosnimien historiaa.⁵⁰ Kehityksen voi varmasti katsoa alkaneen jo renessanssin neroutta koskeneissa keskusteluissa. Esimerkiksi Paul Woodin mukaan Albrecht Dürerin (1471-1528) *Melencolia I* (*Melankolia I*, 1514) (Kuva 4) syntyi aikana, jona modernit ajatukset yksilöllisestä ihmisestä, inhimillisestä vastuusta ja kaikkivaltiaan kutistuvasta kontrollista ja erityisesti moderni ajatus taiteilijan identiteetistä olivat syntymässä. Woodin mukaan teos ja nähdäkseni myös teoksen nimi eli teokseen kaiverrettu teksti *Melencolia*, kuvastavat tätä kehitystä.⁵¹ Voimme varmasti kutsua tätä *esteettisen itsetietoisuuden kehittymiseksi*, joka näin ollen oli levinnyt Pohjois-Euroopankin kuvataiteeseen jo 1500-luvun alussa.

James Elkins käyttää käsitettä *ensisijainen merkitys* kuvaamaan sitä sisältöä, jonka teosnimi tyypillisesti ilmaisi aina 1800-luvulle saakka. Tämä ensisijainen merkitys on hänen käsitteistössään sisällön kirjaimellinen ja minimaalinen kuvaus, joka teoksesta on löydettävissä muista mahdollisista merkityksistä riippumatta.⁵² Elkinsin mukaan mm. Firenzen SS. Annunziatassa olevan Andrea Castagnon (1390-1457) freskon (n. 1453) nimet *'Pyhä Jerome'*, *'Pyhän Jeromen näky'*, *'Vapahtaja, Pyhä Jerome ja pyhimykset'* tai kaikkein yksityiskohtaisimmin *'Vapahtaja, Pyhä Jerome sekä pyhimykset Paula ja Eustochium'*⁵³ riittävät kuvaamaan, että tällä freskolla on suhteellisen tarkka ja yksiselitteinen ensisijainen merkitys (riippumatta siitä mitä näistä nimistä käytetään). Elkins käyttää samasta teoksesta kaikkiaan neljää eri nimitystä. Vaikka hän ei varsinaisesti näe moninimisyyttä ongelmana, hän pitää eri nimien sisällöllisiä painotuksia ongelmallisina. Hänen kysymyksenä onkin, mikä näistä nimistä on maalauksen merkityksenä ensisijaisin.⁵⁴ Elkins siis katsoo, että Castagnon freskolla ei ole yksiselitteisesti kiinteää osoittajaa (rigid designator) eli yhtä tiettyä ja pysyvää teosnimeä.

⁴⁹ Hollander 1975, 215, 220.

⁵⁰ Adams 1987, 9.

⁵¹ Wood 1999, 152, 155-157.

⁵² Elkins käyttää kirjaimellisesta sisällöstä myös latinankielistä nimitystä *sensus literalis*. Elkins 1999, 27.

⁵³ Suomennekset ovat omiani.

⁵⁴ Elkins 1999, 88. Teoksesta käytetään lisäksi nimitystä *Pyhä kolminaisuus, Pyhä Jerome ja kaksi pyhimystä*.

Elkins katsoo, että ensisijaisen merkityksen ilmaisevat nimet alkoivat 1800-luvun aikana vähentyä. Hänen mukaansa Francisco de Goyan (1746-1828) 1800-luvun alussa maalaamat ns. *las pinturas negras* eli mustat maalaukset ovat ensimmäisiä maalauksia, joilla ei ole yksiselitteisesti ilmaistavaa ensisijaista merkitystä. Joillakin näistä Goyan alun perin freskoiksi maalaamista teoksista on nähtävissä ensisijaiset merkitykset (esim. *Noitien sapatti*, *Saturnus syö lapsensa*⁵⁵), mutta useimmat ovat Elkinsin mukaan monimerkityksisiä (esim. *Kaksi tappelevaa miestä*, *Reading*).⁵⁶ Elkins ei kuitenkaan ota kantaa siihen, miten teosnimen ja kuvan asema suhteessa toisiinsa muuttuu, teosten (ja teosnimien) muuttuessa monimerkityksisemmiksi.

Maalaus, jolla on ensisijainen merkitys, on usein saanut ensisijaisen merkityksensä mukaisen teosnimen. Jos ensisijainen merkitys on puuttunut, teosnimi on ilmaissut jonkun vaihtoehtoisista merkityksistä tai ollut jotain aivan muuta. Modernin teosnimen kohdalla tilanne on kuitenkin hieman toinen. Näkemykseni mukaan ensisijaisen merkityksen ilmaisevien teosnimien vähennyttyä nimestä on tullut enemmän tai vähemmän ekspressiivinen elementti ja sen suhde taideteokseen on muuttunut. Tällöin myös kysymys nimeämisestä tai nimeäjästä muuttuu. Tällöin tulee ajankohtaiseksi kysyä esimerkiksi, kuka nimen on antanut tai onko nimellä jokin erityinen rooli esimerkiksi teoksen tulkinnassa. Nähdäkseni ensisijaisen merkityksen ilmaisevien teosnimien vähentymistä voi pitää myös yhtenä syynä teosnimien modernille kehitykselle.

Nimeämisessä on nähtävissä muutoksia myös heti 1800-luvun puolivälin jälkeen. Vuonna 1862 James Abbott McNeill Whistler (1835-1910) uudelleennimesi Jo Hiffernanista maalaamansa muotokuvan alkuperäiseltä nimeltään *Valkoinen tyttö* (*The White Girl*) nimellä *Valkoinen sinfonia, No. 1: Valkoinen tyttö* (*Symphony in White, No. 1: The White Girl*) (Kuva 5). Kyse oli jälleen uudesta esteettisestä itsetietoisuudesta sekä esteettisestä kannanotosta.⁵⁷ Hän nimesi useita teoksiaan hieman samalla tavoin. Varmasti tunnetuimman maalauksensa vuonna 1871 maalaamansa 'äitinsä muotokuvan', hän nimesi *Harmaan ja mustan sommitelmaksi* (*Arrangement in Grey and Black*). Tällä hän korosti,

⁵⁵ Mielestäni voimme kyseenalaistaa Elkinsin käsityksen ja kysyä mikä on *Saturnus syö lapsensa* ensisijainen merkitys. Onko merkitys kirjaimellisesti Saturnus jumala syömässä lapsensa? Vai onko kyseessä metaforinen merkitys, jossa Saturnus (joskus myös Kronos) syömässä lapsensa, kuvaan ajan (kronos) tapaa tuhota kaikki elävä? Wood 1999, 154.

⁵⁶ Elkins 1999, 89. En ole nähnyt kuvaa teoksesta *Reading* (eng.), mutta aivan kirjaimellinen suomennos olisi *Lukeminen*.

⁵⁷ Hollander 1975, 219 viite 6.

että teoksen teema tai aihe on sommittelu, väri, viiva, valo, varjo jne. kuten se on esimerkiksi monissa ns. alastontutkielmissä. Se, kuka teoksessa on esimerkiksi kuvattu ja miten kuva vastaa kohdettaan, on toissijaisempi kysymys. Ernst H. Gombrichin mukaan taiteilija pyrkii nimeämisellä katsojan mielen tietoiseen virittämiseen (mental set).⁵⁸ Aidosta teosnimestä huolimatta teoksesta käytetään usein nimiä kuten *Whistler's Mother*, *Artist's Mother* tai *Portrait of the Artist's Mother*. Erityisesti värejä ja niiden eri sävyjä korostavia nimiä Whistler käytti muotokuvien lisäksi impressionistisissa ja lähes abstrakteissa maisemissaan kuten *Nocturne on Blue and Silver: Lights of Cremorne* (Sinisen ja hopean nokturni: Cremornen valot, 1872). Teosnimen viittaukset musiikkiin mm. sanoilla *sinfonia* ja *nokturni* on Emma Kafalenosin mukaan seurausta Whistlerin runoilija Stéphane Mallarméltä omaksumista ajatuksista kehittää runoutta instrumentaalisen musiikin ei-esittävään suuntaa. Whistler halusi viitata teosnimillään näihin näkemyksiin.⁵⁹

Vuonna 1872 maalasi Whistlerin ystävä Claude Monet (1840-1929) maalauksen, jonka hän nimesi ensimmäistä kertaa impressioksi. *Impressio, auringonnousu* (*Impression, soleil levant*) maalauksen teosnimi korostaa aihetta, joka nähdäkseni on pikemminkin kokemus kuin materiaallinen kuvauskohde. Maalaus pyrkii impression eli taiteilijan mielessä syntyneen vaikutelman kuvaukseen. Molempien taiteilijoiden, sekä Whistlerin että Monet'n voi katsoa antaneen teoksilleen esittävän muodon, mutta nimenneen tämän muodon (osittain) abstraktisti. Molemmissa tapauksissa verbaalinen ilmaisu (teosnimi) pyrkii korostamaan teoksen 'puhtaampaa' eli tässä yhteydessä kirjaimellisesta esityskohteesta riippumatonta, visuaalista ilmaisua. Kummassakaan tapauksessa teosnimi ei myöskään ilmaise ensisijaista merkitystä, siinä mielessä kuin Elkins sen edellä määritteli. Molemmat teosnimet ovat eräällä tavalla myös sukua 1900-luvun alkuvuosikymmeniltä lähtien yleistyneille maalausten visuaalista omaehtoisuutta korostaville *Nimetön* teosnimille.

Marcel Duchampin (1887-1968) maalaus *Alaston laskeutumassa portaita* (*Nu descendant un escalier*, 1912) (Kuva 6) rikkoo kubismin nimeämisen konventioita ainakin kahdella tavalla. Kubismin käsitys realistisesta esittämisestä ei hyväksynyt teosnimen kirjoittamista

⁵⁸ Baron 1984, 196-197; Gombrich 1990, 169. Gombrich käyttää esimerkkinään nimenomaista teosta.

⁵⁹ Kafalenos 2003, 16 viite 16.

maalauksen pinnalle.⁶⁰ Kubismissa tekstit ja kirjaimet toimivat kuvallisina eivätkä nimeävinä elementteinä. Usein kirjaimet kuuluivatkin teoksessa esiintyvään objektiin kuten sanomalehteen. Lisäksi Duchampin lähetettyä teoksensa Pariisin Riippumattomien näyttelyyn helmikuussa 1912, muut kubistit pyysivät vähintäänkin muuttamaan teoksen nimeä. Teoksen nimikin siis rikkoo kubismin nimeämisen tapoja. Teos noudattaa visuaaliselta tyylistään kubismin periaatteita, mutta on ristiriidassa kubistisen nimeämisen kanssa.⁶¹ Ilmeisesti teosnimi viittaa liiaksi liikkeeseen ja sen kautta futurismiin. Toisaalta se viittaa liian hetkelliseen vaikutelmaan.

Eri taiteen alojen esteettinen itsetietoisuus ja alojen väliset suhteet heijastuvat ja näkyvät myös teosnimien kehityksessä.⁶² Kuvataiteen kohdalla tämä tarkoittaa erityisesti kuvan ja sanan välistä rajan käyntiä, mutta kuten olemme huomanneet kuvataideteosten nimeämiseen ovat vaikuttaneet jopa käsitykset musiikista. Nykyisin teoksen ensisijaisen merkityksen löytäminenkin ei takaa, että teosnimi ilmaisisi tämän merkityksen. Teosnimi toimiikin usein teokseen kuuluvana ilmaisevana tai ekspressiivisenä elementtinä. Teosnimi voi kysyä, väittää tai kommentoida. Samalla osa teosnimistä sitä vastoin tuntuu pyrkivän äärimmäisen minimaaliseen verbaaliseen ilmaisuun. Pyrkimyksenä tuntuu olevan olla sanomatta mitään.

3.2 Nimeämisen politiikka ja taiteen historia

Taideteoksen nimellä on myös poliittiset aspektinsa. Nojaan tässä Kari Palosen näkemykseen *politiikan aspektiluonteesta*.⁶³ Voimme katsoa, että *nimeäminen* (naming) ja *nimittäminen* (nominating) ovat toimintaa, jota 'harjoitetaan'.⁶⁴ Nimet on keksittävä ja ne on hyväksyttävä. Tämä valinnaisuus tekee niistä poliittisia. Annetulle nimelle on aina

⁶⁰ Hautamäki 1997, 22; de Duve 1991, 14.

⁶¹ de Duve 1991, 14, 196 viite 16.

⁶² Hollander 1975, 220.

⁶³ Kari Palonen tarkoittaa politiikan aspektiluonteella lyhyesti sanottuna sitä, että politiikka ei ole mikään erillinen aihepiiri tai sektori vaan ”*Millä tahansa ilmiöllä on/voi olla poliittinen aspektinsa, millään ilmiöllä ei ole välttämättä poliittista aspektia, mikään ilmiö ei ole varmasti 'suojattu' poliittisuudelta*”. Palonen 1988, 19. Näin ollen mitään ilmiötä ei voida pitää 'luonnollisesti poliittisena'. Ilmiön politisointi tekee tilaa politikoinnille (politicking). Palonen 1993, 8-9.

⁶⁴ Taiteen kohdalla myös *taideteosten nimeäminen* (titling).

olemassa vaihtoehto.⁶⁵ Erityisesti Elkinsin kuvaamassa kirjaimellisen ja ensisijaisen merkityksen katoamisessa teosnimen poliittiset aspektit voivat korostua.

Roland Barthes nostaa esille sanan ja kuvan yhdistämisen ideologisen aspektin. Pilakuva ja sarjakuva, joissa lähes poikkeuksetta yhdistyvät sanat ja kuvat, ovat olleet propagandan ja opetuksen apuvälineitä jo pitkään.⁶⁶ Kun kuvalla halutaan todella vaikuttaa, siihen lisätään aina tekstiä.

Teosnimien voidaan perustellusti katsoa ohjaavan taideteosten tulkintaa. Tätä ei voitane kiistää. Stephen Bann kuitenkin katsoo, että suunta voi olla myös toinen eli taideteosten tulkinnat vaikuttavat taideteosten nimeämiseen. Hänen antamassaan esimerkissä Norman Bryson ja Svetlana Alpers käyttävät samasta Jan Vermeerin (1632-1675) teoksesta eri nimeä. Bryson kutsuu teosta nimellä *Taiteilija ateljeessaan* (*The Artist in his Studio*, n. 1670), kun Alpers kutsuu samaa maalausta nimellä *Maalaustaide* (*The Art of Painting*, holl. *De Schilderconst*) (Kuva 7). Bannin mukaan kummankin kirjoittajan teoksesta käyttämä nimi tukee heidän teoksesta esittämiään argumentteja ja tulkintoja. Albersin ja Brysonin teokselle antamat tulkinnat vaikuttavat hänen mukaan nimeämiseen.⁶⁷ Näissä tapauksissa on kyse nimen valinnasta. Ymmärtääkseni kumpunkaan kirjoittajan käyttämä nimi ei kuitenkaan ole heidän itse keksimänsä. Tietävästi kumpikaan nimi ei ole myöskään taiteilija Vermeerin antama. Joidenkin lähteiden mukaan Albersin käyttämä nimi *Maalaustaide* on taiteilijan lesken sille antama⁶⁸.

Taideteoksen ja sen nimen välinen suhde voidaan *politisoida* (politicize) eli nähdä poliittisena. Teosnimeä voidaan pitää valittuna eli sille on ollut vaihtoehtoja. Joissakin tapauksissa teoksen ja nimen välinen suhde voi myös *politisoitua* (käytännössä kuitenkin jonkun tai joidenkin toimesta eli politisoimana).⁶⁹ Joskus myös taiteilijan suorittamalla nimeämisellä voidaan nähdä suoria poliittisiä päämääriä. *Politikoinnilla* (politicking) viitataan poliittiseen toimintaa. Esimerkiksi taiteilija voi tietoisesti politikoida teosnimillä.

⁶⁵ Palonen 1997, 239.

⁶⁶ Herkman 1998, 63.

⁶⁷ Bann 1985, 176.

⁶⁸ Ks. mm. Honour & Fleming 1992, 521.

⁶⁹ Tilanteen politisointi voi tapahtua myös tutkijan toimesta. Tietyllä tavalla tässäkin työssä politisoidaan kysymys taideteosten nimistä.

Voimme siis erottaa politisoinnin ja politikoinnin. Olipa teosnimi syntynyt miten tahansa, se voi luoda voimakkaita poliittisia ja yhteiskunnallisia merkityksiä.⁷⁰

Nimien poliittisuuteen liittyy Palosen mukaan myös kappaleessa 2.1 käsittelemäni Kripken yksinimisyyden ja pysyvyyden periaatteet.⁷¹ Nähdäkseni ajattelemme yleensä, että taideteokselle on vain yksi nimi, vaikka nimityksiä olisi useita. Ainakin aidon teosnimen kohdalla taiteilijan antama nimi on se aito ja alkuperäinen teokseen kuuluva teosnimi. Taideteosten nimiä pidetään ainakin periaatteessa pysyvinä. Nimen muuttamisen voi näin nähdä pysyvyyden periaatetta rikkovana poliittisena tekona. Joissakin tapauksissa taideteosten nimikysymysten voidaan katsoa liittyvän myös tekijänoikeuksiin. Jostakin syystä näissä nimiä koskevissa kysymyksistä ei ole kuvataiteessa oltu niin tarkkoja kuin monilla muilla aloilla.

Voimme politisoida esimerkiksi Diego Velázquezin nykyisin *Hovinaiset (Las Meniñas)* (1656) nimellä tunnettu teos ja sen useat teosnimet. John Fisherin mukaan nimi on vuoden 1666 inventaarioluettelossa *Hänen kuninkaallinen korkeutensa hovinaisien ja kääpiön seurassa*. Vuoden 1734 luettelossa teos on nimellä *Filip IV:n perhe*. Nykyinen nimi *Hovinaiset* on ollut käytössä vuodesta 1843. Poliittinen aspekti korostuu erityisesti nykyisessä nimessä. Fisher katsoo, että painopisteen siirtäminen hallitsijasta ja hänen perheestään heidän palvelijoihinsa, liittyy 1800-luvun tasavaltalaisiin pyrkimyksiin. Tämä toiminta voidaan nähdä politikointina (politicking) ja poliittinen aspekti on varsin ilmeinen.⁷²

Taiteen historiasta löytyy useita muitakin esimerkkejä. Veronesen (Paolo Caliari, 1528-88) *Juhlat Leevin talossa* (1573) (Kuva 8) joutui teologis-poliittisen uudelleen nimeämisen kohteeksi. Veroneselta tilattiin alun perin *Pyhä ehtoollinen*, mutta teoksen valmistuttua hän joutuikin inkvisition eteen selittämään, mitä kääpiöt, koirat ja apinat oikein tekevät maalauksessa. Ilmeisen vakava ongelma onnistuttiin ratkaisemaan nimeämällä teos uudestaan eli *Pyhästä ehtoollisesta* tuli *Juhlat Leevin talossa*. Voimme katsoa, että kyse on teosnimen *politisoitumisesta*. Veronese oli tietävästi harras katolilainen, eikä ilmeisesti

⁷⁰ Tämä ei tarkoita, että taideteoksiin liitetyillä voimakkailla poliittisilla tai yhteiskunnallisilla merkityksillä olisi sen suurempia poliittisia ja yhteiskunnallisia seurauksia. Tarkoitan pikemminkin, että teoksella ja teosnimellä on mahdollista sanoa voimakkaasti ja iskevästi.

⁷¹ Toisin sanoen ne ovat kiinteitä osoittajia (rigid designators). Palonen 1997, 243.

⁷² Fisher 1984, 293. Fisher ei varsinaisesti käsittele nimeämistä poliittisena ilmiönä. Hän ei myöskään kerro miten teos on nimensä saanut.

ollut teosta maalatessaan osannut kuvitella toimivansa kirkon vastaisesti. Näin ollen hänellä itsellään ei ollut teologis-poliittisia päämääriä. Hänellä ei siis ollut tarkoitus politikoida teoksella ja sen teosnimellä. Mielestäni tätä vaihtoehtoaakaan ei kuitenkaan voitane täysin pois sulkea.⁷³ Mielenkiintoista on, että teoksesta käytetään edelleen *Juhlat Leevin talossa* teosnimeä vaikka taiteilijan aihetta ja nimeä koskeva intentio on tiedossa eikä *Pyhä ehtoollinen* -nimikään ehkä ketään suuremmin loukkaisi. Ilmeisesti *Juhlat Leevin talossa* nimi on yksinkertaisesti vakiintunut.

Nimeämisen politiikasta löytyy esimerkki myös Suomen taiteen historiasta. Eero Järnefelt (1863-1937) maalasi teoksen kaskeamisesta vuonna 1893 (Kuva 9). Aiheena oli tuolle ajalle tyypillinen suomalainen luonto sekä erityisesti suomalainen kansa. Järnefelt kuvasi luonnon ja ihmiset yksityiskohtaisesti, mutta samalla hyvin romanttisesti ja suorastaan sentimentaalisesti. Kun hän vielä nimesi tämän teoksen *Raatajat rahanalaiset* teos synnytti liian voimakkaita poliittisia mielikuvia. Teoksen nimi oli muutettava ja nimeksi tuli yksinkertaisesti *Kaski*. Nimi ilmeisesti politisoi teoksen voimakkaammin kuin oli suunniteltu. Mielenkiintoista on, että esimerkiksi Markku Valkosen *Kuvien Suomi* -teoksessa *Kasken* alkuperäinen nimi on edelleen uudemman nimen perässä sulkeissa.⁷⁴ Tämän voisi tavallaan katsoa poliittisesti korrektiiksi tavaksi. Kun sama teos kuvittaa kulttuuriantropologian emeritusprofessori Martti Sarmelan Helsingin Sanomien yleisönosastokirjoitusta, kun hän käsittelee teoksen lavastamista ja kaskeamisen perinnettä, teos on nimetty pelkästään nimellä *Raatajat rahanalaiset*.⁷⁵ Teoksilla voi olla useita erilaisia poliittisia merkityksiä tai arvoja sisältäviä nimiä, joista voidaan valita tarkoituksen mukaisin. Nimen voi huomata vaikuttavan teoksen tulkintaan.

Mielestäni nämä kaikki nimimuutokset kuvaavat hyvin sitä poliittista voimaa, joka paitsi teoksella myös sen nimellä voi olla. Nimien muutoksista onkin helpointa löytää poliittisia merkityksiä. Ellei teosnimi ole jossakin vaiheessa yksinkertaisesti unohtunut ja hävinnyt, teoksen uudelleennimeämiseen on olemassa jokin syy, joka voidaan politisoida. Kuitenkaan nimi ei ehkä enää tänä päivänä pysty politisoimaan teosta niin raskaalla kädellä kuin se on joskus tehnyt. Tämä voi katsoa liittyvän yleisempään kuvataiteen poliittisuuden hyväksymiseen (tai siitä vaikenemiseen). Toisaalta voimme politisoida esimerkiksi Robert

⁷³ Honour & Fleming 1992, 434; Fisher 1984, 293. John Fisher olettaa että, Veroneselle oli aivan sama millä nimellä teosta nimitetään, koska oli kiinnostunut vain teoksen muodosta.

⁷⁴ Valkonen 1992, 76-77.

⁷⁵ Sarmela 2002, A5.

Rauschenbergin (s. 1925) *Poispyyhitty de Kooningin piirros* (*Erased de Kooning Drawing*, 1952) teos, joka on yksinkertaisesti Willem de Kooningin (1904-1997) piirros, jonka Rauschenberg on pyyhkinyt paperilta ja nimennyt omakseen. Voimme tulkita teoksen taidepoliittisena kommenttina ja tekona (politikointina) aikansa taidemaailmaa ja edeltävää taiteilijasukupolvea (abstrakteja ekspressionisteja) kohtaan, jonka keskeisiä hahmoja de Kooning oli.⁷⁶

Julkisten veistosten ja erityisesti henkilömuistomerkkien kohdalla voidaan puhua politiikan termein vastarinnasta tai jonkinlaisesta kansalaistottelemattomuudesta, joka voi tulla ilmi juuri nimien tasolla. Nonfiguraatiiviset muistomerkit ovat usein kohdanneet vastarintaa ja saaneet 'kansan suussa' erilaisia nimityksiä ns. *aitojen teosnimien* lisäksi. Tätäkin uudelleennimittämistä voidaan pitää politikointina.

⁷⁶ Anfam 1996, 179, 189.

4 Kielen ja kuvan suhde taideteoksen ja teosnimen välisessä suhteessa

4.1 Teosnimet ja Aron Kibédi Vargan word-image -malli

Aron Kibédi Varga⁷⁷ on artikkelissaan ”*Criteria for Describing Word-and-Image Relations*” (1989) kartoittanut ja analysoinut tapoja, joilla sanat ja kuvat voivat olla suhteessa toisiinsa. Hänen typologiaansa voi pitää lähinnä kielitieteellis-semioottisena. Mallin avulla on mahdollista analysoida useita taideteoksen ja teosnimen väliseen suhteeseen liittyviä kysymyksiä sekä nähdä yhteyksiä eri kysymysten välillä. Pyrin käyttämään mallia vain lähtökohtana. Koska keskityn teosnimiin, näen monet niihin liittyvät kysymykset Kibédi Vargaa moniulotteisemmin. Kaikilla mallissa esitetyillä kuvan ja sanan välisillä suhteilla ei ole selvää yhteyttä teoksen ja teosnimen väliseen suhteeseen, mutta selvyuden vuoksi viitataan välillä näihin suhteisiin, sikäli kun ne auttavat hahmottamaan mallin kokonaisuutena. Kibédi Vargan kaavio on liitteessä 1. Olen liittänyt tekstiini suomentamieni termien perään hänen kaaviossaan käyttämät englanninkieliset termit.

4.1.1 Objektitason suhteet

Kibédi Varga jakaa kuvan ja sanan välisen suhteen karkeimmalla tasolla *objektitason suhteisiin* (A. Object-level relations) ja *metasuhteisiin* (B. Metarelations). Objektitasolla kuvan ja sanojen välistä suhdetta voidaan pitää suorana kuvan ja sanan välisenä suhteena, kun ne metatasolla syntyvät epäsuorempien suhteiden kautta.⁷⁸

Objektitason suhteet jakautuvat primääreihin (1. Primary), *simultaaneihin* eli samanaikaisiin, ja sekundaarisiin (4. Secondary) eli *suksessiivisiin* relaatioihin. Molemmissa suhteissa on kysymys ajasta. Kuvan ja sanan suhde on yksiselitteisimmin simultaani sarjakuvassa. Kuvat ja sanat ovat tällöin läsnä samanaikaisesti, mikäli tarkasteltava sarjakuva sisältää sanoja. Tämän samanaikaisuuden voi katsoa kuuluvan sarjakuvan luonteeseen. Teosnimi ja taideteos esiintyvät usein samanaikaisesti, olipa kyse

⁷⁷ Aron Kibédi Varga toimii ranskan kirjallisuuden professorina Amsterdamin Vrije Universiteitissä ja toimii mm. IAWIS:n (International Association of Word and Image Studies) ensimmäisenä puheenjohtajana.

⁷⁸ Kibédi Varga 1989, 31-33.

esimerkiksi näyttelystä tai näyttelyluettelosta. Joissakin tapauksissa teosnimi voi olla kirjoitettuna maalauksen kuvapintaan kuten esimerkiksi Marcel Duchampin (1887-1968) teoksessa *Alaston laskeutumassa portaita (Nu descendant un escalier, 1912)* (Kuva 6). Kuvataiteessa erään erityisryhmänsä muodostaa grafiikka, jossa teosnimi (yhdessä muiden teosmerkintöjen kanssa) voi olla kirjoitettu paperiin, itse kuvalaatasta painetun kuvan alapuolelle. Näissä esimerkeissä kuva ja sana ovat aivan yhtä simultaaneja kuin sarjakuvassa.

Kuvan ja sanan simultaanisuudella ei viitata siihen, että kuva ja sana olisivat samanaikaisesti tuotettuja. Tutkittaessa sekundaarisia (4. Secondary) eli suksessiivisiä suhteita keskitytään kuvan ja sanan tuottamiseen liittyvään ajallisen suhteen tarkasteluun. Tällöin ollaan kiinnostuneita siitä, kumpi edeltää toista. Palaan tämän suhteen tarkasteluun luvussa 4.1.4.

Kuvan ja sanan primäärit eli simultaanit suhteet voidaan jakaa kahteen ryhmään. Tarkastelun kohteena voi olla *yksittäinen objekti* (2a. Single) tai *objektien sarja* (2b. Series). Tyypillisesti sarjakuva tai elokuva muodostuu määrällisesti useista objekteista, jotka muodostavat kokonaisuuden. Taideteokset kuten maalaukset ovat usein vain yhden objektin muodostamia yksiköitä. Taideteokset muodostavat kuitenkin myös sarjoja. Diptyykki ja triptyykki tunnettiin jo keskiajalla, ja tänä päivänä mitä erilaisimmat teossarjat ovat hyvin yleisiä. Diptyykillä, triptyykillä ja teossarjalla on yleensä jokin nimi, mutta tämän lisäksi sarjan osat voivat olla erikseen nimettyjä. Voimme tarkastella lisäksi taiteilijan kokonaista tuotantoa sarjana teoksia. Kibédi Vargan mukaan onkin viime kädessä kokijan harkinnassa, tulkitseeko hän yksittäistä objektia sellaisenaan vai liittääkö hän sen laajempaan sarjaan.⁷⁹ Äärimmillään voimme kai puhua taidehistoriastakin jonkinlaisena sarjana teoksia. Jaottelu on siis vain metodinen eikä toisensa poissulkeva niin, että olisi olemassa vain teoksia, jotka ovat yksiselitteisesti joko sarjoja tai yksittäisiä teoksia.

Teosnimetkin voivat synnyttää sarjoja. Tämä voi tapahtua useammallakin tavalla. Teosten samannimisyys voi asettaa teokset sarjaksi. Taiteilijoilla on myös tapana numeroida teoksia, jolloin numerot ovat osana teosnimeä ja sarjallisuus on varsin yksiselitteinen.

⁷⁹ Kibédi Varga 1989, 35.

Teoksia voidaan lisäksi asettaa sarjaan luomalla erilaisia narraatioita (engl. narration). Kun katsomme esimerkiksi Marcel Duchampin teoksia, niissä on nähtävissä kokoava tai jopa juonenomainen teosnimien luoma teema. Pelkkien teosnimien kautta on muodostettavissa jonkinlainen yhteys mm. seuraaville teoksille: *Nuori mies ja nuori nainen keväässä* (*Jeune homme et jeune femme dans le printemps*, 1911), *Surullinen nuorimies junassa* (*Jeune homme triste dans une train*, 1911), *Neitsyt No.2* (*La Vierge No. 2*, 1912), *Neitsyen muuttuminen morsiameksi* (*Le PASSAGE de la Vierge à la Mariée*⁸⁰, 1912), *Morsian* (*La Mariée*, 1912), *Poikamiestensä alastomaksi riisuma morsian, vieläpä tai Suuri lasi* (*La Mariée mise à nu par ses célibataires, même tai Le Grand Verre*, 1912-1923) (Kuvat 10-15). Morsian-poikamies -teema on nähty Duchampin teoksien kantavana teemana laajemminkin. Mainitsemieni teosten kohdalla, teema on selvä ainakin teosnimien tasolla. Mielestäni voimme kysyä, olisiko tätä itsereflektiiviseksi tulkittua teemaa nähtävissä ilman kyseisiä teosnimiä. Oman näkemykseni mukaan ei. Tähän itsereflektiivisyyteen liittyy myös Marcel Duchampin oma nimi (mariée - célibataire -aihe viittaa suoraan hänen etunimeensä Mar-cel) ja osin tätä kautta, hänen koko identiteettinsä taiteena.⁸¹

Kibédi Varga liittää kysymyksen yhdestä objektista ja sarjan muodostavista objekteista erotteluun argumentaation ja narraation välillä. Argumentaatiolla hän viittaa rationaalisuuteen perustuvaan tietoon ja päättelyyn, kun taas narraatiolla hän viittaa määrittelemättömämpään ja yleisempään viisauteen. Kibédi Vargan mukaan yksi objekti viittaa lähinnä argumenttiin ja usean objektin sarja lähinnä narraatioon (kuten em. Duchampin teosten kohdalla). Kibédi Varga katsoo, että vaikka narraatio olisi onnistuttu luomaan yhteen maalaukseen, sanojen ilmaantuessa tulkintamahdollisuudet rajoittuvat. Hän katsoo, että sanojen ilmaantuessa tulkinnat eivät ole enää mielivaltaisia ja samalla narratiiviset tulkinnat katoavat.⁸²

Kysymys ei ole kuitenkaan näin yksiselitteinen. James Heffernanin mukaan teosnimi voi liittää taideteoksen narraatioon, johon se ei pelkillä visuaalisilla ominaisuuksillaan

⁸⁰ Alkuperäisen typologian mukaisesti tämä teosnimi kirjoitetaan isoilla ja pienillä kirjaimilla. de Duve 1991, 41.

⁸¹ Duchampin itseanalyttisestä morsian-poikamies -teemasta mm. Hautamäki 1997, 29-35. Jessica Prinz on tutkinut käsitetaidetta sekä taidediskurssia ja taidetta diskurssina. Hän lähtee teoksessaan liikkeelle Duchampista, mutta ei riittävällä tavalla kiinnitä huomiota Duchampin teosnimiin. Esimerkiksi *Poikamiestensä alastomaksi riisuma morsian, vieläpä* -teoksesta hän käyttää pelkästään nimeä *Large Glass*. Prinz 1991, 11-23. Prinz ei huomioi teosnimiä myöskään muiden käsittelemiensä taiteilijoiden kohdalla. Siinä miten kieli ja kuvat vuorovaikuttavat käsitetaiteessa on teosnimillä merkittävä asema.

⁸² Kibédi Varga 1989, 33-36.

välttämättä liittyisi.⁸³ Nähdäkseni näin on tapahtunut esimerkiksi mainitsemieni Duchampin teosten kohdalla. Heffernanin ajatus on siis päinvastainen kuin Kibédi Vargan. Yhdistämällä Heffernanin näkemyksen Kibédi Vargan ajatukseen objektien sarjallisuudesta voimme tulkita jopa taideteoksen ja teosnimen kahden objektin muodostamana sarjana. Sanat voivat synnyttää narratiivisia merkityksiä ja tulkintoja liittämällä yksittäisen teoksen osaksi jotakin laajempaa kokonaisuutta. Sarjallisuudella, joka Kibédi Vargan mukaan viittaa narratiiviseen viisauteen, voidaan varmasti luoda myös argumentteja. Nähdäkseni argumenttikin muodostuu useammasta toistaan seuraavasta osasta. Narratiivisuus ja argumentatiivisuus eivät ole toistensa itsestään selviä vastakohtia.

4.1.2 Tilallinen suhde

Kibédi Vargan mukaan simultaani kielellis-kuvallinen objekti voidaan jakaa muotonsa perustella morfologiaan (3a. Disposition) ja syntaksiin (3b. Composition).⁸⁴ Kuva ja sana voivat olla morfologisesti *identtisiä* (identical) tai *erillisiä* (separated). Kuvan ja sanan identtisyys on viety äärimmilleen kalligrafiassa, josta ei voida sanoa onko se kuva vai kirjain. Länsimaisessa kulttuurissa lähimmäksi tätä kuvan ja sanan 'fuusiota' on edetty kuvarunoudessa, joka on molempia ja pyrkii molempien keinoin ilmaisemaan saman asian.⁸⁵ Jan Baetens tekee hieman samantyyppisen jaon erottaessaan sanan ja kuvan aktuaalisen yhteensulautumisen sanan ja kuvan epäsuorasta vuorovaikutuksesta. Aktuaalinen yhteensulautuminen rinnastuu näin Kibédi Vargan identtisyiden käsitteeseen. Epäsuoralla vuorovaikutuksella Baetens viittaa kuitenkin, ei pelkästään tilalliseen, vaan myös ajalliseen suhteeseen.⁸⁶ Juha Herkman käyttää sarjakuvaa käsittelevässä teoksessaan tällaisesta morfologisesti identtisestä kuvan ja sanan yhteen sulautumasta nimitystä *välimuotomerkki*.⁸⁷ Kyseessä on siis merkki, joka ei ole kuva eikä sana vaan jotain siltä väliltä.

⁸³ Heffernan 1991, 303.

⁸⁴ Kibédi Varga 1989, 37, 42. Kibédi Varga käyttää kielitieteen käsitteitä ja puhuu *morfologiasta* eli muoto-opista, jolla hän viittaa tilalliseen järjestykseen ja elementtien eli kuvan ja sanojen tilalliseen sijoittumiseen (dispositioon) sekä *syntaksista*, jolla hän tarkoittaa paitsi kielen lauseoppia myös kuvan kompositiota. Syntaksilla kielifilosofisessa ja kielitieteessä tarkoitetaan yleisesti merkkien ja niiden ilmausten tutkimusta kielen omassa piirissä.

⁸⁵ Kibédi Varga 1989, 37.

⁸⁶ Baetens 1994, 222-223.

⁸⁷ Herkman 1998, 50.

Kuva ja sana voivat olla Kibédi Vargan mukaan muotonsa puolesta erillisiä, mutta kuitenkin suhteessa toisiinsa, kaikkiaan kolmella eri tavalla. Ensinnäkin ne voivat esiintyä yhdessä (coexistence). Kuvataiteessa sanat ovat tällöin osa kuvapintaa. Esimerkiksi Duchampin maalauksessa *Nu descendant l'escalier* (*Alaston laskeutumassa portaita*, 1912) (Kuva 6) teosnimi on maalattu kuvapinnalle. Kuva voi äärimmäisessä tapauksessa muodostua myös sanoista. Erilaiset tavaramerkit ja logot voivat olla tällaisia kuvia. Ellemme katso kuvarunon kuva-sana suhdetta morfologisesti identtiseksi, myös kuvaruno kuuluu tähän ryhmään.

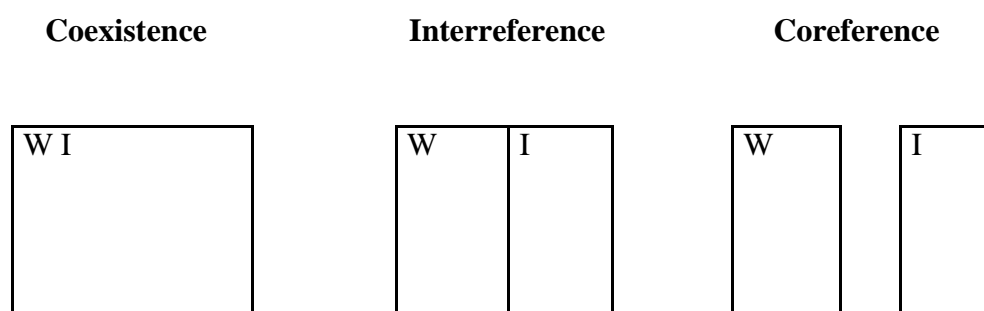
Toiseksi kuvat ja sanat voivat esiintyä yhdessä, mutta erillisinä, viitaten toisiinsa (interference). Kuvataiteessa teoksen ja teosnimen välillä on usein kyse juuri toisiinsa viittaavuudesta. Kuten olemme jo huomanneet, teoksen ja teosnimen välillä on myös muita epäsuorempia suhteita. On huomattava, että teosnimi ja teoksessa oleva teksti eivät ole aina sama kuten Duchampin *Alaston laskeutumassa portaita* -teoksessa. Esimerkiksi René Magritten (1898-1967) teoksessa *Kuvien petos* (*La trahison des images*, 1928-29) (Kuva 16) lukee *Ceci n'est pas une pipe* eli *Tämä ei ole piippu*. Teoksesta käytetäänkin huolimatta usein nimeä *Ceci n'est pas une pipe* eli *Tämä ei ole piippu*.⁸⁸

Kolmanneksi kuvan ja sanan välinen yhteys voi olla myös samaan viittaava (coreference). Tällaisessa tapauksessa kuva ja sana eivät esiinny yhdessä, mutta ne viittaavat kuitenkin samaan ilmiöön. Maalaus ja runo voivat kuvata esimerkiksi samaa historiallista tapahtumaa. Tässä kolmannessa tapauksessa yhteys on kuitenkin täysin kokijan muodostama. Se ”[...] sijaitsee vain lukija-katsojan mielessä.”⁸⁹

⁸⁸ Bernard Bosredon kutsuu Magritten kuvan ja sanan tietoista ja eksplisiittistä yhteismitattomiksi asettamista *meta-nimeämiseksi* (*méta-intitulaiton*). Bosredon 1997, 258.

⁸⁹ Kibédi Varga 1989, 37-42.

Kolmea sanan (W) ja kuvan (I) välistä suhdetta voidaan havainnollistaa seuraavanlaisella kuviolla:



Kibédi Varga sanoo, että kuvan ja sanan *morfologiassa on kyse tilallisesta dispositiosta*⁹⁰. Hän ei kuitenkaan sano mitään näiden tilallisten suhteiden seurauksista. Tilalliset suhteet, *coexistence* ja *interference*, voidaan ilmaista hieman toisin esimerkiksi *päällekkäisyytenä* ja *vierekkäisyytenä*. Kuvan ja sanan päällekkäisyyden ja vierekkäisyyden, siis pelkän tilallisen disposition, voi katsoa *aiheuttavan* jonkinlaista *vuorovaikutusta* kuvan ja sanan välille. Nähdäkseni viittaavuus (reference) on tällöin väärä sana ilmaisemaan tätä vain tilalliseen dispositioon perustuvaa suhdetta. Kun kuva ja teksti ovat päällekkäin, aiheutuu niiden välille välttämättä jotain vuorovaikutusta. Kun kuva ja verbaalinen viesti ovat vierekkäin, esimerkiksi lehtijuttu ja mainoskuva, niiden välille voidaan tulkita syntyvän jonkinlainen tilalliseen etäisyyteen perustuva suhde. On myös mahdollista, että taideteoksen vieressä tai läheisyydessä oleva verbaalinen viesti tulkitaan sen teosnimeksi, vaikkei näin olisikaan. Tällöin vierekkäisyys synnyttäisi nimeävän suhteen. Tilallisen etäisyyden kasvaessa tämä vuorovaikutus kuitenkin heikkenee ja häviää. Tästä seuraten *coreferencen* onkin siis perustuttava jollekin muulle kuin tilalliselle dispositiolle. Tällainen on esimerkiksi nimeävä suhde silloin, kun teosnimi ei ole teoksen rinnalla.

⁹⁰ Kibédi Varga 1989, 42.

4.1.3 Hierarkia

Kielitieteessä *syntaksin tasolla* käsitellään lauseoppia. Kibédi Varga rinnastaa syntaksin kuvan *kompositioon*. Lauseita hallitsee syntaksi ja kuvaa hallitsee kompositio. Tällä edelleen muotoon kuuluvalla kompositio ja syntaksin tasolla (3b. Composition) hän katsoo keskeisimmäksi kysymykseksi hierarkian. Ovatko kaikki kuvan ja sanan väliset suhteet hierarkkisesti järjestyneet? Voidaanko ajatella tilannetta, jossa ne olisivat muulla tavoin kuin hierarkkisesti järjestyneet? Jos kyse on hierarkiasta, niin mitkä osat ovat toisille alistettuja? Kibédi Varga katsoo, että kuva on pääsääntöisesti kielelle alisteinen. Poikkeuksen muodostavat hänen mukaansa vain sellaiset kuvat, jotka ovat niin tuttuja, etteivät ne vaadi minkäänlaista verbaalista tukea. Tällaisen kuvan kohdatessamme emme tarvitse sanoja identifioidaksemme sen tai löytääksemme siitä viestin tai merkityksen.⁹¹

Jos *ainoastaan* tuttu kuva ei vaadi verbaalista tukea, miten tuttu kuva on tullut tutuksi? Tutun kuvan on täytynyt saada verbaalinen määritelmänsä joskus aikaisemmin. Johdonmukaisuuden nimissä tuttuakaan kuva ei voi muodosta poikkeusta, vaan senkin on oltava verbaaliselle kielelle alisteinen. Hieman toisenlaista terminologiaa käyttäen, äärimmäisen konventionaalinen kuva ei ole kielelle alisteinen, kun taas vähemmän konventionaalinen vaatii verbaalista tukea.

Bernard Bosredon katsoo, että teosnimien kohdalla on kyse lukijan ja teosnimen välisestä hiljaisesta sopimuksesta. Tämä sopimus, johon perustuen teosnimi on konvention kautta kuvateksti, asettaa lukijalleen eräänlaisen katsomisen ohjelman. Tähän ohjelmaan liittyy lukija pyrkimys löytää teosnimen 'mieli' (*sens du titre*), vaikka teosnimi ei sitä selvästi ilmaisisikaan. Bosredon ei kuitenkaan näe kysymystä Kibédi Vargan tavoin hierarkkisena.⁹²

Kibédi Vargan mukaan kuva on alistettu sanalle esimerkiksi taideteoksen ja teosnimen välisessä suhteessa. Nimi rajoittaa kuvasta löytyviä merkityksiä ja tekee niistä pysyvämpiä. Hän kuitenkin huomauttaa, että tämä koskee vain traditionaalista taidetta. Modernissa kuvataiteessa on tehty useita yrityksiä vapautua tästä sanan ja kuvan välisestä hierarkiasta. Kibédi Varga näkee kaksi linjaa. Enimmäistä linjaa ovat edustaneet mm. surrealistit kuten

⁹¹ Kibédi Varga 1989, 42.

⁹² Bosredon 1997, 99.

Max Ernst (1891-1976) ja René Magritte. Heidän 'poettiset teosten nimensä' pyrkivät Kibédi Vargan mukaan luomaan kuvan ja sanan välille tasa-arvoisen suhteen. Tässä suhteessa sanat pikemminkin lisäävät kuvasta löydettäviä merkityksiä kuin rajoittavat niitä. Tästä ei kuitenkaan seuraa, etteivät merkitykset olisi edelleen kielelle alisteisia. Hierarkia on pysynyt samana. Surrealismia voi nähdäkseni jopa pitää erityisen kirjallisena suuntauksena. Toisen linjan edustajat ovat pyrkineet antamaan teoksilleen hyvin yleisiä tai mitään sanomattomia nimiä kuten *Maisema* tai *Kompositio*. Tällä on pyritty siihen, että kokija keskittyisi itse kuvaan eikä lähestyisi sitä sanojen kautta. Sanoista saadaan mahdollisimman vähän tukea tulkinnalle.⁹³

Kibédi Vargan näkemys teoksen ja teosnimen välisestä hierarkiasta on samansuuntainen kuin Michael Baxandallin, Baxandallin puhuessa kuvan verbaalisesta kuvauksesta (deskriptiosta). Kieli noudattaa syntaktista hierarkiaa, joka kovalta puuttuu. Baxandallin ajatus voidaan tiivistää siten, että kaikilla verbaalisilla kuvauksilla on niin voimakas *ostensiivinen luonne*, että kieli jäsentäessään ja järjestäessään kuvaa kielelliseen muotoon joutuu väistämättä suuntaamaan ja kiinnittämään huomionsa tiettyihin asioihin ja elementteihin tai vähintäänkin toteamaan jotakin ensimmäisenä. Kieli siis kiinnittää aina huomion (osoittaa) vain joihinkin elementteihin joidenkin toisten kustannuksella.⁹⁴

Emma Kafalenos viittaa artikkelissaan, joka ensisijaisesti käsittelee taideteoksia, jotka sisältyvät toisiin taideteoksiin, Donald B. Spencen psykoanalyysistä esittämiin havaintoihin. Kafalenosin mukaan Spence katsoo, että se mitä näemme ja mitä elementtejä havaitsemme riippuu siitä, miten jaamme näkemämme yksiköihin (units) ja mihin yksiköihin huomiomme kiinnittyy. Näiden yksiköiden nimeäminen (naming) muuttaa näkemäämme, eikä visuaalisen näkymän kuvauksesta (deskriptiosta) tule koskaan täydellistä. Lisäksi visuaalisesti muistissa säilyneen (mieli-)kuvan (image) muuttaminen sanoiksi aiheuttaa virhetulkintoja, jotka pyrkivät korvaamaan kuvan.⁹⁵

Kafalenosin Spence -tulkinta tuntuu tukevan Baxandallin näkemystä, että verbaalinen kieli jäsentää kuvaa (ostensiivisesti) kielelliseen muotoon. On kuitenkin huomattava, että taideteoksen verbaalinen kuvaus ja psykoanalyysissä visuaalisesta näkymästä esitetty

⁹³ Kibédi Varga 1989, 42-43.

⁹⁴ Baxandall 1988, 7-11. Ks. myös Gilman 1989, 12-13.

⁹⁵ Kafalenos 2003, 23 ja 23 viite 18. Kafalenos viittaa Donald P. Spencen (1982) teokseen *Narrative Truth and Historical Truth: Meaning and Interpretation in Psychoanalysis*. New York: W. W. Norton.

verbaalinen kuvaus eroavat toisistaan. Psykoanalyysissä käsiteltyyn visuaaliseen näkymään on monesti mahdotonta palata samalla tavoin kuin esimerkiksi maalauksen äärelle. Ajatuksen virheellisestä kuvauksesta ja erityisesti kuvauksen tarkastamisesta täytyy näissä tapauksissa olla hyvin eri tyyppinen. Kafalenosin tulkinnasta ei myöskään täysin käy ilmi, mitä muuta näkeminen ja visuaalinen havaitseminen Spencen mukaan on kuin visuaalisen kokemuksen jakamista yksiköihin ja näiden yksiköiden nimeämistä.

Voimme tarkastella tilannetta myös toisinpäin. Myös kuvaa voidaan luonnehtia ostensiiviseksi. Jos tarkastelemme esimerkiksi maalausta Raamatusta verbaalisesti esitetystä tapahtumasta, voimme havaita, että maalaus kuvaa hyvin ostensiivisesti tämän tapahtuman. Alun perin Raamatusta verbaalisesti esitetty tapahtuma jäsentyy maalauksessa visuaalisesti. Tietyt asiat ja yksityiskohtat korostuvat, jotain jää ehkä kokonaan kuvan ulkopuolelle ja niin edelleen. Taiteilija joutuu lisäksi väistämättä lisäämään esitykseensä asioita ja yksityiskohtia, jotka verbaalisesta esityksestä puuttuvat. Henkilöille on esimerkiksi annettava kasvopiirteet ja heidän vaatteilleen on annettavat mallit ja värit. Erilaiset Raamatun tapahtumia kuvaavat maalaukset ovat varmasti vaikuttaneet käsityksiimme Raamatusta kuvatuista tapahtumista sekä elämästä noina aikoina. Nähdäkseni Baxandallin esille nostama ostensiivisuus on myös kuvan ominaisuus. Verbaalinen kieli käsittelee kuvaa ostensiivisesti, mutta niin tekee myös kuva kuvittaessaan tekstiä. Verbaalisen kielen ostensiivisuus ei ole nähdäkseni mikään verbaaliselle kielelle erityisesti tai jopa essentialistisesti kuuluva ominaisuus, kuten Baxandall tuntuu olettavan.

Nähdäkseni verbaalinen on kuvataiteessa alisteinen visuaaliselle aina Marcel Duchampiin ja käsitetaiteeseen saakka ellei sen jälkeenkin.⁹⁶ Visuaalisuus on kuvataiteen traditio huomioon ottaen kuvataiteen ensisijainen ominaisuus. Mielestäni tämä on historian, instituutioiden ja konventioiden sanelema tilanne, eikä jokin sanojen tai kuvien ominaisuuksiin palautuva piirre. Kibédi Vargan oletama hierarkia on eräänlainen sanaton (konventionaalinen ja institutionaalinen) sopimus, jonka ei kuitenkaan tarvitse olla pitävä ja ikuinen. Esimerkiksi W. J. T. Mitchell katsoo, että eri taiteenaloilla sekä niiden tutkimuksella on oma historiansa, joka on kuitenkin otettava huomioon taiteidenvälisessä

⁹⁶ Marcel Duchamp kritisoi retinaalista (visuaalisuuteen perustuvaa) taidetta. Hänen kuvallisen nominalisminsa mukaan esimerkiksi värit ovat nimiä ja värien nimet värejä. Luovuttuaan maalien käytöstä Duchamp kuitenkin korosti olevansa edelleen taidemaalari. de Duve 1991, 128-135.

tutkimuksessa.⁹⁷ Tämä ei tietenkään tarkoita, etteivätkö erilaiset hierarkiat voisi olla myös kuvataiteen tai kuvataiteen tutkimuksen kohde. En myöskään kiellä, etteikö esimerkiksi teosnimi olisi usein ostensiivinen suhteessaan kuvaan, siihenhän teosnimi usein pyrkiikin. Ostensiivisuudensa ei tarvitse merkitä hierarkkisuutta tai kuvan ja sanan vastakkainasettelua. Ei ole myöskään mahdotonta tutkia esimerkiksi kuvan vaikutusta kuvan nimeämiseen ja nimien erilaisiin kielellisiin rakenteisiin ja ominaisuuksiin, kuten Bernard Bosredon on tehnyt.⁹⁸ Tällöin hierarkia on aivan päinvastainen kuin joksi Kibédi Varga sen olettaa.

4.1.4 Järjestys

Aiemmin totesin objektitason suhteiden olevan Kibédi Vargan mallin mukaisesti joko simultaaneja tai suksessiivisiä. Tähän mennessä olen käsitellyt vain primaareja (1. Primary) eli simultaaneja suhteita. Kyseessä ovat olleet tilanteet, joissa sana ja kuva esiintyvät samanaikaisesti. Sekundaarisia (4. Secondary) eli suksessiivisiä, suhteet ovat silloin, kun kuva seuraa sanaa tai sana kuvaa. Tämä ei kuitenkaan tarkoita, etteivät ne voisi esiintyä samanaikaisesti. Kyse on siitä, pohjautuvatko sanat kuviin vai kuvat sanoihin. Kumpi objekti on ollut aiemmin ja kumpi seuraa toista? Viittasin teemaan jo edellisessä kappaleessa. Kibédi Varga katsoo, että myöhempi objekti dominoi aikaisempaa ja on samalla reduktio eli aiemman objektin supistetumpi ja pelkistetympi versio. Kyseessä on siis jälleen eräänlainen hierarkia. Nyt Kibédi Varga ei kuitenkaan keskity muotoon ja rakenteeseen vaan semantiikkaan. Suksessiivinen suhde on siis luonteeltaan semanttinen suhde.⁹⁹

Kun *sanat edeltävät kuvaa* (word before image) Kibédi Vargan mukaan kysymys on *kuvituksesta*. Kuvitus on kuitenkin ymmärrettävä laajassa mielessä eikä esimerkiksi pelkkänä kirjankuvituksenä. Sanat edeltävät kuvaa ja kuvat kuvittavat sanoja hyvin suuressa osassa länsimaista maalaus- ja veistotaiteesta. Sanat edeltävät kuvia käytännöllisesti kaikessa uskonnollisessa tai ainakin kristillisessä taiteessa. Tällöin

⁹⁷ Mitchell 1995b, 543.

⁹⁸ Bosredon 1997, 161-187. Bosredon käyttää nimitystä *visualisointi* (*visualisation*) kielellisestä ilmaisusta, joka korostaa viittauskohteen visuaalisuutta.

⁹⁹ Kibédi Varga 1989, 43.

lähtökohta on Raamatussa tai muissa pyhissä teksteissä.¹⁰⁰ Kuvien lähtökohdat voivat olla myös erilaisissa mytologioissa tai historiassa, joko kirjoitettuina tai suullisina tarinoina. Esimerkiksi Leon Battista Alberti (1404-72) katsoi, että *istorian* eli jonkin maallisen, mytologisen tai kristillisen kertomuksen, idean tai keksinnön visualisointi on koko maalaustaiteen keskeisin tavoite.¹⁰¹ Ennen 1600-lukua kuvat, joita sanat eivät edeltäneet eli jotka eivät viitanneet johonkin verbaaliseen tarinaan, rajoittuivat lähinnä maisemakuviin¹⁰² tai erilaisiin muotokuviin.

Kibédi Varga käsittelee taideteoksen ja taideteoksen nimen välistä suhdetta vain simultaanina suhteena. Hän ei yhdistä kuvan ja sanan suksessiivisuutta teoksen ja teosnimen väliseen suhteeseen. Kuitenkin voimme ajatella teosnimen (sanan) edeltävän taideteosta (kuva) esimerkiksi useissa uskonnollisissa teoksissa. Tarina, aihe ja nimi 'ovat olemassa' ennen teoksen valmistumista. Monet eri taiteilijat ovat tehneet omat versionsa *Kristuksen ylösnousemuksesta*, *Pyhästä ehtoollisesta* tai esimerkiksi *Kristusta itketään* teoksesta. Näkemykseni mukaan voimme tällaisissa tapauksessa katsoa nimen olevan olemassa eli edeltävän itse teosta. Nimen edeltäessä teosta kyse on usein esimerkiksi siitä, että teoksen tilaaja esittäessään tilauksen, samalla määrittää nimen (aiheen), jonka mukaisesti taiteilija teoksen toteuttaa. Teoksella on siis nimi ennen kuin se on valmistunut ja tilaaja voi ehkä vaatia muuttamaan teosta, jollei se vastaa hänen määrittämäänsä nimeä. James Elkins katsoo, että taideteoksilla on ollut tällainen suhteellisen yksinkertainen primäärimerkitys, jonka nimi kykenee ilmaisemaan, aina 1800-luvulle saakka.¹⁰³

Kuvien edeltäessä sanaa (image before word) kyseessä on mm. *ekphrasis* tai *Bildgedicht*. Ekphrasis viittaa antiikin Kreikan homeerisesta runoudesta periytyvään tapaan kuvailla visuaalista taideteosta poeettisen verbaalisesti – jopa ylistäen. Keskeistä ei alkuperäisessä traditiossa ollut kuvailun tarkkuus vaan kuvailun runollisuus ja sille asetettujen vaatimusten täyttäminen.¹⁰⁴ James A. W. Heffernan on artikkelissaan ”*Ekphrasis and Representation*” kuitenkin laajentanut käsitteen merkitystä. Hän tarkoittaa ekfrasiksella *graafisen representaation verbaalista representaatiota*. Ekfrasikselle on annettu kuitenkin

¹⁰⁰ Kibédi Varga 1989, 43.

¹⁰¹ Kemp 1998, 29.

¹⁰² Regensburgilainen Albrecht Altdorfer (n. 1480-1538) on tietävästi ensimmäinen 'puhtaita' maisemia maalannut taiteilija. Hänen teoksissaan ei esiinny henkilöitä eikä tarinaa. Tämä ei tietenkään tarkoita, etteivät teokset muutoin voisi olla uskonnollisia. Honour & Fleming 1992, 413.

¹⁰³ Elkins 1999, 88.

¹⁰⁴ Kuusamo 1990, 236.

myös muunlaisia merkityksiä. Murray Krieger on laajentanut sen käsittämään kaikkea sellaista runoutta, joka pyrkii verbaaliselle kielelle tyypillisen aikaulottuvuuden lisäksi synnyttämään myös tilallisuutta, joka usein nähdään visuaalisten ilmiöiden ominaispiirteinä. Kriegerin näkökulma korostaa Heffernanin mukaan kuitenkin tarpeettomasti tällaisen runouden formalistisia ominaisuuksia. Michael Davidsonin näkemystä ekfrasiksesta ”nykyaikaisesta maalauksellisesta runoudesta” sitä vastoin asettaa Heffernanin mukaan vastakkain liian polarisoidut kuvat klassisesta ekfrasiksesta ja nykyaikaisesta ”maalausrunoudesta”.¹⁰⁵ Käsitteellä *Bildgedicht* viitataan yleisemmin jonkin maalauksen tai taiteilijan inspiroimaan runouteen.¹⁰⁶

Miten ekfrasis liittyy taideteoksen ja nimeämisen väliseen problematiikkaan? Heffernanin antama määritelmä on mielenkiintoinen siksi, ettei se rajoitu käsittämään vain runoutta. Teosnimi voi olla kuvan verbaalinen representaatio.¹⁰⁷ Heffernanin määritelmä käsittää *kaikenlaiset* graafisten representaatioiden verbaaliset representaatiot. Myös James Elkins yhdistää teoksessaan *Why are our Pictures Puzzles? ekfrasiksen* taideteosten nimeen. Hänen mukaansa *ekfrasis* ilmaisee kuvan ostensiivisen sisällön – *sensus literaliksen*. Kun esimerkiksi Pausanius kirjoittaa maalauksesta, jossa on kuvattuna Troijan valloitus ja kreikkalaiset purjehtimassa pois, teoksen nimi (nimen modernissa merkityksessään) voisi Elkinsin mukaan olla *Troy taken and the Greeks sailing away* eli *Troijan valloitus ja kreikkalaiset purjehtimassa pois*. Hänen mukaansa teosnimet ovat usein teoksen sisällön kuvaavia minimaalisia ilmauksia. Keskiajalla *sensus literalis* käsitteen vastakkainen käsite oli *sensus spiritualis*, joka viittaa allegoriseen ja ei-kirjaimelliseen merkitykseen. Ajatuksen, että sanat eivät olisi riittäviä kuvaamaan koko kuvaa, esitti Elkinsin mukaan Giovan Pietro Bellori vuonna 1682. Tämä tarkoittaa Elkinsin mukaan, ettei *ekfrasis* tai taideteoksen nimi voi olla vain teoksen sisällön epäproblemaattinen referaatti.¹⁰⁸

James Heffernan näkee ekfrasiksella eli tässä tapauksessa teosnimellä selvän narratiivisen luonteen. Ekfrasis voi liittää kuvan tarinaan ja laajentaa tulkintaa pidemmälle kuin kuva itsessään antaisi aihetta.¹⁰⁹ Nimi voi siis rajoittaa kuvan täysin mielivaltaista tulkintaa, mutta samalla laajentaa tulkintaa suuntiin, joihin teos ei pelkällä visuaalisuudellaan viittaa.

¹⁰⁵ Heffernan 1991, 297-299.

¹⁰⁶ Kibédi Varga 1989, 43-44.

¹⁰⁷ Heffernan 1991, 303.

¹⁰⁸ Elkins 1999, 27-28.

¹⁰⁹ Heffernan 1991, 301-302.

Ekfrasis eli verbaalisen representaation visuaalinen representaatio ei käsitä kuitenkaan kaikkia teosnimiä. Heffernan tarkentaa teoksessaan *Museum of Words* näkemystään viitaten Hazard Adamsiin. Heffernanin mukaan teosnimessä on kysymys ekfrasiksesta vain, jos teoksen nimi on jonkun muun kuin taiteilijan antama. Adamsin näkemys on, että kaikki taiteilijan antamat teosnimet ovat teoksen erottamattomia osia eli osa sitä kokonaisuutta, joka kuvailaan ja tulkitaan.¹¹⁰

Edeltäpä kuva tai sana, seuraajia voi kuitenkin olla useita. Samalle tekstille voi löytyä useita kuvituksia tai kuten jo totesin, samannimisiä teoksia voi olla useita. Vastaavasti voimme katsoa, että yhtä kuvaa vastaa usea verbaalinen ilmaus. Tämä ekfrastinen ilmaus voi olla nimi, runo, selitys tai muu verbaalinen kuvaus. Nämä sekä visuaaliset että verbaaliset ikään kuin korvaavat ilmaukset eivät koskaan kuitenkaan ole tarkkoja käännöksiä vaan pikemminkin tulkintoja.¹¹¹ Voimme puhua siis verbaalisen ilmauksen visuaalisista tulkinnoista ja visuaalisten ilmausten verbaalisista tulkinnoista. Esimerkiksi uskonnollisessa maalauksessa verbaalinen (nimen nimeämä) ilmiö saa visuaalisen tulkinnan ja päinvastaisessa tapauksessa taiteilija nimeää valmiin teoksensa eli antaa sille jonkinlaisen verbaalisen tulkinnan.

A. M. Hammacher nostaa järjestyksen esille käsitellessään Magritten teosnimiä. Kaikkien surrealistien, mutta erityisesti Magritten kohdalla teosnimet ovat hänen mukaansa syntyneet teosten jälkeen.¹¹² Nähdäkseni tämä ei kuitenkaan koske vain surrealisteja vaan ainakin kaikkia moderneja taiteilijoita. Ajatus nimen syntymisestä teoksen jälkeen on syntynyt samalla, kun taiteilijat ovat ylipäättään alkaneet itse nimetä teoksiaan. Kuten luvussa 3 käy ilmi, tästä ajankohdasta on eri tyyppisiä näkemyksiä.

4.1.5 Metatason suhteet

Kibédi Vargan esittämät *Metarelaatiot* (B.) ovat epäsuoria suhteita. Sanojen ja kuvien välille nämä suhteet syntyvät ihmisten ja/tai heidän esittämiensä visuaalisten tai

¹¹⁰ Heffernan 1993, 194 viite 23. Ks. myös Adams 1987, 10.

¹¹¹ Kibédi Varga 1989, 44.

¹¹² Hammacher (ei painovuotta), 25.

verbaalisten kommenttien välisten suhteiden kautta. *Metarelaatiot* sivuavat joitakin objektitason relaatioita kuten esimerkiksi *Bildgedichte*'ä tai *ekfrasista*, mutta kyse on laajemmista suhteista. Kibédi Varga jakaa metarelaatiot kahteen ryhmään. Voimme tarkastella näitä metatason suhteita ihmisten tai pelkkien kommenttien tasolla. Kyse voi olla esimerkiksi yhden taiteilijan verbaalisen ja visuaalisen tuotannon välisestä suhteesta. Metarelaatioissa sanojen ja kuvien tulisi olla luotu toisistaan riippumatta, mutta voisimme kuitenkin kysyä, millainen on esimerkiksi kriitikko ja teoreetikko Clement Greenbergin (s. 1909) sanojen ja taiteilija Barnett Newmanin (1905-1970) kuvien välinen suhde. Teosnimiä koskien voimme kysyä esimerkiksi, millainen on runouden suhde kuvataiteellisten teosten nimeämiseen. Vielä laajempi on esimerkiksi Wendy Steinerin tutkimus modernin kirjallisuuden ja maalaustaiteen suhde. Kommenttien tasolla *metarelaatioissa* on pohjimmiltaan kyse mm. filosofiasta ja historiasta.¹¹³

Mielenkiintoinen Kibédi Vargan esittämä kysymys on, muodostuvatko *metarelaatiot* muutoin kuin kielellisesti vai voivatko ne muodostua myös kuvallisesti. Miten meidän tulee suhtautua esimerkiksi Magritten tai Duchampin tuotantoihin liitettyyn ironiaan ja intertekstuaalisuuteen? Onko heidän kuvallisessa ja kielellis-kuvallisessa ironiassa ja intertekstuaalisuudessa kyse *metarelaatioista*?¹¹⁴ Ainakin W. J. T. Mitchell katsoo, että voimme käsitellä ja katsoa joitakin teoksia *metakuvina* eli kuvina, jotka käsittelevät kuvaamisen ja näkemisen tapoja ja viittaavat näin länsimaiseen kuvakulttuuriimme. Tällaisena kuvana hän pitää mm. Magritten *Kuvien petos* (*La trahison des images*, 1928-29) teosta..¹¹⁵ Jos hyväksymme teoksen Mitchellin mukaisesti metakuvana, tulee meidän mielestäni katsoa sen liittyvän myös metarelaatioihin.

Tämän lisäksi esimerkiksi kahden tai useamman saman nimisen teoksen välillä (homonymia) voi katsoa olevan eräänlaisen metarelaation, joka ei kuitenkaan ole tällöin vain kuvan ja sanan välinen, vaan teosnimien synnyttämä useamman teoksen välinen suhde. Mielenkiintoisen kuvallis-nimellis-käsitteellisen vaikutushistoriallisen ketjun voi katsoa muodostavan mm. Duchampin, Joseph Cornellin (1903-1973) ja Damien Hirstin (s.1965) eräät teokset. Duchamp teki vuonna 1914 yhden ensimmäisistä ready-made teoksistaan. Kyseessä on maisemaa esittävä painokuva, johon hän lisäsi peiteväreillä

¹¹³ Kibédi Varga 1989, 49.

¹¹⁴ Kibédi Varga 1989, 51.

¹¹⁵ Mitchell 1995a, 35-82.

vihreän ja punaisen täplän ja jolle hän antoi nimeksi *Apteekki* (ransk. *Pharmacie*) (Kuva 17).¹¹⁶ Yhdysvaltalainen Joseph Cornell valmisti samannimisen teoksen *Apteekki* (engl. *Pharmacy*, 1943) (Kuva 18). Se on Cornellille tyypillinen ns. laatikkosommitelma, jossa ready-made -esineet on sommiteltu laatikkoon tai pienen kaapin hyllyille. *Apteekki* (*Pharmacy*) teoksessa esineet ovat yksinkertaisesti lasisia lääkepulloja ja -purkkeja. Duchampiin teokseen viittaavaa tulkintaa tukee mm. se, että teos kuuluu (tai on ainakin kuulunut) Mrs. M. Duchamp -kokoelmaan.¹¹⁷ Brittiläinen taiteilija Damien Hirst on varmasti ollut tietoinen edellä mainituista teoksista tehdessään havahduttavan *Jumala*-teoksen (*God*, 1989) (Kuva 19). Tässä teoksessa, jonka teosnimi poikkeaa edellisistä, valkoisen hyllyn lasisten liukuovien taakse on sommiteltu muovisia lääkepurkkeja ja pahvisia lääkerasioita. Purkkien ja rasioiden kyljistä on luettavissa kymmeniä enemmän tai vähemmän tuttuja tai käsittämättömiä tuotenimiä ja -merkkejä Zoviraxista Ciproxiniin. Hirstin teoksen nähtyään ei Cornellinkaan teosta voi enää nähdä niin sympaattisena, romanttisena ja harmittomana lasipullosommitelmana, jolta se ehkä aiemmin näytti.

Intertekstuaalisesta näkökulmasta kyse ei ole vain yksisuuntaisesta vaikutushistoriallisista relaatioista, jonka mukaan Duchampin ja Cornellin teokset ovat vaikuttaneet Hirstin teokseen. Intertekstuaalisuus korostaa tulkinnan avoimuutta ja voimmekin esimerkiksi katsoa Hirstin teoksen vaikuttavan muiden em. teosten tulkintaan. Tekstin käsitteen kautta intertekstuaalisuus kuitenkin katsoo kaikkia ilmaisuja tekijästään tai tekijöistään riippumattomina teksteinä.¹¹⁸ Kibédi Varga katsoo, että metarelaatiossa on kysymys kuvan ja sanan (objektien) välisestä epäsuorasta suhteesta. Metarelaation tulisi lisäksi olla syntynyt jollakin tapaa toisistaan riippumattomasti. Sekä Cornellin että Hirstin teokset ovat, niin tulkittuina, kommentteja Duchampin teoksesta. Missä määrin ne ovat siitä riippumattomina syntyneet on mielestäni näkökulmakysymys. Itsenäisiä teoksia, omine teosnimineen, ne ovat kaikesta huolimatta. Nähdäkseni ne luovat näin tulkittuina selviä visuaalis-verbaalisia metarelaatioita.

¹¹⁶ Ks. esimerkiksi de Duve 1991, 45. Teosnimi liittyi hänen siskonsa avioeroon rouenilaisesta apteekkarista.

¹¹⁷ Rubin 1992, 148-151.

¹¹⁸ Elovirta 1998, 246-250.

4.2 Teosnimet ja Peircen merkkiteoria

Charles Sanders Peircen (1839-1914) pragmaattista semiotiikkaa tai semeiotiikkaa (kreik. semeion) soveltaen Stephen Bann katsoo, että teosnimi on *sanomus-indeksikaalinen-ohjamerkki*¹¹⁹ (engl. *dicent indexical legisign*).¹²⁰ Myös Peirce itse antaa yhden viittauksen taideteoksiin ja teosnimiin. Listatessaan eräitä merkkien pääluokkia hän sanoo, että muotokuva kuvatekstein muodostaa *sanomus-(indeksikaalinen) yksimerkin* (engl. *dicent sinsign*)¹²¹. Näemme, että Pierce käsittelee tässä muotokuvaa ja tekstiä yhtenä merkinä, kun Bann lähestyy teosnimeä itsenäisenä teoksestaan erillisenä merkinä. Merkkien pääluokkia, joista toistaiseksi on mainittu kaksi, on Peircen fenomenologisen perussäännön mukaan kaikkiaan kymmenen.¹²²

Peircen teoria merkeistä jakautuu useisiin kolmijakoisiin (triadisiin tai trikotomisiin) tasoihin. Erkki Kilpinen mukaan nämä luokat on joskus nähty klassisen luokittelu ihanteen mukaisesti tyhjentäviksi ja toisensa poissulkeviksi vaihtoehdoiksi. Hänen mukaansa ne tulee kuitenkin nähdä merkin erilaisina aspekteina tai tarkastelutapoina. Kilpinen katsoo Peircen tarkoittaneen esimerkiksi, että kaikkein kehittyneimmillä merkeillä on sekä ikoninen, indeksinen että symbolinen aspekti. Hänen mukaansa tuleekin kysyä: ”Missä ilmenee tämän merkin ikonisuus, indeksisyys ja symbolisuus?”¹²³ Tommi Nieminen esittää samansuuntaisen tulkinnan. Hänen mukaansa luokittelu on ajattelun tai toiminnan väline, ei opinkappale. Merkki voi luokitua eri tavoin eri näkökulmasta, eikä mitään luokittelua voida pitää lopullisena ja pitävänä.¹²⁴

Merkit rakentuvat toisille merkeille ja muodostavat uusia merkkejä. Esimerkiksi teosnimi muodostuu merkeistä kuten aakkosista ja sanoista. Peircen teoriassa merkki on aina jokin mentaalinen tai materiaallinen asia, joka esittää tai edustaa (represent, stand for something) jotakin ja on vähintään periaatteessa jollakin tavalla tulkittavissa. Merkki muodostuu aina välittömän *kohteen* (engl. *object*), *merkin* (engl. *representamen*¹²⁵) ja *tulkitsimen* (engl.

¹¹⁹ Käytän Peircen käsitteistä Markus Långin suomennoksia, lukuun ottamatta ikoni, indeksi, symboli - kolmijakoa, joka on nähdäkseni jo vakiintunut suomalaiseen keskusteluun.

¹²⁰ Bann 1985, 177.

¹²¹ Peirce 2001a, 425.

¹²² Nieminen 2002, 139-140.

¹²³ Kilpinen 1995, 2-3.

¹²⁴ Nieminen 2002, 136.

¹²⁵ Suomennettu myös *merkkiväline* tai *merkin dynaaminen kohde*. Ks. mm. Veivo 1999, 40.

*interpretant*¹²⁶) välisenä suhteena. Asia tai ilmiö ei siis itsessään ole merkki vaan muodostaa merkin näiden kolmen suhteen mukaisesti.¹²⁷ Periaatteessa mistä tahansa voi tulla merkki (representamen), kun se asetetaan tulkitsimeksi (interpretant) eli viittaamaan johonkin kohteeseen (object).

4.2.1 Reema, sanomus ja peruste

Peirce sekä Bann katsoivat, edellä esittämissäni esimerkeissä, että sekä yksittäinen teosnimi että teosnimen ja teoksen yhdistelmä ovat *sanomuksia* (*dicent*). Peircen kolmijaossa sanomuksen vaihtoehdot ovat *reema* (*rheme*) ja *peruste* (*argument*). Tällä tasolla analysoidaan *merkin ja tulkitsimen* (*interpretant*) *välistä suhdetta* tai *tulkinnallista luonnetta*¹²⁸. Peirce viittaa reema, sanomus, peruste kolmijaollaan vanhempaan *termi* (*term*), *väitesisältö* (*proposition*) ja *argumentti* (*argument*) kolmijakoon.¹²⁹

Reemassa on kyse pelkkien kirjaimien ja yksinkertaisimpien termien tasosta. Reema ei sano tai esitä mitään, mille voisi antaa jonkin erityisen tulkinnan. Reemalla ei näin ollen ole esimerkiksi mitään totuusarvoa. Se ei voi olla tosi tai epätosi. Reema kuitenkin ilmentää tulkinnan mahdollisuutta ja johdattaa meitä kohti merkin yleistä merkitystä.¹³⁰ Kuvan tasolla reema voi olla esimerkiksi mikä tahansa (merkityksetön) abstrakti muoto. (Vrt. luku 4.2.4.)

Sanomus on merkki, joka voidaan lausua. Sille voidaan antaa myös tulkinta (merkitys). Se voi esimerkiksi väittää jotain, jonka voidaan katsoa olevan tosi tai epätosi. Bannin mukaan teosnimi on *sanomus*, koska se ilmaisee objektinsa aktuaalisen olemassaolon.¹³¹ Sanomus on aina jotakin aktuaalista ja läsnä olevaa. Teosnimi, taideteos tai molemmat yhdessä ovat kaikki merkkejä, jotka väittävät jotain tai ovat vähintäänkin esitettyjä lausumia, joille voidaan antaa joitakin tulkintoja. (Vrt. luku 4.2.4.)

¹²⁶ Suomennettu myös *tulkinnos*. Ks. mm. Veivo 1999,40.

¹²⁷ Veivo 1999, 40-42; Kilpinen 1995, 5.

¹²⁸ Nieminen 2002, 139.

¹²⁹ Peirce 2001a, 423-424.

¹³⁰ Peirce 2001a, 422-423. Nieminen 2002, 139.

¹³¹ Bann 1985, 177.

Teosnimen tai taideteoksen ei voi ainakaan erikseen katsoa muodostavan *perusteita* (arguments), sillä ne eivät vaadi vastaanottajaltaan erityistä lakiin tai tapaan perustuvaa päättelyä tullakseen tulkituksi. Voimme huomata, että peruste (argument) sisältää aina sanomuksen (dicent) ja sanomus aina reeman (rheme).¹³²

Nähdäkseni teosnimen ja taideteoksen yhdessä muodostama merkki voi kuitenkin joissakin tapauksissa muodostavan perusteen eli vaativan tulkinnassaan jonkinlaista päättelyä. Mielestäni esimerkiksi René Magritten *Kaksi mysteerä* (*Les deux mystères*, 1966) (Kuva 20) tai jo *Kuvien petos*, (*La trahison des images*, 1928-29) teoksen (kuva 16), voi ajatella vaativan käsitteellistä päättelyä. Mielestäni kuvan – erityisesti jos siihen sisältyy sanoja – voi katsoa muodostavan perusteen (argument). Se, onko perusteen muodostaminen mahdollista pelkillä kuvilla, on nähdäkseni hieman toinen kysymys. Tällöin kyseessä täytyisi olla puhtaasti kuviin perustuva kirjoitus tai ainakin hyvin toteutettu pelkkiin kuviin perustuva sarjakuva.

4.2.2 Ikoni, indeksi ja symboli

Merkin ja merkin dynaamisen kohteen (representamen) välisellä tasolla vaihtoehdot ovat jo aiemminkin mainitut *ikoni* (icon), *indeksi* (index) ja *symboli* (symbol)¹³³. Nieminen nimittää tätä erottelua merkin *representatiivisen luonteen* tasoksi.¹³⁴

Ikonissa merkin ja merkin dynaamisen kohteen välinen suhde perustuu samanlaisuuteen (kaltaisuuteen). Peircen teoriassa samanlaisuus ei ole vain visuaalista samanlaisuutta (kuvallisuutta) vaan yleisemmin jonkin laadun yhteisyyttä. Hän esimerkiksi katsoo, että kielen alkuperän on oltava ikonisessa jäljittelyssä. Vasta samanlaisuuteen tai kaltaisuuteen perustuvien ikonisten merkkien kautta on ollut mahdollista käyttää ”sopimusten mukaisia nimiä”.¹³⁵ Visuaalinen samankaltaisuus on yksi ikonisuuden luokka. Myös kartta tai esimerkiksi jotakin ilmiötä kuvaava käyrä on käsitteellisyydestään huolimatta ikoninen merkki. Ne kuuluvat diagrammien alaluokkaan. Harri Veivo katsoo, että ikonien luokkaan

¹³² Peirce 2001a, 422-424; Veivo 1999, 46-47.

¹³³ Lång suomentaa käsitteet 'icon, index ja symbol' käsittein 'kuva, osoitin ja tunnus'. Peirce 2001a, 423. Peirce on käyttänyt myös käsitteitä 'likeness, indication ja symbol', jotka Bergman ja Paavola ovat suomentaneet 'kaltaisuus, indikaatio ja symboli'. Peirce 2001b, 11.

¹³⁴ Nieminen 2002, 137.

¹³⁵ Peirce 2001b, 12-13.

kuuluvat myös metaforat, jotka muodostavat kolmannen alaluokan. Niissä samanlaisuus syntyy kahden merkin rinnastuksessa.¹³⁶

Indeksissä merkin ja merkin dynaamisen kohteen välinen suhde perustuu *jatkuvuuteen*. Tällöin merkki ja merkin dynaaminen kohde ovat jonkinlaisessa jatkuvuussuhteessa tai merkki jollakin tavalla osoittaa dynaamiseen kohteeseensa. Peircen mukaan puhtaimmassa muodossaan pelkkä kuva (ikoni) kaltaisuutena ei voi välittää informaatiota, vaan meillä täytyy olla siihen liittyvää aikaisempaa kokemusta sekä jokin tapa, jolla kuva liitetään tähän aikaisempaan kokemukseen. Ikoninen merkki täytyy siis identifioida. Ikonisen merkin identifioiminen, esimerkiksi kartalla sijaitsevien paikkojen nimeäminen, mittakaavan ilmaiseminen jne. tekee kartasta ”enemmän kuin pelkän ikonin ja antaa sille indeksin lisäpiirteet”.¹³⁷ Tässä mielessä teoksen ja teosnimen liittämässä toisiinsa (nimeämisessä) on kyse ikonisesta ja indeksisestä merkistä samanaikaisesti. Ikonisuus ja indeksisyys kuitenkin korostavat merkin eri puolia. Jos taideteoksen nimi nähdään merkinä, joka osoittaa dynaamiseen kohteeseensa eli itse taideteokseen, voimme puhua designaattorista (osoittavasta) indeksistä. Jatkuvuussuhde syntyy osoittavuuden seurauksena. Reagentti indeksi on sitä vastoin kyseessä silloin kuin merkin ja merkin dynaamisen kohteen välinen suhde on kausaalinen.¹³⁸ Reagenttina indeksinä voidaan ymmärtää esimerkiksi minkä tahansa toiminnan seurauksena syntynyt visuaalinen jälki.

Merkin ja merkin dynaamisen kohteen *symbolinen* suhde perustuu sääntöön tai tapaan. Symbolista suhdetta voidaan pitää kaikkein kehittyneimpänä suhteena ja se pohjautuukin usein etäisesti ikonisuudelle ja indeksisyydelle.¹³⁹ Toisaalla Peirce kuitenkin toteaa, että symboli on ”dynaamisensa kohteensa määräämä vain siinä mielessä, että se tullaan tulkitsemaan sellaiseksi”.¹⁴⁰ Symboli on konventionaalinen merkki, mutta konventiot eivät ole ikonisuudesta ja indeksisyydestä täysin riippumattomia ja arbitraarisia eli täysin mielivaltaisia vaan hankituista tai synnynnäisistä tavoista riippuvaisia.¹⁴¹ Esimerkiksi teosnimen (tai nimeämisen) suhde dynaamiseen kohteeseen voidaan nähdä symbolina, joka kuitenkin rakentuu indeksille sekä mahdollisesti ikonisuudelle – ikonisuudelle siinä tapauksessa, että teoksen ja teosnimen välillä on löydettävissä ikoninen samanlaisuus.

¹³⁶ Peirce 2001a, 423; Veivo 1999, 45.

¹³⁷ Peirce 2001b, 14-15. Suom. Bergman ja Paavola.

¹³⁸ Veivo 1999, 45-46.

¹³⁹ Peirce 2001b, 13. Veivo 1999, 45-46.

¹⁴⁰ Peirce 2001a, 423. Suom. Lång.

¹⁴¹ Peirce 2001b, 16.

4.2.3 Laatumerkki, yksmerkki ja ohjamerkki

Kuten olen todennut teos ja teosnimi voidaan tulkita erillisiksi merkeiksi. Tällöin teos on *yksmerkki* (*sinsign*) ja teosnimi *ohjamerkki* (*legisign*). Teos ja teosnimi voivat kuitenkin muodostaa yhdessä uuden merkin, joka on yksmerkki (*sinsign*) eikä erilliset ohjamerkki (*legisign*) ja yksmerkki (*sinsign*). Tällä tasolla on kyse *merkin ja kohteen välittömästä suhteesta*¹⁴², toisin sanoen merkin *presentatiivisesta luonteesta*. Merkin ja kohteen välittömistä suhteista perustavimpana voidaan pitää *laatumerkkiä* (*qualisign*), jolla tarkoitetaan mitä tahansa laadullisia ominaisuuksia kuten värejä. Ominaisuus on tällöin kuitenkin puhdas ominaisuus, irrallaan materiaalista. Kyse on pikemminkin punaisuudesta kuin punaisesta. Punaisuudesta sekä mistä tahansa muustakin laatumerkistä tulee yksmerkki, heti kun se on materiaalisesti läsnä. Yksmerkki sisältääkin useita ominaisuuksia eli useita laatumerkkejä. Voimmekin katsoa, että laatumerkki on käytännössä abstrahoitava yksmerkistä.¹⁴³ Peircen mukaan laatu on muuttuvaa eikä pysyvää ja hän viittaakin laadun mahdolliseen ilmenemiseen eikä laatuun jonakin pysyvänä ominaisuutena.¹⁴⁴

Muotokuva on yksmerkki, koska se on todellinen, olemassa oleva ja ainutkertainen. Se ei merkkinä perustu ohjeille, säännöille tai laeille vaan toimii ominaisuuksiensa kautta ja vaikka se perustuisi joillekin konventioille, se on ominaisuuksiltaan ainutkertainen.¹⁴⁵ Muotokuvan nimi on kuitenkin ohjamerkki, koska se ei kielellisenä ilmauksena ole ainutkertainen.¹⁴⁶ Ohjamerkki muodostaakin yleisen tyyppin, joka on sopimuksenvarainen ja lain- tai tavankaltainen. Näin ollen se on myös toistettavissa. Jokainen reaalin tyyppin toisinne (engl. replica) on lopulta yksmerkki, joka kuitenkin edustaa jotakin yleisempää tyyppiä.¹⁴⁷ Esimerkiksi taudin oire on ohjamerkki, joka viittaa yleiseen tyyppiin, mutta taudin esiintyessä tietyissä olosuhteissa kyseessä on yksmerkki.¹⁴⁸

¹⁴² Peirce 2001a, 423.

¹⁴³ Nieminen 2002, 136-137.

¹⁴⁴ Peirce 2001a, 423.

¹⁴⁵ Täsmällisesti ottaen kuvakin perustuu tavoille, konventioille tai jopa säännöille, mutta suhteellisesti ottaen säännöt (kielioppi) ovat kielessä kuvaa tiukemmat tai ainakin julkilausutummat.

¹⁴⁶ Bann 1985, 177.

¹⁴⁷ Nieminen 2002, 137

¹⁴⁸ Peirce 2001a, 423.

4.2.4 Teosnimien eri aspektit

Edellä esittämieni kategorioiden perusteella voidaan esittää tiivistetysti merkkien kymmenen pääluokkaa, joita voidaan pitää myös merkin erilaisina aspekteina.

1. Ensimmäisen kategorian muodostaa (*remaattinen ikoninen*) *laatumerkki*.¹⁴⁹ Tällainen merkki voisi olla esimerkiksi abstraktin maalauksen (tulkitsematon) punainen täplä.¹⁵⁰
2. Toisen luokan muodostaa (*remaattinen*) *ikoninen yksimerkki*. Tähän luokkaan kuuluvat käytännössä kaikki ominaisuuksiltaan yksilölliset (tiukimmassa merkityksessä ei toistettavat) kuvat ja tässä mielessä myös taideteokset. Ongelman muodostaa kuitenkin reema, sillä se merkitsee, että kyseisellä merkillä ei ole mitään erityistä tulkintaa. Kun kuvalle annetaan jokin erityinen tulkinta sen on nähdäkseni oltava sanomus. *Sanomus ikoninen yksimerkki* sijoittuu kuitenkin merkkien kymmenen pääluokan ulkopuolelle. Periaatteessa sanomus yksimerkistä seuraa, että merkki on indeksikaalinen eikä ikoninen (Ks. luokka 4.). Olemme kuitenkin jo aikaisemmin havainneet, että ikoninen merkki voi sisältää indeksisiä lisäpiirteitä, eikä ikonisuus ja indeksisyys ole toisensa täydellisesti poissulkevia.
3. Kolmannen kategorian muodostavat *remaattiset indeksikaaliset yksimerkit*. Tällaisia yksimerkkejä ovat yksinkertaiset jäljet. Nähdäkseni tällainen merkki voi olla esimerkiksi yksittäinen siveltimen jälki.
4. Peirce käyttää *sanomus (indeksikaalisesta) yksimerkistä* esimerkkinä muotokuvaa kuvatekstein.¹⁵¹ Muotokuvalle, jolla on kuvateksti (nimi) on annettavissa tulkinta eli se on sanomus. Kyseessä on yksimerkki, koska se on merkkinä ainutlaatuinen. Jos vertaamme tätä luokkaa luokkaan kaksi (sanomus ikoninen yksimerkki), erona on nähdäkseni teoksen kuvateksti tai teoksen nimi. Voisi katsoa, että teosnimi muuttaa ikonin indeksiksi ja reeman sanomukseksi (reema sisältyy sanomukseen). Se, että teoksella on nimi tai siihen liittyy teksti ei tee kuvasta vain indeksikaalista vaan nähdäkseni sen ikonisuuskin säilyy. Peircen peruskategorioissa kuva (ikoni) on aina vain reema eli se ei ole tulkittavissa täsmällisesti, ellei siihen ole liitetty tekstiä.

¹⁴⁹ Suluissa on esitetty merkkiluokan täysi määritelmä. Suluissa esitetty kuitenkin seuraa fenomenologista perussääntöä. Nieminen 2002, 139-140.

¹⁵⁰ Nieminen 2002, 140.

¹⁵¹ Peirce 2001a, 425.

5. Viidennen kategorian muodostavat (*remaattiset*) *ikoniset ohjamerkit*. Tähän luokkaan kuuluvat erilaiset diagrammit ja kartat eli erilaiset sopimuksen- ja konventionvaraiset kuvat. Jotkut taideteoksetkin voisivat ehkä kuulua tähän luokkaan, ellei niitä lasketa (*remaattisten*) ikonisten yksmerkkien luokkaan. Voimme esimerkiksi miettiä kumpaan luokkaan sijoittaisimme ready-made teoksen.
6. *Remaattisten indeksikaalisten ohjamerkkien* eli sopimustenvaraisten indeksien luokkaan kuuluvat erisnimet. Teosnimet eivät kuitenkaan tässä tapauksessa kuulu tähän luokkaan, sillä ne luokitellaan sanomuksiksi. Sopimuksenvaraisena indeksinä voidaan kuitenkin pitää esimerkiksi taiteilijan signeerausta, joka indeksikaalisesti ilmaisee taiteilijan tehneen teoksen.
7. Stephen Bann katsoo, että teosnimi on *sanomus indeksikaalinen ohjamerkki*.¹⁵² Tällöin sopimuksenvarainen (ohja-)merkki on yhdistynyt indeksikaaliseen (osoittavaan) tietoon merkin kohteesta. Teosnimi ilmaisee indeksikaalisesti kohteensa ja ilmaisee samalla jotakin kohteestaan.
8. *Remaattinen symbolinen (ohjamerkki)* on sopimuksenvarainen merkki, joka sopimuksen kautta yhdistyy kohteeseensa. Kuvan tasolla tällaisia merkkejä ovat esimerkiksi erilaiset logot ja liiketunnukset.
9. *Sanomus symbolinen ohjamerkki* on sopimuksenvarainen merkki, joka välittää tietoa kohteestaan. Kielessä tällainen on esimerkiksi yksinkertainen väitesisältö (proposition). Nähdäkseni myös teosnimi voi kuulua tähän luokkaan. Teosnimi voi olla ohjamerkki, joka ei vain indeksikaalisesti osoita (luokka 7), vaan myös ilmaisee tietoa kohteestaan.
10. Viimeisen luokan muodostavat perusteet eli *peruste symboliset ohjamerkit*. Tällainen merkki paljastaa kohteensa lainkaltaisen olemassa olon. Perusesimerkkiä edustaa argumentti eli looginen päättely.¹⁵³ Kysymystä siitä missä määrin teosnimen ja teoksen yhdistelmä voi olla peruste olen käsitellyt luvussa 4.2.1.

Taideteosten ja teosnimien sekä niiden muodostamien yhdistelmien sijoittaminen Peircen peruskategorioihin riippuu näkökulmasta. Esimerkiksi kuvaa voidaan pitää aina pohjimmiltaan ikonisena, vaikka siinä olisi tekstiäkin. Lisäksi voimme kysyä miten kehittyneenä merkinä esimerkiksi teoksen ja teosnimen yhdistelmää voidaan pitää.

¹⁵² Bann 1985, 177.

¹⁵³ Peirce 2001a, 425; Nieminen 2002, 139-141.

4.3 Teosnimet ja Roland Barthesin semiotiikka

4.3.1 Denotaatio ja konnotaatio

Roland Barthes on semiotiikassaan suorimmin käsitellyt kuvan ja sanan suhdetta teksteissään ”*Le message photographique*” (alun perin vuodelta 1961) (suom. Sanoma valokuvassa) ja ”*Rhétorique de l’image*” (1964) (suom. Kuvan retoriikka). Sanoma valokuvassa tekstin mukaan analysoitaessa lehtivalokuvaa on huomioitava, että valokuva on lehdessä aina suhteessa tekstiin (otsikko, kuvateksti, juttu jne.). Hänen näkemyksensä on, että tekstin ja kuvan rakenteet on analysoitava ensin erikseen ja vasta sitten yhdessä.

Valokuva on Barthesin mukaan periaatteessa analoginen todellisuuden kanssa. Usein ajatellaan, että tästä seuraten valokuva on kooditon, ja koodittomuudesta seuraa, että sen sanoma on pysyvä. Muut kuvalliset viestit (piirroset, maalaukset, elokuvat, teatteri jne.) ovat myös analogisia¹⁵⁴, mutta niihin sisältyy aina tyyli – toissijainen merkitys. Barthes nimittää kuvan keskeistä, yleisempää kulttuurista sanomaa denotatiiviseksi sanomaksi ja tyylin luomia lisämerkityksiä konnotatiiviseksi merkitykseksi. Hänen mukaansa valokuvaa lukuun ottamatta kaikki kuvalliset ilmais- ja esittämistavat sisältävät aina konnotatiivisia merkityksiä. Barthesin mukaan valokuvan ”denotatiivisuudesta, koodittomuudesta ja muuttumattomuudesta huolimatta” on aina mahdollista, että se saa lisämerkityksiä (konnotaatioita). Sanat ovat näiden lisämerkitysten luojina keskeisiä.¹⁵⁵ Taideteoksessa kuten maalauksessa, jonka voi katsoa esimerkiksi koodatummaksi kuin valokuvan, sanojen luomat konnotaatiot voivat olla vielä keskeisempinä.

Barthes esittää ”Sanoma valokuvassa” -tekstissään kolme sanoja ja kuvaa koskevaa huomiota. Ensimmäinen huomio tai väite on, että lehtikuvassa kuva ei vain kuvita tekstiä, vaan tekstistä tulee kuvan parasiitti (loinen). Konnotoidessaan kuvaa sanat ”soluttavat” siihen yhden tai useampia toissijaisia konnotaatioita. Kun ennen kuvat havainnollistivat sanoja, niin nyt ”sana sublimoi, patetisoi tai järkeistää kuvaa.”¹⁵⁶ Barthes tuntuu viittaavan johonkin valokuvaan tai lehtikuvaa edeltävään tilanteeseen. Nähdäkseni hän viittaa esimerkiksi maalauksiin, jotka ovat kuvittaneet esimerkiksi Raamatun tekstejä. Tietyllä

¹⁵⁴ Nähdäkseni Barthes käyttää tässä *analogian* käsitettä samassa merkityksessä kuin myöhemmin *ikonisuuden* käsitettä.

¹⁵⁵ Barthes 1982a, 9-18.

¹⁵⁶ Barthes 1982a, 18-19.

tavalla hänen huomionsa koskee myös teosnimiä. Ennen kuvat kuvittivat sanoja, teosnimien eräällä tavalla edeltäessä kuvia. Nykyisin kuvan nimeäminen tapahtuu pääsääntöisesti kuvan valmistuttua.

Barthesin toinen huomio on erityisen mielenkiintoinen, sillä hänen mukaan sanojen sijoituessa lähelle kuvaa, ne *näyttävät* luovan vähemmän merkityksiä kuin kauemmaksi sijoitetut. Tässä fyysisessä läheisyydessä sanojen konnotaatiot muuttuvat ”viattomiksi” sulautuessaan osaksi valokuvan denotaatiota. Barthesin mukaan usein ajatellaan, että kuvateksti toistaa kuvan ja näin osallistuu sen denotaatioon.¹⁵⁷ Tämän huomion voi mielestäni nähdä yhtenä syynä sille, ettei teosnimiin ole kuvataiteen tutkimuksessa kiinnitetty erityistä huomiota. Taideteoksen nimi on ehkä nähty yhtä ”itsestään selvänä” ja ”viattomana” kuin kuvan yksinkertaisimmalla tasolla toistava teksti. Toisaalta se on ehkä nähty yhtä semanttiselta merkitykseltään ”viattomana” ja ”tyhjänä” kuin mikä tahansa erisnimi.

Barthesin kolmas ja aikaisemmat kokoava huomio onkin, että tekstin on mahdotonta *tuplata* (ransk. double) kuva, koska rakenteesta toiseen eli kuvista sanoihin siirtyminen synnyttää aina uusia merkityksiä. Tietyllä tavalla tämän totesi jo Giovan Pietro Bellori vuonna 1682. Näkemys kuvan ja tekstin yhteismitattomuudesta ei ole uusi huomio, mutta niiden luomien yhdistelmien tutkimuksen voi katsoa vaillinaiseksi. Barthes kysyykin, mikä on näiden uusien konnotaatioiden suhde kuvaan? Hänen mukaansa yleensä sanat vahvistavat kuvaan jo sisältyneitä konnotaatioita. Niillä on tällöin siis *vahvistava* ja korkeintaan laajentava, mutta ei kokonaan uutta luovaa merkitystä. Joskus sanat voivat tuottaa yhdessä kuvan kanssa myös täysin uusia merkityksiä. Voimme nähdä, että tämä suhteellisen yleinen huomio pitää paikkaansa useiden taideteostenkin kohdalla.

Miten täysin uusi merkitys voi muodostua? Ensimmäisessä tapauksessa se on kuvassa ns. *retroaktiivisesti heijastuneena* (*taannehtivasti heijastuneena*) (ransk. projeté rétroactivement), luoden vaikutelman, että sisältyisi siihen denotaationa eli ikään kuin *tuplaisi* (ransk. double) kuvan. Barthesin esimerkissä ”*He pelastuivat kuolemalta – heidän kasvonsa todistavat sen*” otsikko on liitetty kuvaan¹⁵⁸, jossa Elisabeth ja Philip laskeutuvat lentokoneesta, täysin tietämättöminä lento-onnettomuudesta, jolta ovat välttyneet. Sanat ja

¹⁵⁷ Barthes 1982a, 19.

¹⁵⁸ Artikkeleihin ei liity tällaista kuvaa, eikä käy ilmi onko tällaista kuvaa ja otsikkoa olemassakaan.

kuva ei varsinaisesti ole ristiriidassa, mutta kuvaan sinänsä ei sisälly merkityksiä, joita sanat sille antavat. Kokonaisuus saa merkityksensä *taannehtivan heijastuman* kautta. Sanat lisäävät kuvaan jotakin, mitä kuvauskohteessa ei vielä kuvaushetkellä ollut. Sanat sanovat jotain, mitä kuvassa ei ole, eivätkä ne siis vahvista kuva denotaatiota, vaikka antavat vaikutelman, että kuuluvat siihen.¹⁵⁹ Katsoisin, että tapa jolla kuva ja sanat ovat Barthesin esimerkissä liittyneet toisiinsa, on kuitenkin niin marginaalinen, että sitä ei voitane katsoa miksikään sanan ja kuvan yleisemmäksi suhteeksi.

Toiseksi Barthes katsoo, että sanat voivat luoda kuvaan uusia merkityksiä olemalla ristiriidassa. Tällöin sanat eivät pyri antamaan edes vaikutelmaa, että sisältyisivät kuvan denotaatioon. Kahden sanoman välille syntyy *kompromissi*, joka muodostaa täydentävän konnotaation, jonka kautta ne liittyvät toisiinsa, mutta joka samalla säätelee niitä ja pitää ne erillään.¹⁶⁰

4.3.2 Ankkurointi ja vuorottelu

Tekstissään ”*Kuvan retoriikkaa*” (1964) Barthes jakaa kuvan, jossa on mukana (tai johon on liitetty) lingvistinen sanoma, kaikkiaan kolmeen sanomaan. Tekstillä varustettu kuva sisältää *lingvistisen sanoman, koodatun ikonisen sanoman* sekä *koodaamattoman ikonisen sanoman*. Barthes katsoo, että lingvistinen sanoma on kuvassa käytännöllisesti katsoen aina mukana. Jossakin kuvan läheisyydessä on lähes poikkeuksetta lingvistisiä ilmauksia. Lingvistinen sanoman *tehtävä* suhteessa ikoniseen sanomaan voi olla kahdenlainen – *ankkuroiva* (ancrage) tai *vuorotteleva* (relais)¹⁶¹.

Barthesin mukaan kuvat ovat merkityksiltään monimerkityksisiä ja vapaita – polyseemisiä. Kuvan muotojen alla piilee useiden ”merkitysten kelluva ketju”. Kuvankin vapaus onkin suhteellista. Hänen mukaansa *ankkurointi* kiinnittää kuvan joihinkin näistä merkityksistä ja rajoittaa kuvan suhteellista vapautta. *Kirjaimellisen sanoman tasolla* kuvan *ankkuroivan* sanan tarkoitus on tunnistaa kuva ja vastata kysymykseen: mikä tämä on? Kun kuva

¹⁵⁹ Barthes 1982a, 19-20.

¹⁶⁰ Barthes 1982a, 20.

¹⁶¹ Barthes 1982b, 29-31; Vaikka Widenius on suomennoksessa käyttänyt termejä kytkevä ja välittävä, ankkuroiva ja vuorotteleva ovat käsittääkseni yleisemmin käytetyt termit. Ks. myös Mikkonen 1999, 142 viite 14.

tunnistetaan ja nimetään, sille annetaan yksi kuvan kaikista mahdollisista denotatiivisista merkityksistä eli se ankkuroidaan denotatiiviseen merkitykseen.¹⁶² *Symbolisen sanoman tasolla* liikutaan silloin, kun lingvistinen sanoma ei liity vain kuvan tunnistamiseen vaan tulkintaan – lingvistisen sanoman ohjatessa tulkintaa. Tällöin lingvistinen sanoma *ankkuroi* kuvaan sen alla piileviä konnotatiivisia merkityksiä. Barthes katsoo, että lingvistinen kieli on *ankkuroinnissa* kuvan metakieli. Ankkuroinnissa lingvistinen kieli liittyy vain osaan kuvan koko *ikonista sanomaa* ja toimii näin ollen kuvan moninaisuuden suhteen *repressiivisesti* eli tukahduttavasti. Ankkurointi on kontrollia ja liittyy kuvan käyttöön. Barthesin mukaan yhteiskunnissa kehittyy erilaisia lingvistisiä, mutta myös ei-lingvistisiä tapoja *ankkuroida* kuvaan merkityksiä. Barthes näkee *ankkuroinnin* myös laajempänä ideologisena ja yhteiskunnallisena kysymyksenä.¹⁶³

Barthesin mukaan lingvistisen viestin *vuorotteleva funktio* on *ankkuroivaa funktiota* harvinaisempi. Tällaisessa tapauksessa sana ja kuva täydentävät toisiaan. Sanoma syntyy esimerkiksi niiden yläpuolisen tarinan tasolla. Kyse on siis esimerkiksi siitä, että sanat ja kuvat vievät yhtäläillä tarinaa eteenpäin. Tyypillisimmin näin käy elokuvassa, mutta joskus myös pilakuvassa ja sarjakuvassa.¹⁶⁴

Tutkimuksessaan *Katseen voima* Janne Seppänen kritisoi Barthesin ankkuroinnin käsitettä yksisuuntaisuudesta. Seppäsen mukaan kuva voi aivan yhtäläillä ankkuroida kirjoitetun tekstin merkityksen. Sama kuvateksti voi eri tavoin kuvitettuna saada aivan eri merkityksen. Hänen esimerkissään kuvassa on yleisön näkökulmasta kuvattu poliitikko, joka puhuu yleisölleen. Kuvan alla on teksti: ”N.N:n puhe sai innostuneen vastaanoton.” Jos kuvakulmaa muutetaan ja poliitikko kuvataan takaviistosta edessään lähes tyhjä sali tympääntyneitä kuulijoita, merkitys muuttuu ironiseksi.¹⁶⁵

Miten *ankkurointi* ja *vuorottelu* liittyvät taideteosten teosnimiin ja nimeämiseen? Michel Rio katsoo, että teosnimen olevan hyvä esimerkki ankkuroinnista. Hän niputtaa kaikki teosnimet ankkuroinnin alle. Hänen mukaansa ankkuroivasta funktiosta on tullut abstraktin taiteen myötä jopa välttämätön. Hän katsoo, että kuva on ”temaattisilla ja/tai optisilla

¹⁶² Tekstissä ”Réquichot et son corps” vuodelta 1972 Barthes katsoo, että käsitetäidetta tulisi pikemminkin kutsua *denotatiiviseksi taiteeksi*. Käsitetaiteessa objektin nimi pyrkii olemaan niin tarkka, että itse objekti tulee tarpeettomaksi. Barthes 1982c, 204.

¹⁶³ Barthes 1982b, 30-32.

¹⁶⁴ Barthes 1982b, 32-33.

¹⁶⁵ Seppänen 2002, 39.

tasoillaan” ylittänyt kollektiivisen ymmärryksemme niin, ettemme enää ymmärrä kaikkea näkemäämme taidetta vain visuaalisten ominaisuuksien perusteella. Hänen mukaansa nähdessään Georges Mathieun (s. 1921) tašismia edustavan teoksen *Bouvinen taistelu (Bataille de Bouvine, 1954)*¹⁶⁶ katsoja ei voi nähdä, lukematta teosnimeä, sen enempää taistelua kuin Bouvineakaan. Lukematta teosnimeä katsoja ei voi sanoa, mitä teos käsittelee. Rion mukaan teosnimen ankkuroiva funktio on teokselle välttämätön, ellei sitten ole kiinnostunut vain muodosta tai ”koodatusta optiikasta”.¹⁶⁷

Mielestäni tässä tullaan kuitenkin ongelmaan, joka liittyy sekä Barthesin että Rion näkemyksiin. Rio katsoo, että abstraktin taiteen myötä teosnimen ankkuroiva funktio on tullut entistä merkittävämmäksi. Nähdäkseni voimme pikemminkin katsoa, että abstraktin taiteen myötä kysymys sanojen ankkuroivuudesta kuvaan nähden on tullut entistä ongelmallisemmaksi.

Rion mukaansa esimerkiksi El Grecon (1541-1614) *Kardinaali Tavera* (1609-14) (Kuva 21) muotokuvan teosnimen *ankkuroivuudella* on Mathieun abstraktin maalauksen nimeä vähäpätöisempi merkitys. El Grecon maalauksesta on nähtävissä, että kuvassa on mies. Lisäksi vaatetuksesta on pääteltävissä, että kyseessä on kardinaali. Maalauksesta löytyy suhteellisen täsmällisiä merkityksiä. Ainoastaan kardinaalin nimi löytyy vasta teosnimestä. Nimikään ei ehkä ole ollut El Grecon aikalaisille epäselvä. Voisi sanoa, että syntykontekstissaan teosnimellä on ollut minimaalinen *ankkuroiva* merkitys. Nähdäkseni Barthes tarkoittaa *ankkuroivuudella* kuitenkin sitä, että sanat (nimi) *ankkuroivat* maalauksen juuri tähän kyseiseen henkilöön (merkitykseen). Jokin toinen teosnimi voisi kytkeä merkityksen johonkin aivan muuhun teoksen elementtiin tai ominaisuuteen ja jättää esimerkiksi henkilön tai hänen kirkollisen arvonimensä sivuseikaksi. Toisaalta voimme nähdä, että nimi *Kardinaali Tavera* ankkuroi merkityksen hyvin tehokkaasti ja täsmällisesti. Ankkuroinnissa ei jää mikään epäselväksi ja meidän on helppo ymmärtää, miten teosnimi ja maalaus vastaavat toisiaan.

¹⁶⁶ *Action paintingin* ja ns. kalligrafisen informalismin ranskalaista versiota 1950-luvulla edustanut Mathieu käytti usein teosniminä tapahtumia Ranskan historiasta. Arnason [ei painovuotta], 544. Valitettavasti en löytänyt Rion esimerkkinä käyttämää maalausta mistään lähteistä.

¹⁶⁷ Rio 1976, 508-509. Rio katsoo maailman empiirisen havainnoinnin (empiirisen optiikan) hylkäämän abstraktin taiteen perustuvan viivojen ja värien koodatulle optiikalle.

Rion mukaan Mathieun maalauksen kohdalla ilman teosnimeä ei olisi nähtävissä taistelua eikä Bouvinea. Hän ei kuitenkaan kerro, mihin tai minkälaiseen merkitykseen *Bouvinen taistelu* liittyy itse maalauksen. Jos kuva ei ole yksiselitteinen tai edes ymmärrettävissä, miten ymmärrämme teosnimen? Onko kyseinen teosnimi yksiselitteinen? Tuleeko meidän ottaa nimi kirjaimellisena viittauksena? Onko maalauksessa käynnissä Bouvinen taistelu? Historiallisen tapahtuman liittäminen abstraktiin maalaukseen ei ole lähellekään sama asia kuin henkilön liittäminen muotokuvaan. Kuvaako maalaus taistelua lintuperspektiivistä vai kuvaako se esimerkiksi taistelijan psyykkistä tilaa? Emmekö myöskin voisi väittää, että teosnimi *Bouvinen taistelu* ei edes vastaa kysymykseen, mikä tämä on, eikä täten ankkuroisi maalausta mihinkään denotaatioon. Minkälainen ylipäättään on abstraktin teoksen ja teosnimen suhde? Mihin abstraktin teoksen nimi *ankkuroi* teoksen? Minkälaisia ovat merkitykset abstrakteissa teoksissa? Onko teosnimi samalla teoksen keskeinen teema tai ensisijainen merkitys? Onko abstraktilla teoksella denotatiivista merkitystä vai muodostuuko sen merkitys vain tulkinnallisista konnotaatioista? Kirjaimellisen tai suhteellisen täsmällisesti koodatun, sanoman tasoa ei ole löydettävissä kuin teosnimestä. Missä määrin koodattu ikoninen sanoma puuttuu? Voiko teosnimi jotenkin tiivistää abstraktin teoksen sanoman vai onko sanoman käsite ylipäättään keskeinen?

Mielestäni voimme katsoa, että Barthesin ankkuroinnin käsite ei ole taiteessa niin toimiva kuin esimerkiksi käyttökuvassa kuten lehtikuvassa. Vaikka hänen käsitteensä ankkurointi ja vuorottelu sekä jo *Sanoma valokuvassa* artikkelissa esiintyneet käsitykset eivät ole suoraan sovitettavissa teosnimen analysointiin, kuten Rio nähdäkseni on tehnyt, hän onnistuu kuvaamaan teosnimiin liittyviä kysymyksiä. Barthes on ainakin osittain analysoinut myös teosnimiin liittyvää semanttista motivaatiota. Semanttisesti motivoitun *kuvatekstifunktion* kautta teosnimi pyrkii, Bernard Bosredonin mukaan, selittämään, kuvailemaan tai kommentoimaan kuvaa.¹⁶⁸ Eräällä tavalla tällöinkin on kyse Barthesin mainitsemasta kontrollista.

¹⁶⁸ Bosredon 1997, 94-95, 98-100.

4.4 Teosnimet ja Scott McCloudin sarjakuvan kuva-sana -vuorovaikutusmalli

Teoksessaan *Sarjakuva – Näkymätön taide* (1994) Scott McCloud jakaa kuvan ja sanan vuorovaikutussuhteet sarjakuvassa yhteensä seitsemään kategoriaan. Tarkastelen kategorioiden kautta kuitenkin taideteoksen ja teosnimen suhdetta. Ensimmäinen kategoria on sanapainotteiset yhdistelmät. Sarjakuvassa tämä merkitsee sitä, että kuva(t) kuvittaa sanallista ilmaisua. Tämä ei kuitenkaan merkitse samaa kuin esimerkiksi Raamatun tapahtuman kuvittaminen kuvataiteessa. McCloud tarkoittaa sanapainotteisuudella yhdistelmää, jossa kuva toimiessaan sanojen rinnalla ei merkittävästi lisää niihin mitään uutta. Kuva esimerkiksi viittaa johonkin pieneen, tekstissä mainittuun yksityiskohtaan, mutta sanat vievät tarinaa eteenpäin tai luovat keskeisen tunnelman, jota kuvat tukevat.¹⁶⁹ Kuvataideteoksen ja teosnimen kohdalla vastaavanlainen yhdistelmä voisi olla mahdollinen, ellei kuva – ainakin nähdäkseni – olisi aina periaatteessa keskeisempi. Vähäeleinen kuva voi esimerkiksi pitkän ja runsaan teosnimen rinnalla vaikuttaa ensisilmäyksellä alistetulta ja yhdistelmä sanapainotteiselta. Mielestäni tämä ei kuvataiteen kontekstissa ja traditiossa kuitenkaan merkitse, että yhdelmä olisi välttämättä sanapainotteinen.

Toiseen kategoriaan kuuluvat kuvapainotteiset yhdistelmät. Tällöin tarina etenee visuaalisella tasolla ja sanat toimivat vain sen lisänä. Sarjakuvassa sanat voivat toimia esimerkiksi ääniraidanomaisesti.¹⁷⁰ Kuvataideteoksen ja teosnimen välisessä yhdistelmässä kysymys on jälleen hieman toisen tyyppinen.

Miten sana- ja kuvapainotteiset kategoriat suhteutuvat esimerkiksi Roy Lichtensteinin (1923-1997) *Whaam!* (1963) tai *Wroom!* (1965) -nimisiin ja sarjakuvamaisesti toteutettuihin maalauksiin, joiden nimet toistavat kuviin maalatut kirjaimet? Luettuina kuvaan maalatut kirjaimet sekä teosnimi muodostavat kuvan ääniraidan. Sarjakuvan maailmassa, joka on lähes poikkeuksetta sanapainotteisempi kuin muut kuvataiteen lajit, Lichtensteinin kuvat voisi katsoa kuvapainotteisiksi, mutta maalaustaiteena ne ovat suhteellisen sanapainotteisia. Teosnimen ja maalauksen yhdistelmänä ne ovat suhteellisen sanapainotteisia lisäksi siinä mielessä, että kuvien sanat toistuvat teosten nimissä.

¹⁶⁹ McCloud 1994, 153.

¹⁷⁰ McCloud 1994, 153.

Maalauksina ne ovat kuitenkin *vain* suhteellisen sanapainotteisia, koska maalauskin voi muodostua pelkistä sanoista.

Voimme katsoa, että teosnimet kuten esimerkiksi *Kompositio*, *Impressio* tai *Nimetön* pyrkivät teoksen ja teosnimen muodostamana yhdistelmänä kuvapainotteisuuteen. Ne pyrkivät tähän kuitenkin hieman eri tavoin. Esimerkiksi *Kompositio* pyrkii lingvistisesti kuvapainotteisuuteen viittaamalla teoksen visuaaliseen järjestykseen ja rakenteeseen, kun nimen *Impressio* voisi katsoa pyrkivän korostamaan lingvistisesti kuvan visuaalista havaitsemista, kokemista ja tunnelmaa. *Kompositio* viittaa nimenä kuvan ominaisuuksiin, mutta *Impressio* viittaa oikeastaan kokemukseen ja havaintoon, joka tekijällä on ollut ja/tai jonka tekijä teoksellaan haluaa välittää. Teosnimenä *Nimetön* pyrkii kielellisesti eräällä tavalla kieltämään itsensä ja nimeävän merkityksensä kokonaan. *Nimetön* viittaa tässä mielessä oikeastaan teosnimeen eli itseensä.

McCloudin kolmannen kategorian muodostavat sanan ja kuvan *kaksinkertaiset yhdistelmät*. Kaksinkertainen yhdistelmä ilmaisee, väljästi sanottuna, saman viestin visuaalisesti ja verbaalisesti.¹⁷¹ Tämän kategorian voi katsoa olevan hyvin lähellä sitä, mitä Levinson kutsuu luokittelussaan neutraaliksi teosnimeksi eli teosnimeksi, joka ei muuta kuvaan liitettyä kuvasta mitään.¹⁷² Tiukasti ajateltuna puhdas kaksinkertainen yhdistelmä kuitenkin vaatisi, että olisi mahdollista kuvata sama asia yhtä täsmällisesti sekä kuvallisesti että sanallisesti. Tällaiseen kuvallis-kielelliseen vastaavuuteen ei kykene kuin esimerkiksi liikennemerkki, jolla on omassa toimintakontekstissaan täsmällinen verbaalinen vastineensa ja viestinsä. Lähimpänä tätä puhtainta (ideaalista) muotoa on taiteen saralla esimerkiksi muotokuvan ja kuvassa kuvatun henkilön nimen muodostama yhdistelmä. Jos ymmärrämme kaksinkertaiset yhdistelmät sitä vastoin mahdollisimman väljästi, voimme Herkmanin mukaan kuvata sitä Roland Barthesin käsitteellä *tuplaaminen*. Tämä käsite kuvaa mitä tahansa yhdistelmää, jossa kaksi eri merkkijärjestelmää tukevat toisiaan.¹⁷³ Näin ymmärrettyinä monet taideteoksen ja teosnimen yhdistelmät voisivat kuulua kaksinkertaisiin yhdistelmiin.

¹⁷¹ McCloud 1994, 153.

¹⁷² Levinson 1984, 34.

¹⁷³ Herkman 1998, 55. Ks. myös Barthes 1982a, 19-20

McCloudin neljäs kategoria on *täydentävä yhdistelmä*. Yhdistelmässä on kyse siitä, että sanat voimistavat ja selventävät kuvaa tai kuva voimistaa ja selventää sanoja. Toinen tukee siis toisensa viestiä. Paino voi olla kuitenkin kuvalla tai sanalla.¹⁷⁴ Neljäs kategoria on ongelmallinen siksi, että erottaminen ensimmäisestä ja toisesta kategoriasta on vaikeaa.¹⁷⁵

Viides kategoria on merkittävä myös taideteoksen ja teosnimen näkökulmasta. *Rinnakkaisessa yhdistelmässä* kuva ja sana eivät tunnu kohtaavan eli ne ovat tavalla tai toisella yhteismitattomia. Kuva ja sana toimii rinnakkain, mutta niillä ei ole mitään selvää yhteyttä toisiinsa.¹⁷⁶

Kuudennessa kategoriassa on kyse *montaasista*, jossa *sanat ovat kuvan olennainen osa*.¹⁷⁷ Taideteoksen ja teosnimen suhteessa tällainen montaasi voi olla kahdenlainen. Teosnimi voi toistaa teoksessa esiintyvät sanat kuten kaksinkertaisessa yhdistelmässä. Teosnimi voi kuitenkin ilmaista jotain aivan muuta kuten rinnakkaisessa yhdistelmässä. Teosnimien näkökulmasta montaasi on useimmiten yhdistyneenä johonkin toiseen kategoriaan. Teosnimi ei nimeävästä luonteestaan johtuen voi olla sulautunut kuvaan.

McCloudin viimeinen kategoria käsittää yhdistelmät, joissa sana ja kuva välittävät ajatuksen yhdessä – ollen *toisistaan riippuvaisia*.¹⁷⁸ Nähdäkseni kaikki yhdistelmät muodostavat viimekädessä tällaisen yhdistelmän. Toisaalta tällaisen yhdistelmän erottaminen täydentävästä, sana- tai kuvapainotteisesta yhdistelmästä on vaikeaa.¹⁷⁹

¹⁷⁴ McCloud 1994, 154.

¹⁷⁵ Herkman 1998, 58.

¹⁷⁶ McCloud 1994, 154.

¹⁷⁷ McCloud 1994, 154.

¹⁷⁸ McCloud 1994, 155.

¹⁷⁹ Herkman 1998, 58.

McCloudin mallin ongelmat huomioon ottaen Juha Herkman tiivistääkin mallin seuraavalla tavalla:

1. Kuvapainotteisuus
2. Sanapainotteisuus
3. Kuvan ja sanan yhteistyö
4. Kuvan ja sanan yhteismitattomuus
 - a) metakertomus
 - b) paradoksi ¹⁸⁰

Taideteoksen ja teosnimen analyysin kannalta Herkmanin neljännen kategorian kahdella alakategoriolla ei ole merkittävää relevanssia, sillä (a) *metakertomus* viittaa yhteismitattomuuteen juuri sarjakuvan kertomuksen tasolla. Jäljelle jäävä (b) *paradoksi* sitä vastoin kuvaa kaikkia jäljelle jääviä yhteismitattomuuden muotoja eli kattaa taideteoksen ja teosnimen välisen yhteismitattomuuden.

4.5 Levinsonin teoria teosnimien esteettisestä vaikutuksesta

Artikkelissaan ”*Titles*”(1984) Jerrold Levinson jakaa teosnimet *toimintansa* (funktionsa) perusteella eri luokkiin. Hänen peruskysymyksensä voisi muotoilla: Miten teosnimi toimii suhteessa teokseen? Kun esimerkiksi McCloudin mallia käyttäen lähestyin mallia ainakin periaatteessa vuorovaikutuksen näkökulmasta, niin nyt kysymystä teosnimistä lähestytään niiden *toiminnan* näkökulmasta. Levinsonin lähtökohdat ovat estetiikassa ja taiteenfilosofiassa eivätkä esimerkiksi kielitieteessä tai semiotiikassa.¹⁸¹ Voisi sanoa, että hänen peruskäsitteensä on taideteos eli teoksen ja teosnimen toimiminen taideteoksena ja esteettisenä objektina (eikä esimerkiksi merkinä tai representaationa). Lisäksi Levinson käsittelee juuri teosnimiä toisin kuin Kibédi Varga, Barthes, Peirce tai McCloud.

¹⁸⁰ Herkman 1998, 59.

¹⁸¹ Jerrold Levinson on yhdysvaltalainen analyttisesti suuntautunut ja erityisesti musiikin filosofiaan ja estetiikkaan erikoistunut filosofi.

Levinsonin luokitus perustuu ajatukselle teoksen *keskeisen sisällön* ja teosnimen välisestä suhteesta.¹⁸² Keskeisen sisällön (tai merkityksen) Levinson määrittelee sisällöksi, joka teoksella olisi ”*nimeämättömänä* tai teosnimestä *huolimatta*”. Luokittelussa on kyse siitä, miten teosnimi muuttaa teoksen keskeistä merkitystä. Hän ei väitä, että hänen kategoriansa olisivat aukottomia ja kaikenkattavia, mutta hän kuitenkin uskoo, että kaikki teosnimet sopivat johonkin (yhteen tai useampaan) kategorioista tai, että jokaisella nimellä on vähintäänkin jonkin kategorian mukaisia piirteitä.¹⁸³

4.5.1 Viittaavat teosnimet

Levinsonin kolmijaossa pääluokat ovat *viittaavat*, *tulkitsevat* ja *lisäävät* teosnimet. *Viittaava* teosnimi yksinkertaisesti ilmaisee viittauskohteen ja samalla tukee tätä viittaussuhdetta. Viittaavat teosnimet jakautuvat kahteen alaluokkaan. Ensimmäiseen alaluokkaan kuuluvat *neutraalit* teosnimet. Tällaisella teosnimellä Levinson tarkoittaa nimeä, joka on teokselle kaikkein ilmeisin – nimeä, joka ei ”näytä muuttavan mitään”. Yksinkertaisimmillaan neutraali teosnimi nimeää muotokuvan henkilön tai maisemamaalauksessa kuvatun paikan. Neutraalinkin teosnimen kohdalla on huomattava, että nimi voisi olla toinen tai teos voisi olla nimeämätön. *Viittaaviin* teosnimiin kuuluvat toisena alaluokkana teosnimet, jotka viittaavat johonkin jo tunnettuun asiaan tai ilmiöön. Tällaisista ilmiöstä Levinson käyttää nimitystä *alluusio*. *Allusiivinen* teosnimi viittaa tällöin esimerkiksi toiseen taideteokseen, taiteilijaan, historialliseen tapahtumaan jne. On otettava huomioon, että kaikkien muiden luokkien teosnimet voivat toimia tällä tavoin (allusiivisesti) viitaten.¹⁸⁴ Nähdäkseni yksinkertaisimmillaan pelkästään samannimisyys saa kaksi teosta viittaamaan toisiinsa allusiivisesti. Toisaalta voimme kysyä, eikö teosnimi viittaa allusiivisesti, kun tunnistamme sen toiminnan neutraaliksi. Toisin sanoen, eikö teoksessa ole oltava jotakin tuttua, johon teosnimi viittaa, jotta voimme tunnistaa teosnimen vaikutuksen neutraaliksi? Allusiivisella teosnimellä Levinson kuitenkin tarkoittaa teosnimeä, jolla taiteilijan on ollut tarkoitus viitata tai vihjata epäsuorasti

¹⁸² Levinson käyttää ilmaisua *core content (or meaning)*. Hän ei tee erottelua sisällön ja merkityksen välille. Elkins puhuu teosnimiin liittyen *ensisijaisesta sisällöstä* (primary meaning), mutta ei tarkoita samaa kuin Levinson. Elkins 1999, 88.

¹⁸³ Levinson 1984, 34.

¹⁸⁴ Levinson 1984, 34, 37.

johonkin ulkopuoliseen asiaan, tapahtumaan tai vaikka taiteilijaan. Lisäksi hän katsoo, että myös kaikkien muiden kategorioiden mukaiset teosnimet voivat olla allusiivisia.¹⁸⁵

Alluusiota lähellä ovat *parafraasin* tai *sitaatin* käsitteet. Parafraasissa ilmaus esitetään toisin sanoin tai uudessa muodossa, usein selventäen. Sitaatissa taas lainataan jotakin (sananmukaisesti) muuttamatta sitä. Ajattelkaamme jo aiemmin mainitsemani Joseph Cornellin *Apteekki* (*Pharmacy*, 1914) (Kuva 18) ja Marcel Duchampin *Apteekki* (*Pharmacie*, 1943) (Kuva 17) teoksia. Cornell siteeraa teosnimellä sananmukaisesti (käännöksenä) Duchampin teosnimeä. Samalla Cornell viittaa Duchampiin ja hänen teokseensa. Onko hänen viittauksensa alluusio? Voimme myös kysyä esittääkö Cornell parafraasin Duchampin teoksesta? Jos katsomme teoksia parafraasina, katsomme Cornellin jossakin määrin tulkitsevan Duchampin teosta eli kysymys ei ole vain viittaamisesta. Nähdäkseni sekä siteeraus että parafraasi voidaan nähdä eräänlaisina alluusion muotoina.

4.5.2 Tulkitsevat teosnimet

Tulkitseva teosnimi ilmaisee jonkin tulkinnan tai tukee jotakin tiettyä tulkintaa. Tähän kategoriaan kuuluvat *alleviivaavat*, *tarkentavat* ja *selventävät* teosnimet sekä osa *heikentävistä* (*ironiset*) teosnimistä. *Alleviivaava* teosnimi korostaa teoksen sisällön keskeistä teemaa tai aihetta. Tällaisesta nimestä Levinson antaa esimerkkinä Edvard Munchin (1863-1944) *Huuto* (norj. *Skrik*, 1893) maalauksen teosnimen. Maalauksessa suu auki huutava ihmishahmo on selvästi teoksen keskeinen aihe, mutta teosnimi *Huuto* alleviivaan ja korostaa tätä aihetta. *Alleviivaavat* nimet eivät vain nimeä esimerkiksi henkilöitä tai paikkoja vaan ilmaisevat jonkin laajemman merkityksen.¹⁸⁶

Tämän ryhmän toisena alaluokkana ovat *tarkentavat* teosnimet. Tarkentava nimi eroaa alleviivaavasta siinä mielessä, että tällainen teosnimi nostaa esille jonkin sisällön keskeisistä aiheista tai teemoista. Teoksen sisällössä on tällöin oltava kaksi tai useampia ”kilpailevaa” elementtiä, joita voidaan pitää keskeisinä. Tällaisesta nimestä on esimerkkinä Edouard Manet’n (1832-83) maalaus *Aamiainen nurmikolla* (*Déjeuner sur l’herbe*, 1863) Levinsonin mukaan teoksen nimi korostaa (tarkentaa) tapahtumaa ja sen sosiaalista

¹⁸⁵ Levinson 1985, 37.

¹⁸⁶ Levinson 1985, 34-35, 37.

luonnetta eikä esimerkiksi luonnon kauneutta, henkilöitä tai henkilöiden persoonallisuuksia.¹⁸⁷ Teosnimi korostaa myös toisenlaisia seikkoja. Yhdessä maalauksen kanssa, se epäsuorasti korostaen sen suoranaista asetelmallisuutta. Toisaalta se korostaa aamiaista aiheena, aikana jolloin (arvostetuimpien) maalausten aiheiden tuli viitata esimerkiksi historiallisiin tapahtumiin tai vähintäänkin idealisoituihin aiheisiin. Ilman kyseistä teosnimeä teos saatettaisiin yhdistää suoraan ns. *fête champêtre* -teemaa (Kuva 24).¹⁸⁸ Tällä tavoin tulkittuna teoksesta on löydettävissä jopa ironiaa tai provokaatiota. Kyseessä on kuitenkin ironia, joka ei heikennä teoksen keskeistä sisältöä, koska se korostaa sisältöä muiden maalausten ylevien aiheiden kustannuksella.

Tulkitsevien teosnimien kolmanteen alaluokkaa kuuluvat *selventävät (tai määrittävät)* teosnimet. Tällaiset teosnimet selventävät 'esittävyydeltään' epäselviä teoksia. Esimerkiksi teosnimi *Nainen III (Woman III, 1950-52)* (Kuva 25) määrittää kuvatun kohteen Willem de Kooningin (1904-1997) ekspressiivisessä maalauksessa, joka Levinsonin mukaan voisi muistuttaa pikemminkin lehmää.¹⁸⁹ Toinen esimerkki on Piet Mondrianin (1872-1944) periaatteessa täysin abstrakti *Broadway Boogie-Woogie* (1942-43), joka urbaanin nimensä kautta on yhdistetty New Yorkin metrokarttaan.

Neljänteen tulkitsevien teosnimien alaluokkaan kuuluu osa nimistä, joita Levinson kutsuu *heikentäviksi (ironia)*. Tällainen teosnimi pyrkii esimerkiksi ironian keinoin vähättelemaan ja heikentämään teoksen keskeistä tai keskeiseltä vaikuttavaa sisältöä. Heikentämällä jotakin aspektia tai teokseen kuuluvaa elementtiä, teosnimi samalla alleviivaa jotakin toista kokonaisuuden kustannuksella.¹⁹⁰ Mielestäni tällainen, mutta samalla myös allusiivisesti viittaava teosnimi on esimerkiksi Marcel Duchampin *L.H.O.O.Q., parta ajettuna (L.H.O.O.Q., rasée, 1965)* teoksella (Kuva 26). Hänen *L.H.O.O.Q.* (1919) teoksessa parrakkaana esiintyvä Mona Lisa onkin tässä myöhemmässä teoksessa siloposkinen (Kuva 27).

¹⁸⁷ Levinson 1985, 35.

¹⁸⁸ Honour & Fleming 1992, 429-430. *Fête champêtre* -aiheella (suom. ”maalaisjuhla”) tarkoitetaan Giorgionen (n. 1476/78-1510) tai nykykäsityksen mukaan hänen oppilaansa Tizianin (n. 1490-1576) *Concert champêtre* (n. 1508) (maalaiskonsertti) (Kuva 24) maalauksen pohjalta syntynyttä maalaustyyppeä. Honour & Fleming 1992, 578. Vrt. *Fête galante* -aihe luku 3.1 ja kuva 3.

¹⁸⁹ Jostakin syystä Levinson käyttää tällaista sovinistiselta kalskahtavaa esimerkkiä.

¹⁹⁰ Levinson 1985, 34-35.

4.5.3 Lisäävät teosnimet

Kolmannen pääluokan mukaiset *lisäävät* teosnimet lisäävät teoksiin elementtejä, jotka teoksen arvioinnissa ja tukinnassa on otettava huomioon, mutta jotka eivät tue tai anna välttämättä edes välineitä jonkin tietyn tulkinnan tekemiseksi. Tähän *lisäävien* nimien luokkaan kuuluvat *mystifioivat* sekä osa *heikentävistä (vastakkaiset)* teosnimistä. Lisäävänä teosnimenä *mystifioiva (tai harhaanjohtava)* teosnimi ei pelkästään asetu joitakin teoksen keskeistä piirrettä vastaan tai pyri heikentämään sellaista, vaan pyrkii olemaan täysin harhaanjohtava tai absurdi. Tällaiset teosnimet ovat Levinsonin mukaan tyypillisiä erityisesti dadaistisille ja surrealistisille kuten esimerkiksi Giorgio de Chiricolle (1888-1978).¹⁹¹

Lisäävien nimien toiseen alaluokkaan kuuluvat *heikentävät (vastakkaiset)* teosnimet. Tällainen nimi on *lisäävä* erotukseksi *tulkitsevasta* niin, että se pyrkii viittaamaan vastakkaiseen suuntaan kuin teoksen keskeinen tai keskeiseltä vaikuttava sisältö. Se pyrkii heikentämään jotakin teoksen aspektia, asettumalla selvästi sitä vastaan eikä vain ironisoimalla sitä. Levinson näkee heikentävän (vastakkaisen) teosnimen siinä mielessä lisäävänä, että se ilmaisee jotakin mitä kuvassa ei vielä ollut. Tällainen nimi lisää kokonaisuuteen jotakin kuvalle vastakkaista.¹⁹² Levinsonin taksonomian ongelman muodostavat näkemykseni mukaan juuri heikentävät teosnimet. Hän ei anna toimivia esimerkkejä sen enempää tulkitsevista kuin lisäävistäkään heikentävistä teosnimistä. Käytännön erottelu näiden kahden ryhmän välillä jää epäselväksi.

4.6 Bosredonin teoksen ja teosnimen vastaavuusanalyysi

Bernard Bosredon katsoo, että teosnimi voi konstruoida kahdentyyppisiä viittauskohteita. Viittauskohde, jonka teosnimi konstruoi, voi olla näkyvän representaation jollakin tavoin kielellisesti ilmaiseva eli se voi olla teoksen kielellinen visualisointi (*visualisation, titre visuel*). Teosnimen konstruoima viittauskohde voi olla kuitenkin myös teoksen ulkopuolelta johdettu. Tällöin teosnimi ilmaisee jotain, joka voi hyvinkin läheisesti liittyä teokseen, mutta joka ei ole itse teoksesta ns. poimittavissa. Ajatus on, että teosnimi

¹⁹¹ Levinson 1985, 36-37.

¹⁹² Levinson 1985, 35-37.

muodostaa teoksesta riippumattoman kielellisen viittauskohteen, joka voi ilmaista selvästi jotakin visuaalista (yksinkertaisimmillaan värin, lukumäärän, sijainnin jne.). Teos itse muodostaa näkyvän viittauskohteen. Vastaavuudessa on näin ollen kyse kielellisesti muodostetun viittauskohteen ja näkyvän viittauskohteen (referentin) vastaavuudesta.¹⁹³

Jotta voitaisiin analysoida teoksen ja teosnimen vastaavuutta Bosredon antaa seuraavanlaiset muotoilut:

Teos on (0), kun sanomme: ”En näe mitä teos esittää tai mikä se on.”

Teos on (1), kun sanomme: ”Näen mitä teos esittää tai mikä se on.”

Teos on (1’), kun sanomme: ”Ajattelen, että teos voi esittää tuota asiaa tai on tuo asia.”

Teosnimi on (0), kun sanomme: ”En ymmärrä mitä teosnimi merkitsee tai nimeää.”

Teosnimi on (1), kun sanomme: ”Ymmärrän mitä teosnimi merkitsee tai nimeää.”

Teosnimi on (1’), kun sanomme: ”Ajattelen, että teosnimi voi merkitä tai nimetä tuon tai tuon asian.”¹⁹⁴

On huomattava, että näissä muotoiluissa on kyse havaitsijan subjektiivisesta tulkinnasta, joka riippuu havaitsijan tulkinta kyvyistä sekä yleisemmistä konventioista. Muotoilujen avulla ei voi antaa millekään teokselle tai teosnimelle mitään universaalisti pitävää arvoa (0, 1 tai 1’). Nämä tulkinta kyvyt tai tavat ovat kuitenkin sosio-kulttuuristen konventioiden ohjaamia.¹⁹⁵ Ymmärrettävä ja yksiselitteinen teosnimi (1) on usein kuitenkin sellainen, että se on suhteellisen helppo kääntää kieleltä toiselle.

Edellä esitettyjen muotoilujen perusteella teos ja teosnimi voivat muodostaa seuraavat yhdeksän erilaista yhdistelmää:

1. **(0,0)**: Teos on ei-esittävä (abstrakti, non-figuratiivinen) ja teosnimelle on lähes mahdoton antaa semanttista tulkintaa tai merkitystä. Bosredon antaa esimerkiksi Hans Hartungin (1904-89) teoksen *T. 1956-14* (1956?).¹⁹⁶ Omasta subjektiivisesta

¹⁹³ Bosredon 1997, 192.

¹⁹⁴ Bosredon 1997, 194.

¹⁹⁵ Bosredon 1997, 190-191.

¹⁹⁶ On kuitenkin huomattava, että vierekkäisyyteen perustuen voimme tulkita, että ”T.” tarkoittaa taulua (tableau) luku ”1956” vuotta 1956 ja luku ”14” järjestysnumeroa. Näin tällekin nimelle on annettavissa

näkökulmastani samanlainen yhdistelmä on kyseessä mm. Jackson Pollockin (1912-56) *Full Fantom Five* (1947) teoksessa (Kuva 28). Abstrakti roiskemaalaus on yhdistyneenä teosnimeen, jolle en osaa antaa merkitystä tai suomennosta vaikka sanat on jotenkin ymmärrettävissä.

2. **(0,1)**: Teos on ei-esittävä ja teosnimi läpinäkyvä. Ei-esittävän taiteen teosnimet ovat ollessaan läpinäkyviä (eli helposti ymmärrettäviä) usein generisiä eli viittaavat esimerkiksi maalaustaiteeseen lajina tai luokkana (*Maalaus, Nimetön, Abstraktio, Kompositio, Improvisaatio*), esteettisiä virtauksia ilmaisevia (*Suprematismi, Konkretistinen maalaus*) tai ne yksinkertaisesti ilmaisevat kuvapinnalla esitetyt muodot kuten Kasimir Malevitšin (1879-1935) *Kahdeksan punaista suorakaidetta* (1915) (Kuva 29).¹⁹⁷
3. **(0,1')**: Teos on ei-esittävä ja teosnimelle on annettavissa jokin, mutta ei yksiselitteinen tulkinta. Samoin kuin edelliseen tähän ryhmään on sijoitettavissa paljon ei-esittävää taidetta. Bosredonin esimerkkejä tällaisista yhdistelmistä ovat Wassily Kandinskyn (1866-1944) *Lyyristä (Lyrisches, 1911)* (Kuva 30) ja *Pieniä maailmoja -sarja (Kleine Welten, 1922)*.
4. **(1,0)**: Teos on yksiselitteisen esittävä (mimeettinen) ja teosnimi on käsittämätön. Käsittämätön teosnimi on esimerkiksi silloin, kun se on niin sanotusti siansaksaa. Tällainen tilanne on ainakin silloin, kun teosnimi on tuntematonta kieltä. Bosredon antaa esimerkkinä Paul Gauguinin tahitin kieliset teosnimet.¹⁹⁸ Nähdäkseni myös esimerkiksi Duchampin *L.H.O.O.Q.* (1919) (Kuva 27) teoksen teosnimi voidaan katsoa ainakin 'normaaliluennassa' käsittämättömäksi ja viiksekästä Mona Lisaa (eli Leonardo da Vincin (1452-1519) ital. *La Gioconda, 1503-05*) esittävä teos yksiselitteisen esittäväksi.¹⁹⁹
5. **(1,1)**: Teos on esittävä (mimeettinen) ja teosnimi semanttisesti yksiselitteinen. Tämä yhdistelmä on erittäin yleinen. Tällainen teos on esimerkiksi Paul Cézannen

yhdenlainen tulkinta. Tämä ei kuitenkaan tarkoita, että teosnimi olisi ymmärrettävissä muissa yhteyksissä. Bosredon 1997, 194.

¹⁹⁷ Bosredon 1997, 194, 197-198.

¹⁹⁸ Bosredon 1997, 195.

¹⁹⁹ *L.H.O.O.Q.* teosnimeä on "luettu" monin tavoin. Kirjainten lausuminen ranskaksi synnyttää äänteet, jotka ovat hyvin lähellä lausetta "elle a chaud au cul" eli "häntä kuumottaa alapäästä" (suomennos on Irmeli Hautamäen). Stephen Jay Gould katsoo, että teosnimi viittaa myös englanninkielen sanaan "look" eli "katso" tai "katsokaa". Nimi onkin mielenkiintoinen, koska sillä on näin kaksi erikielistä luentaa, jotka molemmat ovat kirjaimellisesti ottaen väärinluentoja. Gould 2000 [www.tout-fait.com]. Mona Lisa (suom. rouva Lisa) on firenzeläisen Francesco del Giocondon puoliso Lisa Gherardinin muotokuva. Jaatinen 1995, 4.

(1839-1906) *Ruukku, sokerikko ja omena (Vase paillé, sucrier et pomme, (1890-94).*²⁰⁰

6. **(1,1')**: Teos on esittävä (mimeettinen) ja teosnimelle on annettavissa jokin, mutta ei yksiselitteinen tulkinta. Bosredonin käyttämä esimerkki mm. Chaim Soutinen (1894-1943) *La butte Pinson* (lähteessä ei valmistumisajankohtaa)²⁰¹ Teosnimi voidaan ymmärtää Pinsonin kukkulana tai Pinsonin multakasana. Sana *pinson* tarkoittaa peippoa. Lisäksi sana *butte* voi tarkoittaa myös giljotiinia. Tällaisissa tapauksissa vasta teos vahvistaa teosnimen tulkinnan.
7. **(1',0)**: Teoksen voidaan tulkita esittävän jotain, toisin sanoen teos on figuratiivinen, mutta ei täysin mimeettinen. Teosnimi on käsittämätön. Tällaisesta yhdistelmästä on esimerkkinä esimerkiksi Salvador Dalin (1904-89) *Galacidalacidésoxyribonucléidacide* (1963), joka on kuitenkin onnistuttu kääntämään suomeksi muotoon *Galacidalacidesoksiribonukleiinihappo*.
8. **(1',1)**: Teoksen voidaan tulkita esittävän jotain, toisin sanoen teos on figuratiivinen, mutta ei täysin mimeettinen. Teosnimi on semanttisesti yksiselitteinen. Esimerkiksi Picasson *Nainen joka itkee (La femme qui pleure, 1937)* (Kuva 31).
9. **(1',1')**: Teoksen voidaan tulkita esittävän jotain, toisin sanoen teos on figuratiivinen, mutta ei täysin mimeettinen. Teosnimelle on annettavissa jokin, mutta ei yksiselitteinen tulkinta.²⁰² Esimerkiksi Marcel Duchampin *Sonaatti (Le Sonate, 1911)* (Kuva 32).

Edellä olevat teosta ja teosnimeä koskevat muotoilut ovat kärjistettyjä ja tietoisinkin naiiveja. Kuva voi niiden mukaan olla esittävä, ei-esittävä (eli abstrakti) tai jotain siltä väliltä. On myöskin huomattava, että teos ja teosnimet on tässä vaiheessa tulkittu yhdistelminä, joille ei kuitenkaan ole annettu yhteistä tulkintaa.

²⁰⁰ Käännös on omani.

²⁰¹ Soutinen teosta en onnistunut löytämään mistään lähteistä, mutta Maurice Utrilloilta (1883-1955) löytyi samanniminen teos, jossa sana *Butte* oli kirjoitettu isolla (*La Butte Pinson*, n. 1906). Kyseessä oli maalaismaisema, joten tulkitsen nimen ainakin hänen teoksessaan tarkoittavan paikkaa nimeltä Pinsonin kukkula.

²⁰² Bosredon 1997, 195.

Bosredon päätyttyä teoksen ja teosnimen vastaavuuden (korrespondenssin) tulkinnassa kolmenlaisiin arvoihin:

P+T=0: Teos ja teosnimi eivät onnistu vastaamaan toisiaan, lähdettiinpä tulkinnassa liikkeelle sitten teoksesta ja teosnimestä.

P+T=1: Teos ja teosnimi voidaan nähdä vastaavuudeltaan yhteneväisinä.

P+T=1': Teos ja teosnimi voidaan nähdä vastaavuudeltaan osittain yhteneväisinä.

Kun teosten ja teosnimien yhdistelmät ja vastaavuudet yhdistetään toisiinsa, voimme esittää seuraavanlaiset muotoilut (jossa P = teos tai maalaus (peinture), T = teosnimi (titre), non = ei pätevä ja & = looginen konjunktio):

a) **(0,0)**

$$P+T=0 \ \& \ \text{non} \ (P+T=1) \ \& \ \text{non} \ (P+T=1')$$

Tapauksessa, jossa teos on ei-esittävä (0) ja teosnimi käsittämätön (0), ne eivät vastaa toisiaan (P+T=0). Ne eivät vastaa toisiaan täysin (P+T=1), eivätkä ne vastaa toisiaan osittain (P+T=1'). Ajatelkaamme esimerkiksi Hans Hartungin (1904-89) teosta *T. 1956-14* (1956?). Teos on Bosredon mukaan abstrakti eli saa (semanttisen) arvon nolla. Teosnimi muodostuu kirjaimesta ja numerosarjasta. Teosnimessä ei ole mitään mikä viittaisi mihinkään yksiselitteiseen tai ainakaan visuaalisesti ymmärrettävään tulkintaan eli teosnimikin on (abstrakti) semanttiselta arvoltaan nolla.²⁰³

b) **(0,1)**

$$\text{non} \ (P+T=0) \ \& \ P+T=1 \ \& \ P+T=1'$$

Toisessa tapauksessa, jossa teos on ei-esittävä ja teosnimi täysin läpinäkyvä ja ymmärrettävä, ne voivat olla vastaavuudeltaan täysin yhteneviä (P+T=1) kuten Malevitšhin *Kahdeksan punaista suorakaidetta* (1915) (Kuva 29), jossa nimi ilmaisee tyhjentävästi teoksen kaikki muodot. Teos ja teosnimi voivat vastata toisiaan myös osittain

²⁰³ On kuitenkin huomattava, että mitä todennäköisimmin ”T.” tarkoittaa taulua (tableau) luku ”1956” vuotta 1956 ja luku ”14” järjestysnumeroa eli tällekin nimelle on annettavissa yhdenlainen tulkinta.

($P+T=1'$) kuten Kandinskyn *Mustia viivoja I* (*Schwarze Striche I*, 1913) (Kuva 33), jossa nimi on ymmärrettävä, mutta nimeä ja ilmaisee vain osan teoksen muodoista. Täydellinen vastaamattomuus on ei-esittävän ja täysin ymmärrettävän teosnimen yhdistelmissä mahdoton.

c) **(0,1')**

$\text{non } (P+T=0) \ \& \ \text{non } (P+T=1) \ \& \ P+T=1'$

Kun teos on ei-esittävä ja teosnimelle löytyy useita tulkintoja (tulkinta on epävarma), vain osittainen vastaavuus on mahdollinen ($P+T=1'$). Tällainen vastaavuus on kyseessä esimerkiksi Kandinskyn teoksessa *Improvisaatio Rotko* (*Improvisation Klamm*, 1914) (Kuva 32). Teosnimi ei ole yksiselitteinen eikä abstrakti teos voi vahvistaa sille mitään tiettyä tulkintaa. Tämän takia täydellinen vastaavuus ja täydellinen vastaamattomuus ovat mahdottomia. Nähdäkseni tämä on tilanne myös ankkuroinnin -käsitteen yhteydessä esiin nostetussa Mathieun *Bouvinen taistelu* (*Bataille de Bouvine*) teoksessa.

d) **(1,0)**

$P+T=0 \ \& \ \text{non } (P+T=1) \ \& \ \text{non } (P+T=1')$

Täydellisesti ja mimeettisesti esittävän teoksen ja semanttisesti täysin käsittämättömän teosnimen kohdalla Bosredon katsoo, että kysymyksen täytyy olla lähinnä jossakin vaiheessa tapahtuneesta virheestä. Kyseessä voi tietysti olla aikaisemmin mainitsemani vieraskielinen teosnimi. Joka tapauksessa tällaisen yhdistelmän kohdalla teoksen ja teosnimen vastaavuus ei ole mahdollinen ($P+T=0$), ellei esimerkiksi vieraskieliselle teosnimelle löydy käännöstä, jolloin vastaavuus suhde muuttuu täysin. Teoksen ollessa selkeästi esittävä ja teosnimen ollessa käsittämätön, ne eivät voi vastata toisiaan täydellisesti eivätkä edes osittain.

e) **(1,1)**

$P+T=0 \ \& \ P+T=1 \ \& \ P+T=1'$

Tapauksissa, joissa teos on esittävä ja teosnimi täysin ymmärrettävä, kaikki vastaavuus vaihtoehdot ovat mahdollisia. Teos ja teosnimi voivat vastata toisiaan täydellisesti, kuten jo mainitussa Cézannen *Ruukku, sokerikko ja omena* teoksessa. Vastaavuus voi olla myös

osittainen, kun täydelliselle vastaavuudelle ei tunnu löytyvän riittävää perustetta. Esimerkiksi Diego Velázquezin (1599-1660) *Las Meninas (Hovinaiset)* (1656) maalauksessa on hovinaisia, mutta myös taiteilija ja kuninkaallisia. Teosnimen ja teoksen monine henkilöineen, voi tulkita vastaavan toisiaan vain osittain. Lisäksi teos ja teosnimi voivat olla vastaamatta toisiaan tapauksissa, joissa ne ovat jollakin tavoin ristiriitaisia tai yhteismitattomia. Borsedon katsoo, että tilanne on tällainen esimerkiksi René Magritten *Le mal de mer (Merisairaus)*²⁰⁴ teoksessa.

f) (1,1')

non (P+T=0) & P+T=1 & P+T=1'

Yhdistelmissä, joissa teos on esittävä ja teosnimi on tulkinnanvarainen, vastaavuus voi olla täydellinen tai osittainen, mutta teos ja teosnimi eivät voi olla vastaamatta toisiaan. Teoksen esittävyys voi täydellisesti hävittää teosnimen monitulkintaisuuden tai monitulkintaisuus voi säilyä, jos teoksessa on useampia eri elementtejä, joihin teosnimi eritavoin tulkittuna voi viitata.

g) (1',0)

P+T=0 & non (P+T=1) & non (P+T=1')

Kun teokselle on annettavissa jokin tulkinta, mutta teosnimi on käsittämätön, teosnimi ei voi antaa teoksen millekään tulkinnalle edes osittaista vahvistusta. Teos ja teosnimi eivät voi näin ollen vastata toisiaan. Yhdistelmästä on esimerkkinä edellä mainittu Dalin *Galacidalacidésoxyribonucléidacide*. Dalilta erimerkkejä löytyy muitakin.

h) (1',1)

non (P+T=0) & P+T=1 & P+T=1'

Teoksen ollessa esittävyytensä suhteen tulkinnanvarainen ja teosnimen ollessa täsmällinen, teosnimi voi vahvistaa jonkin teoksen tulkintavaihtoehtoista, jolloin vastaavuus voi olla täydellinen. Vastaavuus voi jäädä kuitenkin vain osittaiseksi, jos teoksessa on runsaasti erilaisia elementtejä.

²⁰⁴ En ole onnistunut löytämään tätä teosta mistään, joten en tarkkaan tiedä millainen teos on kyseessä.

i) (1',1')

non (P+T=0) & P+T=1 & P+T=1'

Kun teos on esittävyytensä suhteen tulkinnanvarainen, eikä teosnimen tulkintakaan ole täysin selvä, teoksen ja teosnimen vastaavuus voi olla joko täydellinen tai osittainen. Vastaamatta ne eivät kuitenkaan voi olla, sillä ollessaan merkitykseltään hieman epäselviä niille löytyy vastaavuus joissakin tulkinnoissa.

Bosredon esittää edelliset muotoilut seuraavanlaisena taulukkona:

	Yhdistelmä	P+T =0	P+T=1	P+T=1'
a	0,0	+	-	-
b	0,1	-	+	+
c	0,1'	-	-	+
d	1,0	+	-	-
e	1,1	+	+	+
f	1,1'	+	+	+
g	1',0	+	-	-
h	1',1	-	+	+
i	1',1'	-	+	+

Taulukko havainnollistaa eri yhdistelmien välisiä suhteita. Bosredon esittääkin taulukon perusteella joitakin tulkintoja. Havaitsemme, että rivien (a), (d) ja (g) yhdistelmät toteuttavat samanlaiset vastaavuussuhteet. Täsmällisemmin sanottuna, niissä ei synny vastaavuussuhdetta teoksen ja teosnimen välille. Kaikille kolmelle yhdistelmälle on yhteistä, että teosnimi ei ole ymmärrettävissä eli se on lukijan näkökulmasta jostakin syystä käsittämätön.²⁰⁵ Voimmekin yleistää, että kun teosnimi on käsittämätön, teos ja teosnimi eivät koskaan vastaa toisiaan, olipa teoksen tulkinta millainen tahansa.

²⁰⁵ Bosredon 1997, 202.

Toiseksi Bosredon katsoo, että linjojen (h) ja (i) sekä linjojen (f) ja (g) perusteella voimme nähdä, että teosnimi ei ole arvojen (1) ja (1') vaihtelulle niin herkkä kuin itse teos. Mielestäni tämä tulkinta jää Bosredonilta kuitenkin perustelematta.

Kolmanneksi näemme linjojen (b) ja (h) kohdalla, että semanttisesti yksiselitteinen teosnimi saa aikaan vastaavuuden, joka on osittainen tai täydellinen abstraktin sekä moniselitteisen teoksen kohdalla.

Bosredonin teoksen ja teosnimen vastaavuusanalyysin kautta voimme tarkastella joitakin aiemmin esittämiäni kysymyksiä. Voimme perustellusti antaa jo Roland Barthesin teorian yhteydessä mainitulle Mathieun (s.1921) abstraktille teokselle nimeltä *Bouvinen taistelu* (*Bataille de Bouvine*) arvot $P=0$ ja $T=1$.²⁰⁶ Saamme siis yhdistelmän (0,1). Yhdistelmä (0,1) sijoittuu taulukossa riville (b) eli se voi saada täydellisen tai osittaisen vastaavuuden ($P+T=1$ tai $P+T=1'$), mutta ei vastaamattomuutta ($P+T=0$). Nähdäkseni Mathieun *Bouvinen taistelu* teoksen kohdalla emme voi tulkita vastaavuutta ainakaan niin täydelliseksi, kuten esimerkiksi Malevitšin *Kahdeksan punaista suorakaidetta* (1915) teoksen kohdalla. Jotta vastaavuus olisi täydellinen ($P+T=1$) meidän olisi nähdäkseni tulkittava teos esimerkiksi jonkinlaiseksi ilmakuvaksi Bouvinen taistelusta, jos emme voi antaa näin täsmällistä tulkintaa, yhdistelmän ainoaksi mahdolliseksi tulkinnaksi jää osittainen vastaavuus ($P+T=1'$).

Mathieun (*Bataille de Bouvine*) teosnimi on luonteeltaan niin yleinen, että sen voi mielestäni katsoa olevan myöskin tulkinnanvarainen. Ymmärrämme, että kyse on taistelusta ja paikkakunnasta Bouvine. Emme kuitenkaan tiedä minkälaisesta taistelusta on kyse. Onko kyse sodasta? Mistä sodasta? Voimme siis luoda yhdistelmän (0,1'), joka sijoittuu taulukossa riville (c). Tällainen yhdistelmä toteuttaa ainoastaan osittaisen vastaavuuden ($P+T=1'$). Voimme huomata, että päädymme tässä tapauksessa vastaavuuden suhteen aivan vastaavaan lopputulokseen, kuin yksiselitteisen teosnimen kohdalla.

Barthesin *ankkuroinnin* käsite vastaa nähdäkseni lähinnä tilannetta, jossa $P+T=1$ eli teos ja teosnimi vastaavat toisiaan suhteellisen pitävästi. $P+T=1$ on mahdollista vain linjoilla b, e,

²⁰⁶ Maalaus on abstrakti ($P=0$) ja teosnimi on ymmärrettävä ($T=1$). Oletan tässä, että *Bouvinen taistelu* on täysin abstrakti teos.

f, h, ja i. Vain tällöin teosnimen voi mielestäni katsoa ankkuroivan teokseen jonkin tietyn denotatiivisen merkityksen. Muissa tapauksissa denotatiivinen merkitys jää enemmän tai vähemmän avoimeksi eikä ankkurointia tapahdu. Näin ollen *Bouvinen taistelu* teoksen nimi ei ankkuroisi teosta mihinkään tiettyyn merkitykseen, ellemmme katso teosnimen täysin yksiselitteiseksi.

5. Päätäntö

Filosofinen kysymys taideteoksen ja teosnimen ontologiasta voi tuntua taidehistoriaa tutkittaessa kaukaiselta. Taiteilijan ja jonkun muun antaman teosnimen erottelu onkin usein vain teoreettinen. Tarkemmin ajatellen kyse voi olla kuitenkin siitä, että erottelua ei ole tehty. Taiteilijan ja jonkun muun antamalle teosnimelle ei ole annettu eri statusta. Asetun siinä mielessä Levinsonin kannalle, että mielestäni erottelu taiteilijan antamiin ns. aitoihin teosnimiin ja muiden antamiin teosnimiin tulisi tehdä, jos vain mahdollista. Esimerkiksi erotteluni *Nimettömiin* ja nimeämättömiin teoksiin perustuu suoraan tälle erottelulle. Keskeistä on kuitenkin kiinnittää huomiota siihen, että nimeäminen on antajasta riippumatta joidenkin intentioiden ohjaamaa. Tämä on keskeinen osa sitä miten me teosnimen ymmärrämme. Kysymykset nimen antajasta tai alkuperästä ja nimeäjän intentioista ovat selkeästi taidehistoriallisia. Voimme kysyä: Kuka nimen on antanut? Milloin nimi on annettu? Millaista tulkintaa nimi tukee?

Teosnimien kohdalla olen nostanut esille myös teosnimien poliittisen aspektin. Poliittisuus korostuu erityisesti tutkittaessa teosnimien muuttumista. Taiteen historiasta löytyy useita esimerkkejä tällaisista muutoksista. Voimme kysyä, millaisia tulkintoja teosnimet tukevat ja minkälaiset ajatukset ovat uudelleen nimeämisten takana. Joissakin tapauksissa voimme tarkastella myös itse nimeämistä poliittisena tekona. Toisaalta voimme laajassa mielessä nähdä koko kuvien nimeämisen Barthesin tapaan ideologisesti – keinona kontrolloida kuvaa. Tällöin kuvan nimeämistä voisi provosoiden nimittää jopa ikonoklastiseksi toimenpiteeksi.

Keskeinen osa työtäni käsittelee kuva-sana -suhteiden tarkastelun kautta taidehistorian metodologiaa. Yksi keskeisiä kysymyksiä on teosnimien tulkinta. Nähdäkseni olen osoittanut, ettei teosnimen tulkintaan ole tai voikaan olla yksinkertaista ja yhtä oikeaa tapaa, joka kattaisi kaikki mahdolliset tilanteet ja teosnimet. Tähän on osaltaan syynä itse taiteen ja teosnimien historia. Teosnimien status on kokenut muutoksia. Vaikka oikeaa ja lopullista vastausta tulkintaan ei ole, olen tässä työssä pyrkinyt kriittisesti tarkastelemaan joitakin vaihtoehtoja. Kun ajattelemme teosnimien tulkinnan kahta ääripäätä, ylitulkintaa ja teosnimen totaalista huomiotta jättämistä, on työssäni kiinnitetty huomiota ainakin teosnimiin. Taideteoksen nimen tulkinta voi sitä vastoin mennä ylitulkinnaksi, jos teoksen visuaalinen osa jää täysin huomiotta. Esimerkiksi Duchampin *Poikamiestensä alastomaksi*

riisuma morsian, vieläpä tai Suuri lasi (La Mariée mise à nu par ses célibataires, même tai Le Grand Verre, 1912-1923) teoksen merkitystä on tulkittu täysin kabbalistisin lähtökohdin laskien teosnimen sanojen ja kirjainten määrää.²⁰⁷ Duchampin kohdalla tämä ei sinänsä ole yllättävä tai edes mahdoton tulkintatapa, mutta jos teoksen visuaalinen hahmo jää täysin huomiotta, on olennainen asia unohdettu. Nähdäkseni keskustelu teosnimistä on tarpeellista tällaisten ylilyöntien välttämiseksi. Maalauksia ei ole maalattu ensisijaisesti nimiensä kommentoitaviksi, eikä nimiä ole annettu ensisijaisesti teoksia kommentoiviksi ja selittäviksi.²⁰⁸

Kibédi Vargan typologian kautta hahmottelin useita teosten ja teosnimien välisiä yleisiä suhteita. Levinsonin kategorioiden kautta taas päädytään hyvinkin yksityiskohtaisiin ja hienovaraisiin erotteluihin, joista hän ei kuitenkaan nähdäkseni aina anna riittävästi esimerkkejä selvän kokonaiskuvan saamiseksi. Sama koskee McCloudin mallia, joka ei tosin alunperin luotu teosnimien analysointiin. Sekä Levinsonin että McCloudin malleihin sovellettuna yksittäinen teos ei aina tunnu istuvan selkeästi yhteenkään ryhmään – toisaalta se tuntuu sopivan hieman näkökulmia vaihtamalla useampiinkin. McCloudin ja Levinsonin mallit onkin mielestäni nähtävä samaan tapaan kuin Peircen semeioottiset kategoriat. Ne eivät ole toisensa poissulkevia, vaan ovat pikemminkin ajattelun ja analysoinnin apuvälineitä. Ne auttavat näkemään erilaisia näkökulmia yksittäiseenkin teosnimeen. Tässä mielessä Rion Barthesin ankkuroinnin käsitteelle rakentama teoksen ja teosnimen välille rakentama suhde on mielestäni ongelmallisissa.

Kaikki kirjoittajat ovat yhtä mieltä siitä, että sanoilla ja teosnimillä voidaan vaikuttaa teoksen tulkintaan, ymmärtämiseen tai jopa näkemiseen. Tämä liittyy ajatukseen 'modernista teosnimestä', joka nähdäkseni rakentuu ajatukselle taiteilijan intentioista ja esteettisestä itsetietoisuudesta. Tähän liittyy myös kysymys aidosta teosnimestä. Taiteilijan tai muun nimenantajan ajatellaan pyrkivän ilmaisemaan nimellä jotain. Teosnimi ei ole mieleltään tyhjä. Moderni teosnimi seuraa teosta ajallisesti. Taiteilija luo teoksen ennen kuin hän voi nimetä sen. Moderni teosnimi rakentuu kuvatekstisuhteesta eikä (vanhemmasta) kuvitusuhteesta.

²⁰⁷ Fisher 1984, 294.

²⁰⁸ Bosredon 1997, 95.

Nähdäkseni modernit teosnimet voisi karkeasti jakaa kahteen ryhmään. Toinen ryhmä, minimalistiset teosnimet, pyrkii ilmaisemaan mahdollisimman vähän tai mahdollisimman ytimekkäästi jonkin keskeisen visuaalisen elementin. Tällainen teosnimi on esimerkiksi Nimetön. Toisaalta tällainen on myös esimerkiksi Picasson *Nainen, joka itkee*. Toista nimiryhmää voisi kutsua maksimalistisiksi teosnimiksi. Ne pyrkivät hyödyntämään teosnimen keskeisenä ilmaisukeinona. Ne pyrkivät kielellisesti lisäämään teoksen merkityksiä ja luomaan narratioita tai jopa väittämään jotakin. Magritten, Duchampin ja monen surrealistin teosnimet ovat tässä mielessä maksimalistisia.

Voimme ajatella maksimoivuutta ja minimoivuutta myös näkökulmakysymyksenä. Jos tarkastelemme Whistlerin *Valkoinen sinfonia, no. 1: Valkoinen tyttö* teosta ja sen teosnimeä voimme katsoa, että teosnimi pyrkii minimoimaan tai jopa kieltämään teoksen esittävyuden. Nimi ei kerro, että maalauksen tyttö on Jo Hiffernan. Toisaalta se hyvin vähäeleisesti ja ytimekkäästi ilmaisee, että teoksessa on valkoinen tyttö. Maksimoivuuden näkökulmasta voimme katsoa, että teosnimi korostaa visuaalisuutta. Tämän lisäksi se kuitenkin lisää teokseen musiikillisen (sinfonisen) elementin.

Olen pyrkinyt pro gradu -työssäni tarkastelemaan mitä annettavaa taiteenfilosofiassa, semiotiikalla ja ns. kuva-sana -tutkimuksella (word-image -studies) on teosnimien tutkimukselle. Nähdäkseni tarkastelu voisi olla toisenkin suuntainen. Voitaisiin tarkastella mitä annettavaa taideteosten ja teosnimien tarkastelulla voisi olla esimerkiksi semiotiikalle ja kuva-sana -tutkimukselle.

Mahdollinen jatkotutkimusaihe, joka työtäni tehdessä nousi esille, koskee teosnimien historiaa. Taiteen historia sisältää monia kysymyksiä, jotka koskevat teosnimiä. Toisaalta teosnimiä ja teosnimien historiaa tutkimalla voidaan löytää uusia näkökulmia taiteen historiaan.

Kuvaluettelo:

1. Wassily Kandinsky (1866-1944)

Nimetön (Ensimmäinen abstraktinen akvarelli) (Ohne Titel (Erstes Abstraktes Aquarell), 1910/1913)

Öljy kankaalle, 47,6 x 64,8 cm

(Teoksessa Düchting 1991, 39)

2. Kasimir Malevitš (1878-1935)

Nimetön: Dynaaminen suprematismi tai Suprematismi (1915)

Öljy kankaalle, 101,5 x 62 cm

(Teoksessa Moszynska 1995, 59)

3. Jean-Antoine Watteau (1684-1721)

Matka Kytheran saarelle (L'Embarquement pour Cythère, 1717)

Öljy kankaalle, 129 x 194 cm

(Teoksessa Walsh 1999b, 221)

4. Albrecht Dürer (1471-1528)

Melankolia I (Melencolia I, 1514)

Kaiverrus, 23,9 x 16,8 cm

(Teoksessa Wood 1999, 147)

5. James Abbot McNeill Whistler (1835-1910)

Valkoinen sinfonia, no. 1: Valkoinen tyttö (Symphony in White, No. 1: The White Girl, 1862)

Öljy kankaalle, 214,5 x 108 cm

(Teoksessa Walker 1987, 35)

6. Marcel Duchamp (1887-1968)

Alaston laskeutumassa portaita (Nu descendant un escalier, 1912)

Öljy kankaalle, 146 x 89 cm

(Teoksessa Mink 1995, 26)

7. Jan Vermeer (1632-75)

Taiteilija ateljeessaan tai Maalaustaide (holl. *De Schilderconst*, n. 1670)

Öljy kankaalle, 120 x 100 cm

(Teoksessa Honour & Fleming 1992, 521)

8. Veronese (Paolo Caliari, 1528-88)

Juhlat Leevin talossa tai Pyhä ehtoollinen (1573)

Öljy kankaalle, 556 x 1280 cm

(Teoksessa Honour & Fleming 1992, 434)

9. Eero Järnefelt (1863-1937)

Kaski (Raatajat rahanalaiset), 1893)

Öljy kankaalle, 131 x 167,5 cm

(Teoksessa Valkonen 1992, 76)

10. Marcel Duchamp (1887-1968)

Nuori mies ja nuori nainen keväässä (Jeune homme et jeune femme dans le printemps,
1911)

Öljy kankaalle, 65,7 x 50,2 cm

(Teoksessa Mink 1995, 18)

11. Marcel Duchamp (1887-1968)

Surullinen nuorimies junassa (Jeune homme triste dans un train)

Öljy kankaalle, kangas kiinnitetty pahville, 100 x 73 cm

(Teoksessa Mink 1995, 24)

12. Marcel Duchamp (1887-1968)

Neitsyt No.2 (La Vierge No.2), 1912)

Vesiväri ja lyijykynä paperille, 40 x 25,7 cm

(Teoksessa Alexandrian 1977, 51)

13. Marcel Duchamp (1887-1968)

Neitsyen muuttuminen morsiameksi (Le PASSAGE de la Vierge à la Mariée, 1912)

Öljy kankaalle, 59,4 x 54 cm

(Teoksessa Alexandrian 1977, 53)

14. Marcel Duchamp (1887-1968)

Morsian (Mariée, 1912)

Öljy kankaalle, 89,5 x 55,3 cm

(Teoksessa Mink 1995, 40)

15. Marcel Duchamp (1887-1968)

Poikamiestensä alastomaksi riisuma morsian, vieläpä (Mariée mise à nu par ses célibataires, même, 1912) myös nimellä *Suuri Lasi (Le Grand Verre)*

Öljy, lakka, lyijyfolio, lyijylanka ja pöly kahdella lasilevyllä asennettuna alumiinilla, puulla ja teräskehyksillä, 272,5 x 175,8 cm

(Teoksessa Mink 1995, 74)

16. René Magritte (1898-1967)

Kuvien petos (Les trahison des images, 1928-29)

Öljy kankaalle, 62,2 x 81 cm

(Teoksessa Paquet 1994, 9)

17. Marcel Duchamp (1887-1968)

Apteekki (Pharmacie, 1912)

Readymade: peiteväri painokuvalle, 26,2 x 19,3 cm

(Teoksessa Mink 1995, 44)

18. Joseph Cornell (1903-1973)

Apteekki (Pharmacy, 1942-45)

Puulaatikko, lasipulloja, 35 x 30 cm

(Teoksessa Licht 1967, kuva 264 (ei sivunumeroita))

19. Damien Hirst (s. 1965)

Jumala (God), 1989)

Sekatekniikka, (mitat eivät ole tiedossa)

(Teoksessa Siukonen 1989, 16)

20. René Magritte (1898-1967)

Kaksi mysteerii (Les deux mystères), 1928-29)

Öljy kankaalle, 65 x 80 cm

(Teoksessa Paquet 1994, 68)

21. El Greco (1541-1614)

Kardinaali Tavera (1609-14)

Öljy kankaalle, 102 x 83 cm

(Teoksessa Bronstein (ei painovuotta), 99)

22. Roy Lichtenstein (1923-1997)

Whaam!, 1963

Akryyli kankaalle, 173 x 406 cm

(Teoksessa *Oxford Companion to Twentieth-Century Art* 1981, kuvaliite VII American Pop, kuva 19 (ei sivunumeroita))

23. Edouard Manet (1832-1883)

Aamiainen nurmikolla (Déjeuner sur l'herbe), 1863)

Öljy kankaalle, 208 x 264,5 cm

(Teoksessa Dufour 1996, 34)

24. Tizianin (n. 1490-1576) [aiemmin myös Giorgione (n. 1476/78-1510)]

Concert champêtre ("Maalaiskonsertti", n. 1510), ns. *Fête champêtre* ("Maalaisjuhla") - genre

Öljy kankaalle, 109,2 x 137,2 cm

(Teoksessa Walsh 1999b, 231)

25. Willem de Kooning (1904-1997)

Nainen III (Woman III, 1951-52)

Öljy kankaalle, 170,5 x 122,2 cm

(Teoksessa Gaugh 1983, 35)

26. Marcel Duchamp (1887-1968)

L.H.O.O.Q. parta ajettuna (*L.H.O.O.Q., rasée, 1965*)

Kutsukortti, 21 x 13.8 cm

(Teoksessa Mink 1995, 91)

27. Marcel Duchamp (1887-1968)

L.H.O.O.Q., 1919 (toisinto)

Avustettu readymade: lyijykynä Mona Lisa painokuvalla, 19,7 x 12,4 cm

(Teoksessa Mink 1995, 65)

28. Jackson Pollock (1912-56)

Full Fanton Five (1947)

Öljy, savukkeita, muloja, kolikoita, avain, nastoja, nappeja, tulitikkuja kankaalle, 129,2 x 76,5 cm

(Teoksessa Moszynska 1995, 140)

29. Kasimir Malevitš (1878-1935)

Kahdeksan punaista suorakaidetta (1915)

Öljy kankaalle, 57,5 x 47,9 cm

(Teoksessa Moszynska 1995, 56)

30. Wassily Kandinsky (1866-1944)

Lyyristä (Lyrisches, 1911)

Öljy kankaalle, 94 x 130 cm

(Teoksessa Düchting 1991, 32)

31. Pablo Picasso (1881-1973)

Nainen joka itkee (La femme qui pleure, 1937)

Öljy kankaalle, 60 x 49 cm

(Teoksessa Walther 1993, 66)

32. Marcel Duchamp (1887-1968)

Sonaatti (Sonate)

Öljy kankaalle, 145 x 114 cm

(Teoksessa Mink 1995, 22)

33. Wassily Kandinsky (1866-1944)

Mustia viivoja I (Schwarze Striche I, 1913)

Öljy kankaalle, 129,4 x 131,1 cm

(Teoksessa Düchting 1991, 49)

34. Wassily Kandinsky (1866-1944)

Improvisaatio rotko (Improvisation Klamm, 1914)

Öljy kankaalle, 110 x 110 cm

(Teoksessa Düchting 1991, 55)

Lähteet:

Adams, Hazard 1987. Titles, Titling and Entitlement To. *The Journal of Aesthetics and Art Criticism*. Vol. 46. No. 1. 7-21.

Alexandrian 1977. *Marcel Duchamp*. Käänt. Sachs. Bonfini Press: Naefels, Switzerland.

Anfam, David 1996. Abstract Expressionism. Thames & Hudson, Ltd: New York.

Arnason, H. H. [ei painovuotta]. History of Modern Art. Harry N. Abrams, Inc.: New York.

Baetens, Jan 1994. Latent Violence (Esher, Franc, Vaughn-James). *Yale French Studies* 84. Käänt. C. Litherland. 222-241.

Bann, Stephen 1985. The mythical conception is the name: Titles and names in modern and post-modern painting. *Word & Image*. Vol. 1. No. 2. 176-190.

Baron, Naomi S. 1984. Speech, Sight and Signs: Iconicity in Language and Art. *Semiotica*. Vol. 52. Is. 3/4. 187-211.

Barthes, Roland 1982a [1961]. La Message Photographique. Teoksessa *L'obvie et l'obtus. Essais critiques III*. Éditions du Seuil: Paris. 9-24. [Sanoma valokuvassa. Teoksessa *Kuvista sanoin 2*. Toim. Martti Lintunen. Suom. Kristiina Widenius. Suomen valokuvataiteen museon säätiö: Helsinki. 120-137.]

Barthes, Roland 1982b [1964]. Rhétorique de l'image. Teoksessa *L'obvie et l'obtus. Essais critiques III*. Éditions du Seuil: Paris. 25-42. [Kuvan retoriikka. Teoksessa *Kuvista sanoin 3*. Toim. Martti Lintunen. Suom. Kristiina Widenius. Suomen valokuvataiteen museon säätiö: Helsinki. 71-92.]

Barthes, Roland 1982c [1972]. Réquichot et son corps. Teoksessa *L'obvie et l'obtus. Essais critiques III*. Éditions du Seuil: Paris. 189-214.

Bender, John W. 1996. Realism, Supervenience, and Irresolvable Aesthetic Disputes. *The Journal of Aesthetics and Art Criticism*. Vol. 54. Is. 4. (Fall 1996). 371-381.

Bosredon, Bernard 1997. Les titres de tableaux. Une pragmatique de l'identification. Presses Universitaires de France: Paris.

Bronstein, Leo (ei painovuotta). *El Greco*. The Library of Great Painters. Harry N. Abrams, Inc.: New York.

Danto, Arthur C. 1981. The Transfiguration of the Commonplace. Harvard University Press: Massachusetts.

Danto, Arthur C. 1986. The Philosophical Disenfranchisement of Art. Columbia University Press: New York.

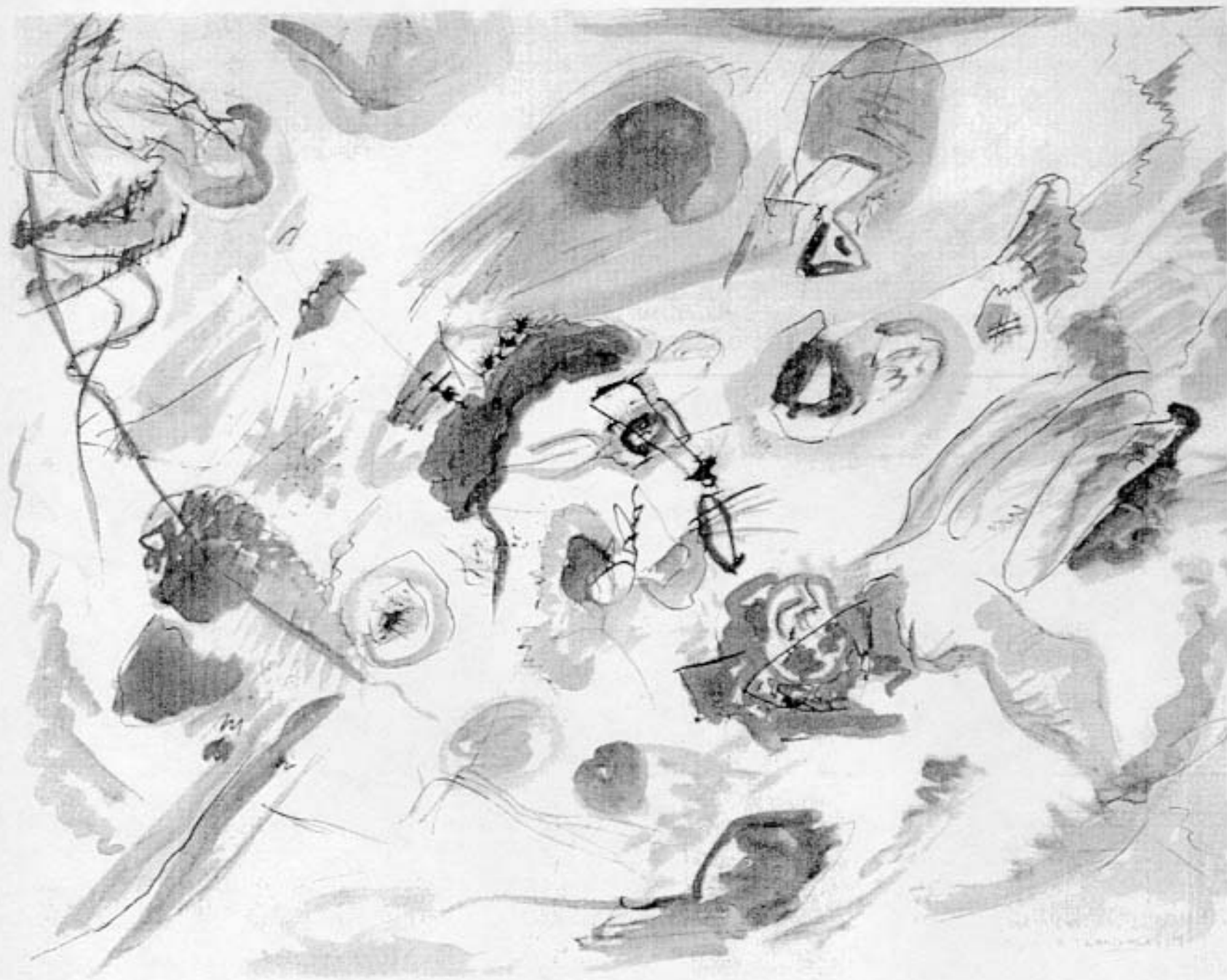
- Danto**, Arthur C. 1991. Taideteokset ja todelliset esineet. Teoksessa *Taide ja filosofia*. Toim. Lammenranta & Haapala. Suom. Simo Säätelä. Gaudeamus: Helsinki. 103-118.
- Dufour, Philippe 1996. Manet. Teoksessa *The Musée d'Orsay*. Les hors série. Toim. Delpierre. Beaux Arts Magazine: Paris. 34-35.
- Düchting**, Hajo 1991. Wassily Kandinsky 1866-1944. Maalaustaiteen vallankumous. Suom. Braun. Benedikt Tashen Verlag GmbH: Köln.
- Elkins**, James 1999. Why are our Pictures Puzzles? On the Modern Origins of Pictorial Complexity. Routledge: New York / London.
- Elovirta**, Arja 1989. Objektit lähikuvassa: Vaikutteet ja intertekstuaalisuus. Teoksessa *Katseen rajat. Taidehistorian metodologiaa*. Toim. Elovirta & Lukkarinen. 239-250. Helsingin yliopiston Lahden tutkimus- ja koulutuskeskus: Jyväskylä.
- Fisher**, John 1984. Entitling. *Critical Inquiry* 11 (December 1984). 286-298.
- Gaugh**, Harry F. 1983. *Willem de Kooning*. Abbeville Modern Masters. Cross River Press/Abbeville Press: New York.
- Gilman**, Ernst B. 1989. Interart Studies and the "Imperialism" of Language. *Poetics Today*. Vol. 10. Is. 1 (Spring 1989). 7-30.
- Gombrich**, Ernst H. 1991. Topics of our Time. Twentieth Century Issues in Learning and in Art. University of California Press/Phaidon Press Limited: Berkeley/Los Angeles.
- Gould**, Stephen Jay 2000. The Substantial Ghost: Towards a General Exegesis of Duchamp's Artful Wordplays. *tout-fait. The Marcel Duchamp Studies Online Journal*. Vol. 1. Is. 2 (May 2000). <www.tout-fait.com> joulukuu 2002.
- Harris**, Roy 1988. Language, Saussure and Wittgenstein. Routledge: London/New York.
- Hauser**, Arnold 1972 [1951]. The Social History of Art. Renaissance, Mannerism, Baroque. Vol. 2. Routledge & Kegan Paul: London.
- Hautamäki**, Irmeli 1997. Marcel Duchamp. Identiteetti ja teos tuotteena. Gaudeamus. Tammer-paino Oy: Tampere.
- Heffernan**, James A. W. 1991. Ekphrasis and Representation. *New Literary History*. Vol. 22. No. 2. 297-316.
- Heffernan**, James A. F. 1993. Museum of Words. The Poetics of Ekphrasis from Homer to Ashbery. University of Chicago Press: Chicago/ London.
- Herkman**, Juha 1998. Sarjakuvan kieli ja mieli. Vastapaino: Tampere.
- Hollander**, John 1975. Vision and Resonance. Two Senses of Poetic Form. Oxford University Press: New York.

- Honour**, Hugh & Fleming, John 1992. *Maailman taiteen historia*. Kustannusyhtiö Otava: Helsinki.
- Jaatinen**, Aija 1995. Giocondologiaa Kuopion taidemuseossa. Teoksessa *Mona Lisa muuttuu moneksi*. Kuopion taidemuseon julkaisuja 19. Toim. Jaatinen & Talvitie. Kuopion kaupungin painatuskeskus: Kuopio. s. 4.
- Kafalenos**, Emma 2003. The Power of Double Coding to Represent New Forms of Representation: *The Truman Show, Dorian Gray, "Blow-Up" and Whistler's Caprice in Purple and Gold*. *Poetics Today*. Vol. 24. Issue 1 (Spring 2003). 1-33.
- Katseen rajat. Taidehistorian metodologiaa** 1998. Toim. Elovirta & Lukkarinen. Helsingin yliopiston Lahden tutkimus- ja koulutuskeskus: Jyväskylä.
- Kemp**, Martin 1998. Johdanto. Teoksessa Alberti, Leon Battista. *Maalaustaiteesta (De pictura)*. Suom. Marja Itkonen-Kaila. Kustannusosakeyhtiö Taide: Vammala. 9-46.
- Kibédi Varga**, Aron 1989. Criteria for Describing Word-and-Image Relations. *Poetics Today*. Vol.10. Issue 1 (Spring 1989). 31-53.
- Kilpinen**, Erkki 1995. Mitä on semeiotiikka? *Synteesi* 4/1995. 2-21.
- Kripke**, Saul 1972. Naming and Necessity. Teoksessa *Semantics of Natural Language*. Toim. Davidson & Harman. D. Reidel Publishing Company: Dordrecht. 253-355.
- Kuvasta tilaan** 1999. Toim. Saarikangas. Vastapaino: Tampere.
- Levinson**, Jerrold 1985. Titles. *The Journal of Aesthetics and Art Criticism*. Vol. 44. No. 1. 29-39.
- Levinson**, Jerrold 1996. *The Pleasures of Aesthetics. Philosophical Essays*. Cornell University Press: Ithaca/London.
- Licht**, Fred 1967. *Sculpture. 19th & 20th Centuries*. A History of Sculpture Series. George Reinbird Ltd.: London.
- McCloud**, Scott 1994. *Sarjakuva – Näkymätön taide*. Suom. Jukka Heiskanen. The Good Fellows Ky: Helsinki.
- Mikkonen**, Kai 1999. Kuvan ja sanan suhteesta. Teoksessa *Kuvasta tilaan*. Toim. Saarikangas. Vastapaino: Tampere. 115-145.
- Mink**, Janis 1995. *Marcel Duchamp 1887-1968. Art as Anti-Art*. Benedict Tashen Verlag GmbH: Köln.
- Mitchell**, W. J. T. 1995a. *Picture Theory*. The University of Chicago Press: Chicago/London.
- Mitchell**, W. J. T. 1995b. Interdisciplinarity and Visual Culture. *Art Bulletin*. Vol. 77. Issue 4. 540-544.

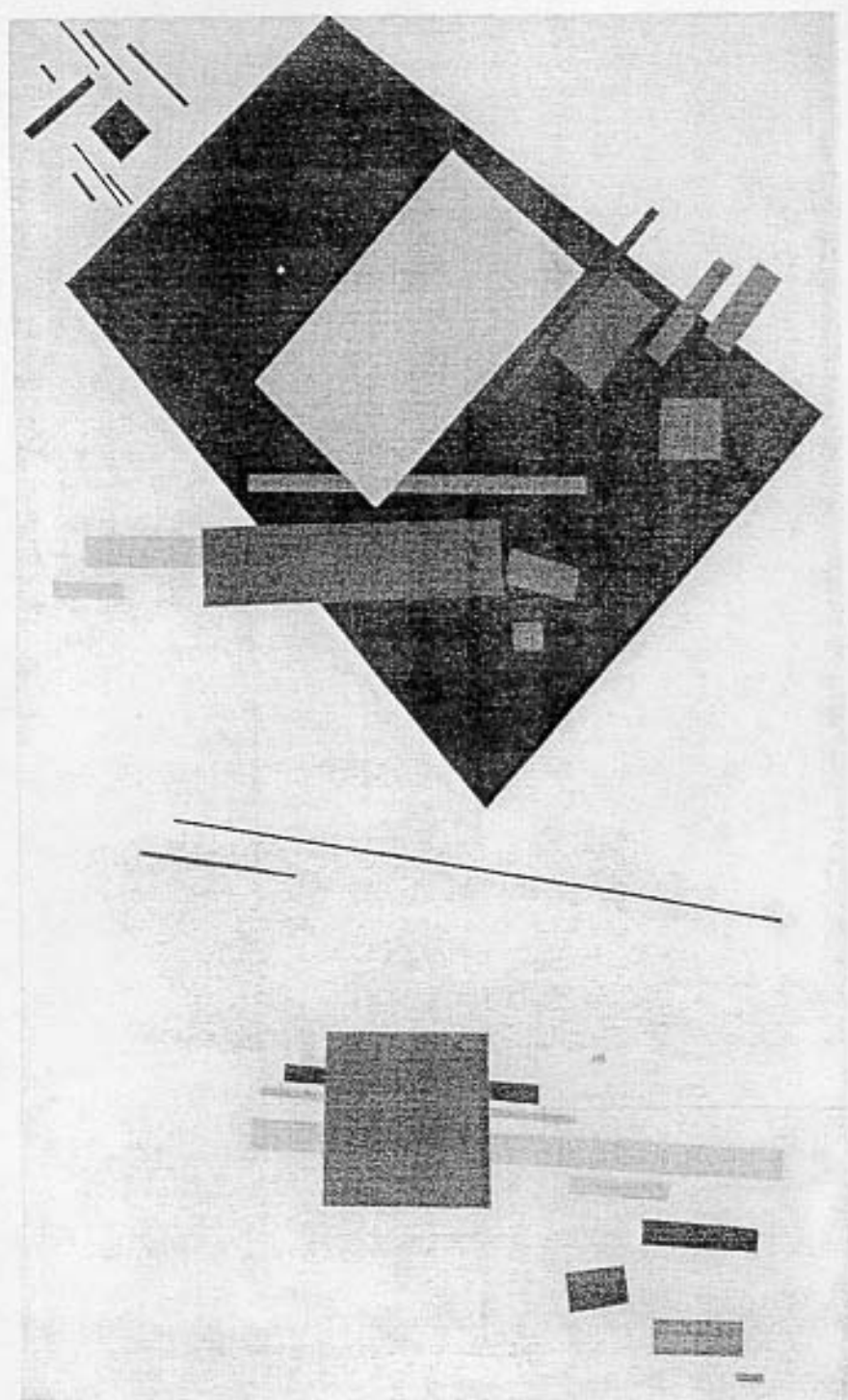
- Moszynska**, Anna 1995. *Abstract Art*. Thames and Hudson Ltd: London.
- Nieminen**, Tommi 2002. Charles S. Peircen semiotiikka. Teoksessa *Kielentutkimuksen klassikoita*. Soveltavan kielentutkimuksen teoriaa ja käytäntöä 4. Toim. Hannele Dufva & Mika Lähteenmäki. Soveltavan kielentutkimuksen keskus: Jyväskylä. 125-154.
- Niiniluoto**, Ilkka 1997. Johdatus tieteenfilosofiaan. Käsitteen- ja teorianmuodostus. Kustannusosakeyhtiö Otava: Keuruu.
- Oxford Companion to Twentieth-Century Art** 1981. Toim. Osborne. Oxford University Press. New York.
- Palonen**, Kari 1988. Tekstistä politiikkaan. Johdatus tulkintataitoon. Vastapaino: Hämeenlinna.
- Palonen**, Kari 1993. Introduction: From Policy and Polity to Politicking and Politicization. Teoksessa *Reading the Political*. Toim. Palonen & Parvikko. Valtiotieteellinen yhdistys: Helsinki. 6-16.
- Palonen**, Kari 1997. Kootut retoriikat. Esimerkkejä politiikan luennasta. SoPhi, Yhteiskuntatieteiden, valtio-opin ja filosofian julkaisuja 11. Jyväskylän yliopisto: Jyväskylä.
- Paquet**, Marcel 1994. René Magritte 1898-1967. Thought rendered visible. Benedikt Taschen: Köln.
- Peirce**, Charles Sanders 2001a. Johdatus tieteen logiikkaan ja muita kirjoituksia. Suom. Markus Lång. Vastapaino: Tampere.
- Peirce**, Charles Sanders 2001b. Mikä merkki on? *Ajatus*. 58 (2001). Suom. Mats Bergman ja Sami Paavola 9-19.
- Prinz**, Jessica 1991. Art Discourse/Discourse in Art. Rutgers University Press: New Brunswick.
- Rautio**, Pessi 2001. Löydä yksi yhtäläisyys. *Helsingin Sanomat*. 15.3.2001. B9.
- Reading the Political** 1993. Toim. Palonen & Parvikko. Valtiotieteellinen yhdistys: Helsinki.
- Rio**, Michael 1976. Images and Words. *New Literary History*. Vol. 7. No. 3. (Spring 1976). 505-512.
- Rubin**, William S. 1992 [1977]. Dada, Surrealism and their Heritage. The Museum of Modern Art. [Painettu 1. kerran vuonna 1977 vuoden 1968 näyttelyluettelon pohjalta.]
- Sarmela**, Martti 2002. Raataminen lavastettua. *Helsingin Sanomat*. 21.2.2002. A5.
- Semantics of Natural Language** 1972. Toim. Davidson & Harman. D. Reidel Publishing Company: Dordrecht.

- Seppänen**, Janne 2002. Katseen voima. Kohti visuaalista lukutaitoa. Nuorisotutkimusverkosto julkaisuja 17. Vastapaino. Gummerus kirjapaino Oy: Jyväskylä.
- Siukonen**, Jyrki 1989. Kallista roskaa? Kollaasi, laadullisen arvottamisen vaikeus ja maalauksen paluu. Taide 6/89. 14-17.
- Taide ja filosofia** 1991. Toim. Lammenranta & Haapala. Suom. Simo Säätelä. Gaudeamus: Helsinki.
- Valkonen**, Markku 1992. Kuvien Suomi. Suomen taiteen vuosisadat. Otava: Keuruu.
- Veivo**, Harri & Huttunen, Tomi 1999. Semiotiikka. Merkeistä mieleen ja kulttuuriin. Edita: Helsinki.
- Walker**, John 1987. *James McNeill Whistler*. Harry N. Abrams Ltd.: New York.
- Walsh**, Linda 1999a. Charles Le Brun, 'art dictator of France'. Teoksessa *Academies, Museums and Canons of Art. Art and its Histories 1*. Toim. Perry & Cunningham. Yale University Press ja The Open University: New Haven & London 86-123.
- Walsh**, Linda 1999b. Subjects, society, style: Changing evaluations of Watteau and his art. Teoksessa *The Changing Status of the Artist. Art and its Histories 2*. Toim. Barker, Webb ja Woods. Yale University Press ja The Open University: New Haven & London. 220-248.
- Walther**, Ingo F. 1993. Pablo Picasso 1881-1973. Genius of the Century. Benedikt Taschen Verlag: Köln.
- Wilsmore**, S. J. 1987. The Role of Titles in Identifying Literary Works. *The Journal of Aesthetics and Art Criticism*. Vol. 45. Is. 4. 403-408.
- Wood**, Paul 1999. Genius and melancholy: the art of Dürer. Teoksessa *The Changing Status of the Artist. Art and its Histories 2*. Toim. Barker, Webb ja Woods. Yale University Press ja The Open University: New Haven & London. 146-168.

KUVA 1



KUVA 2



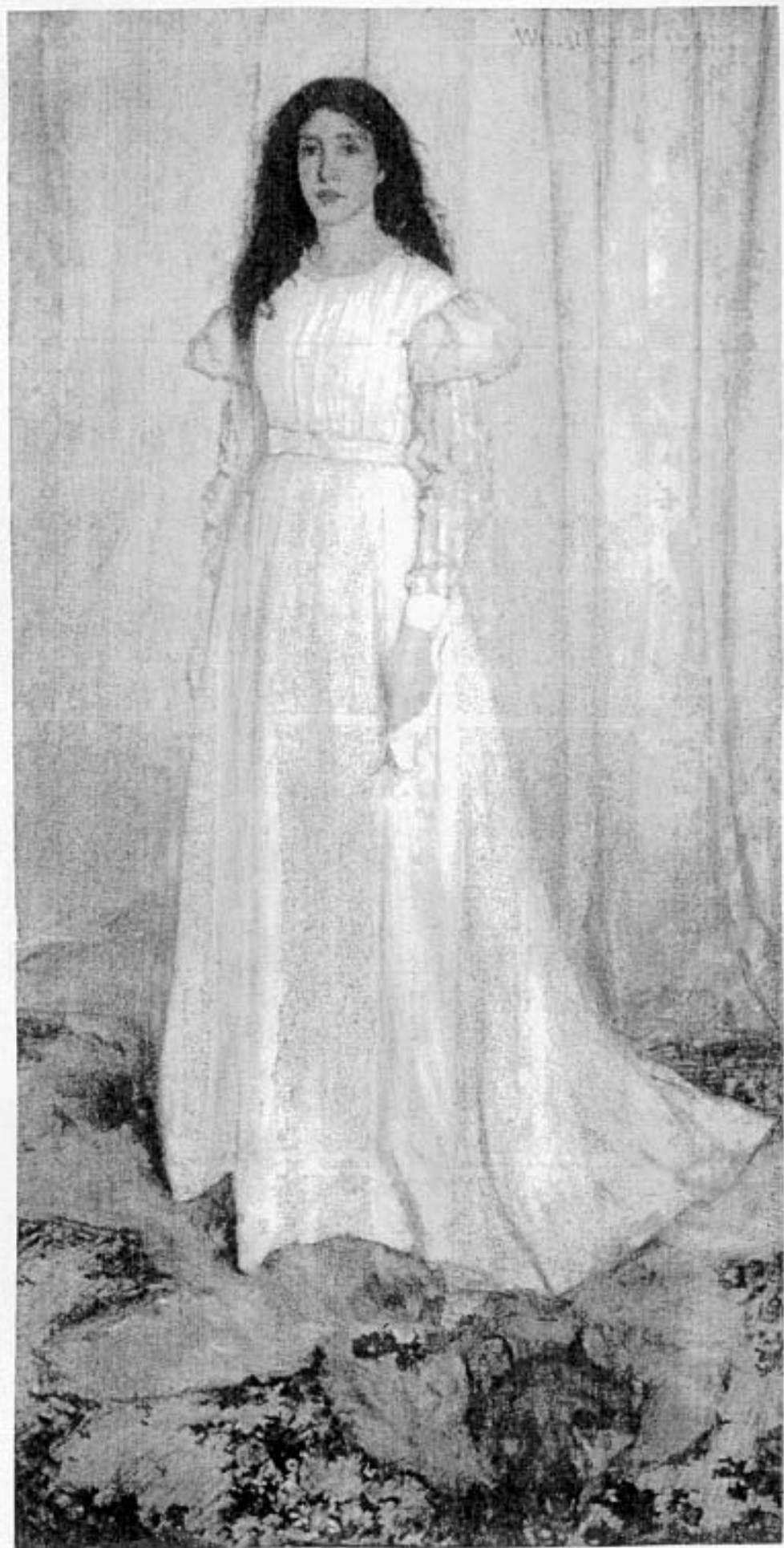


KUVA 3



KUVA 4

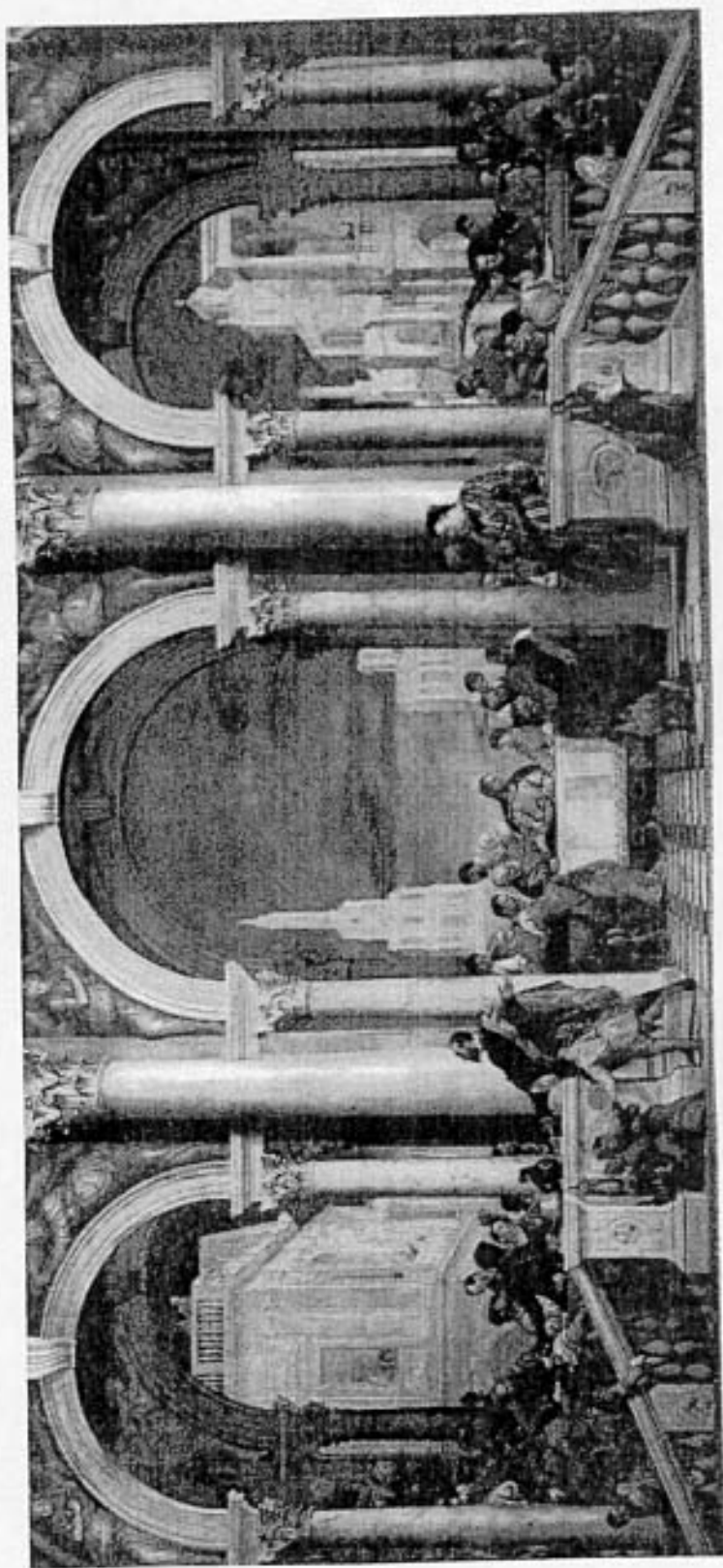
KUVA 5



KUVA 6



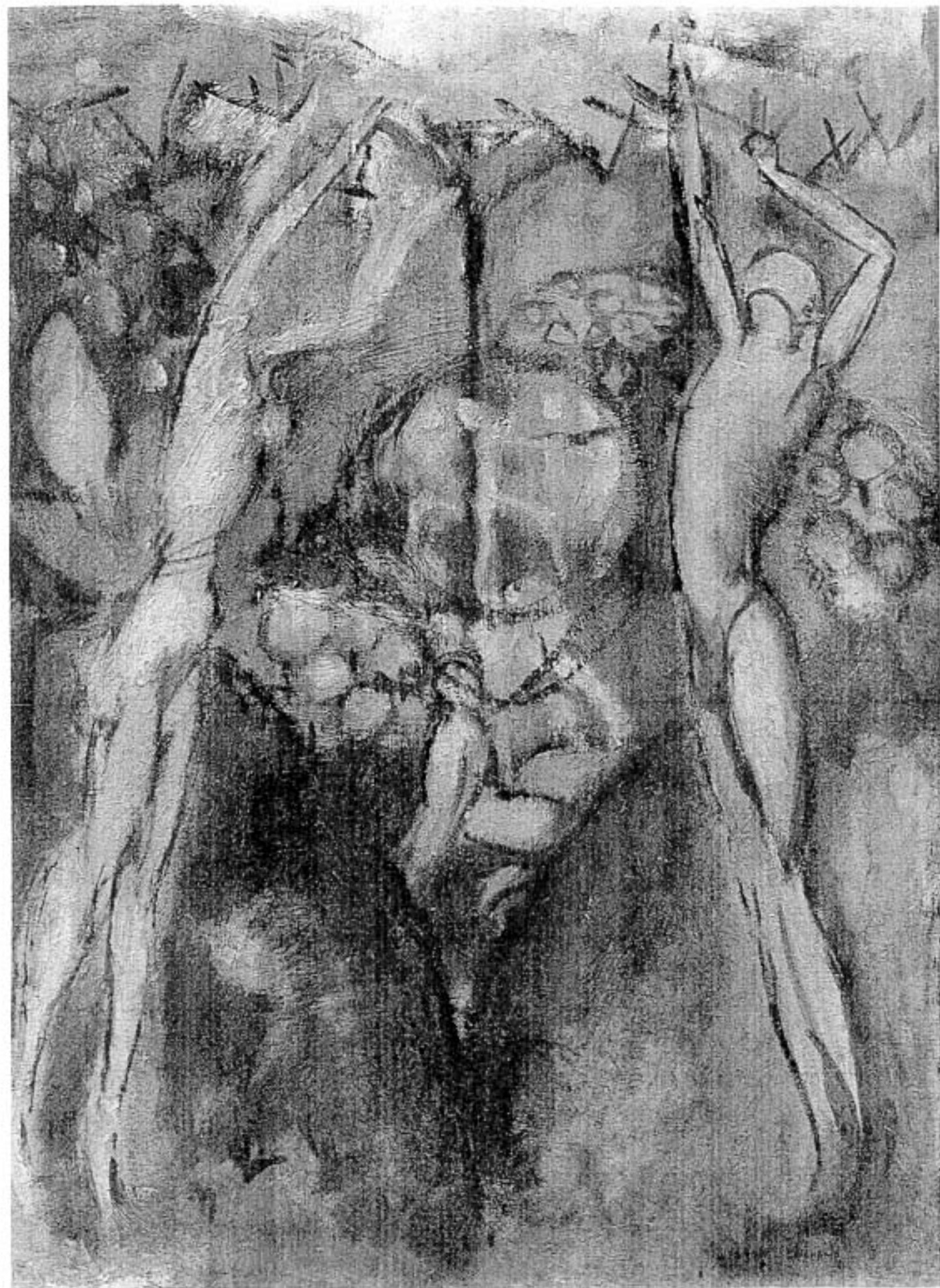
KUVA 7

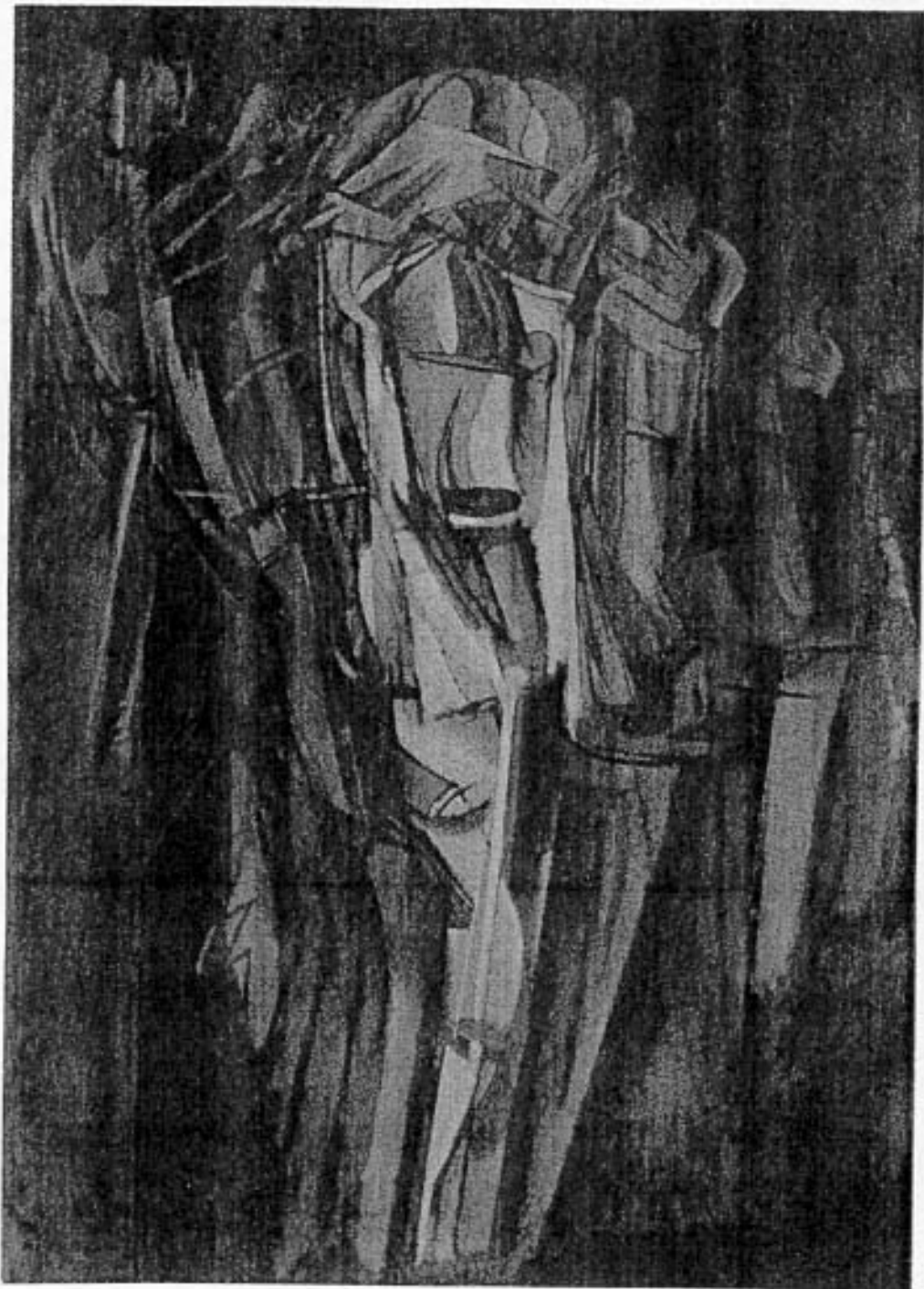


KUVA 8

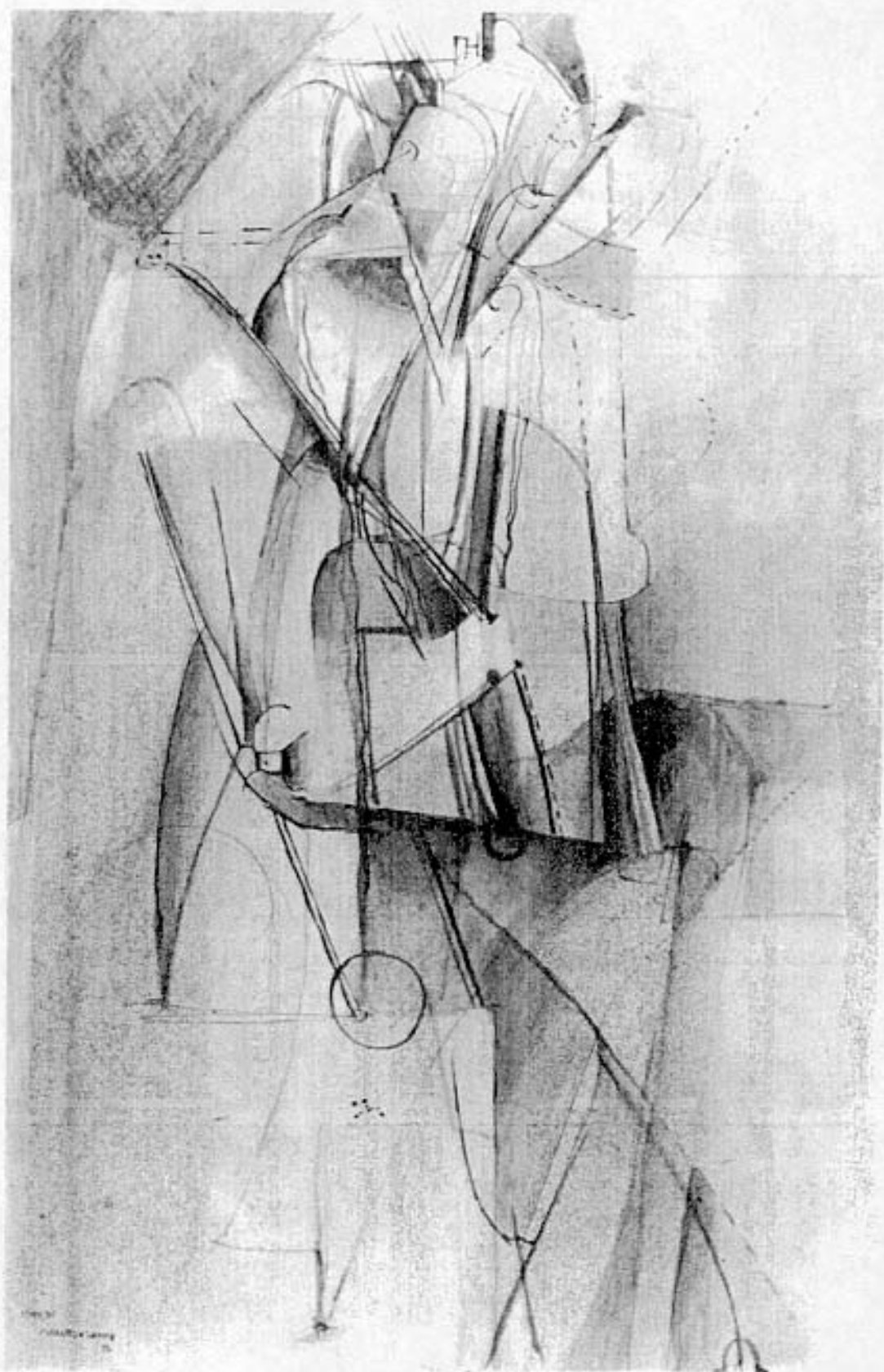


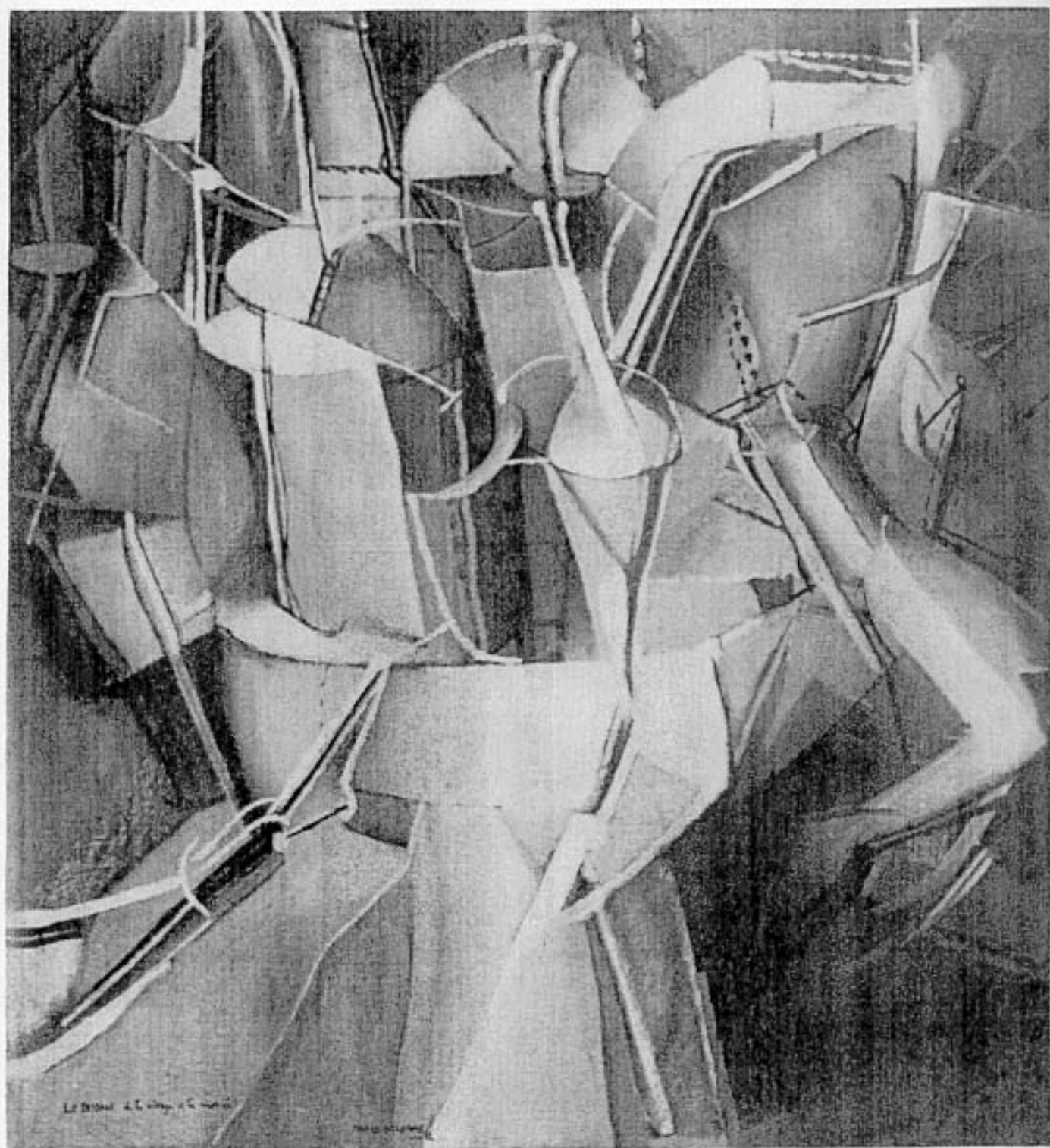


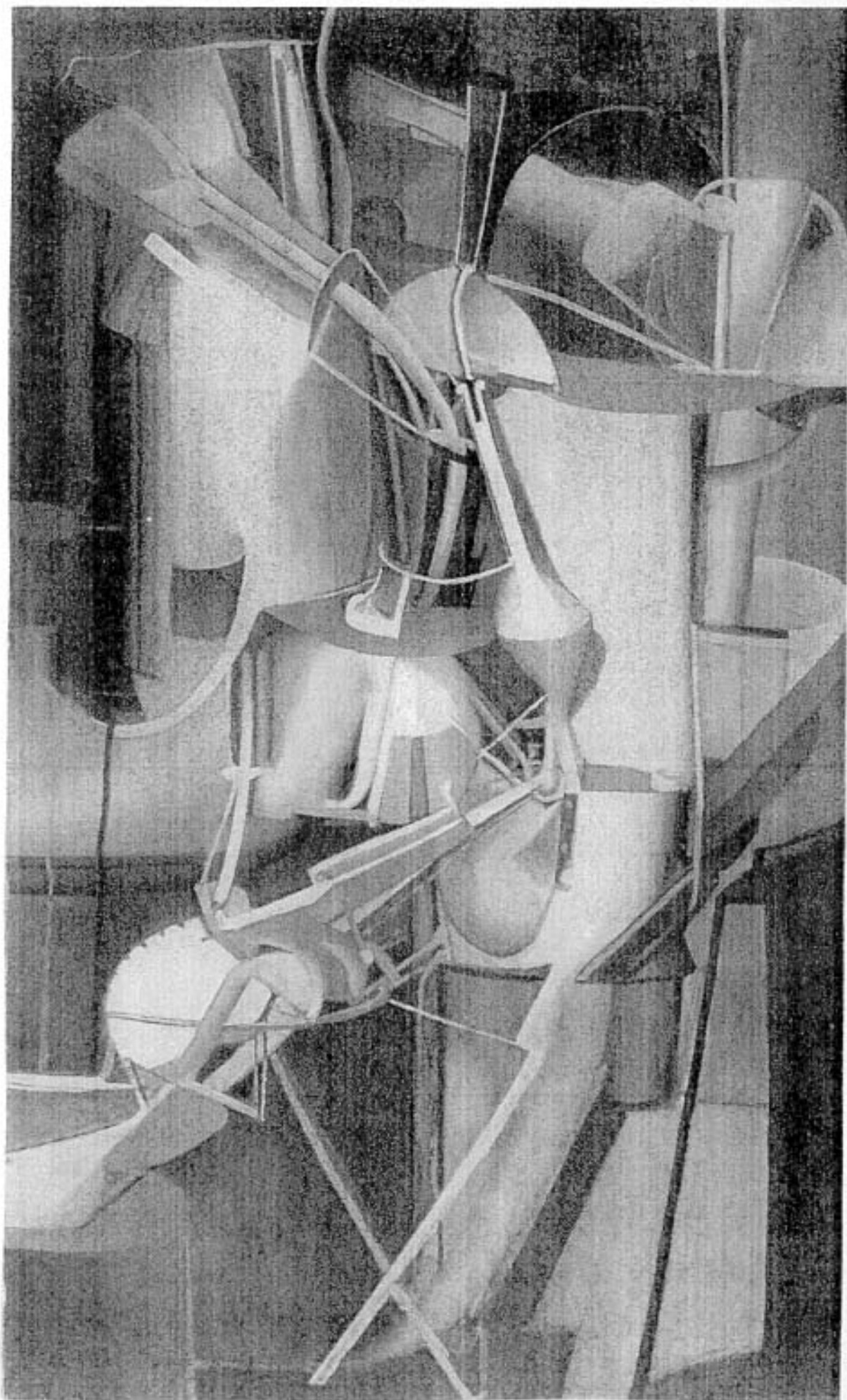




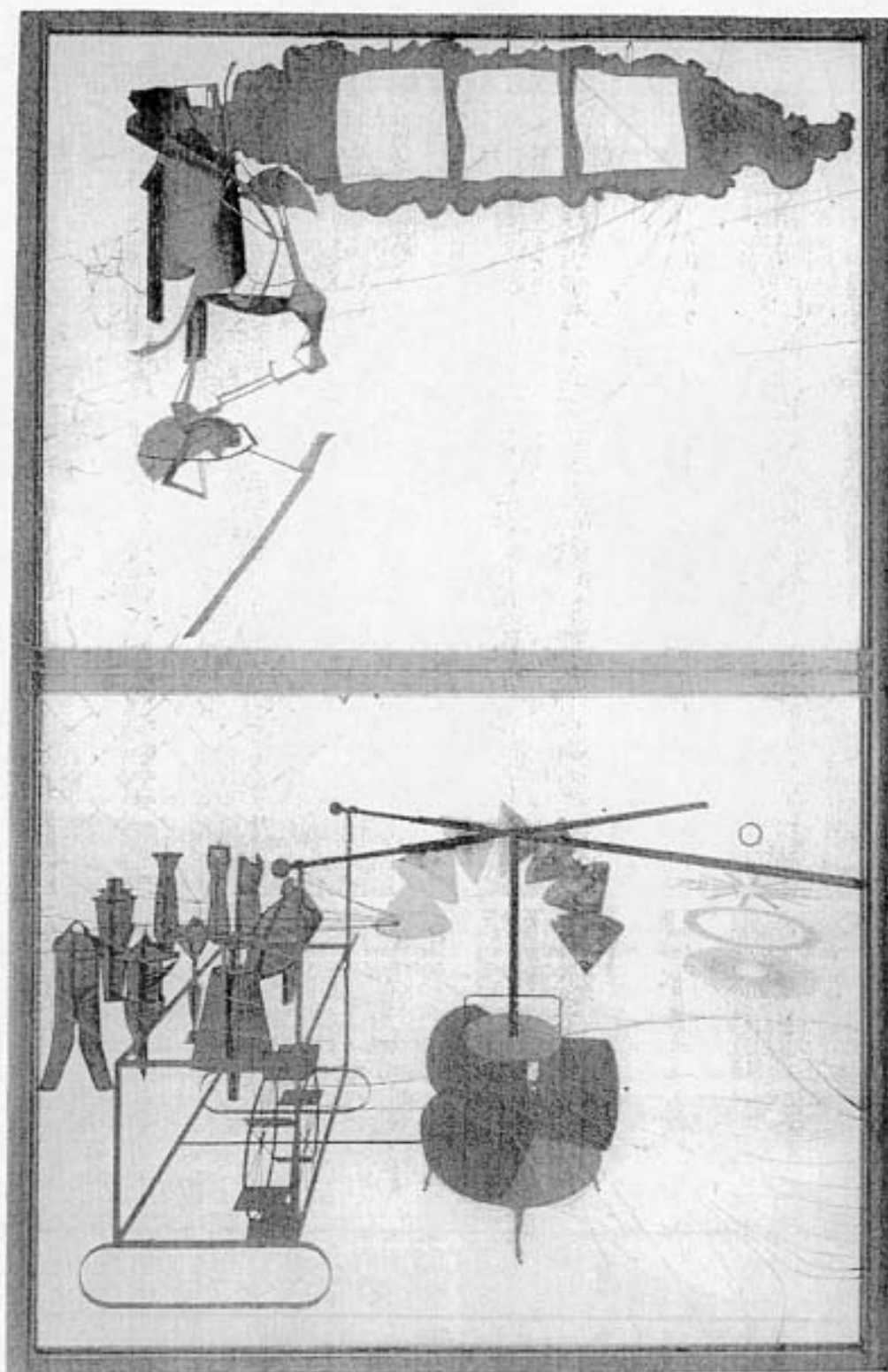
KUVA 12





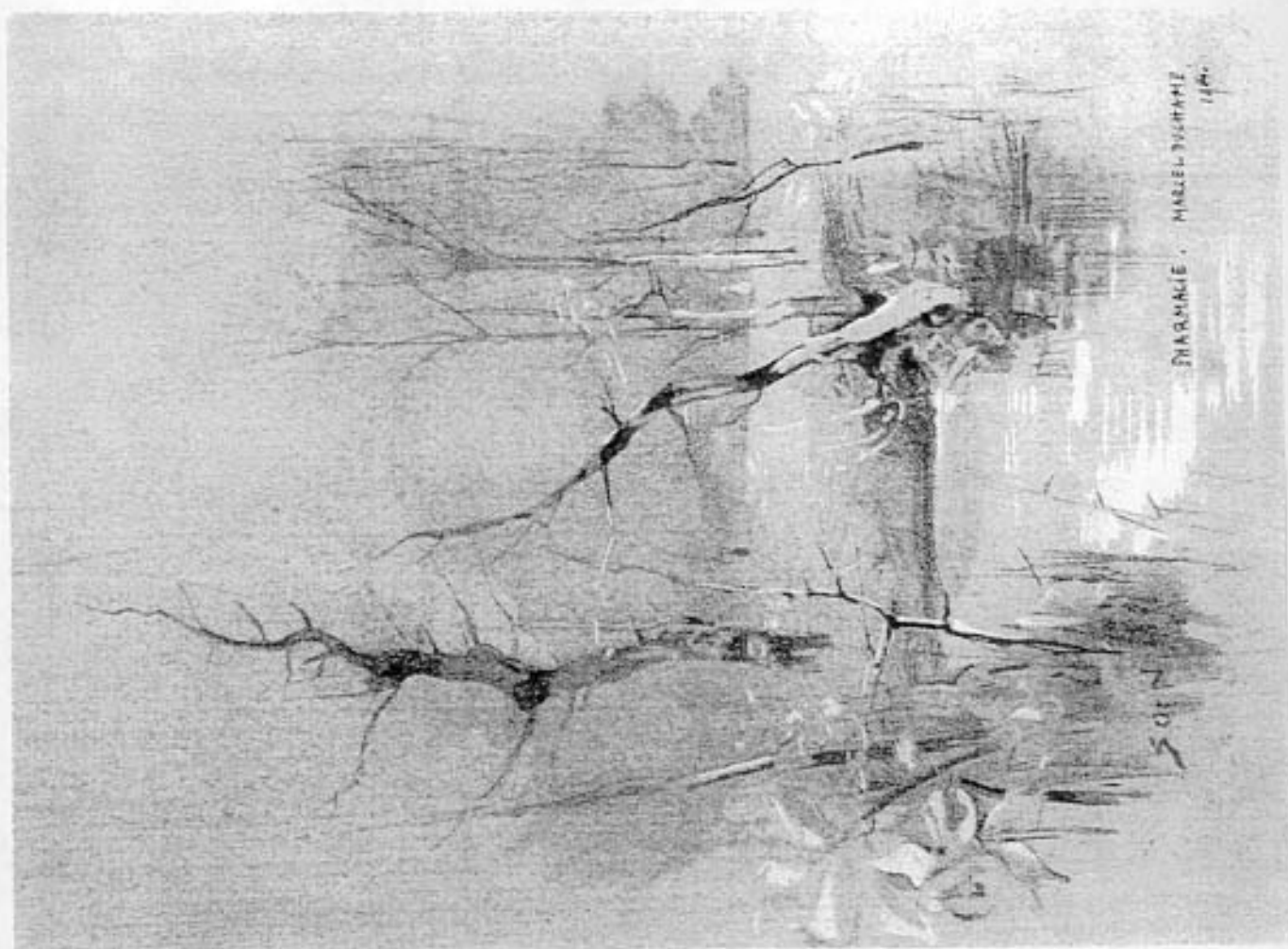


KUVA 15

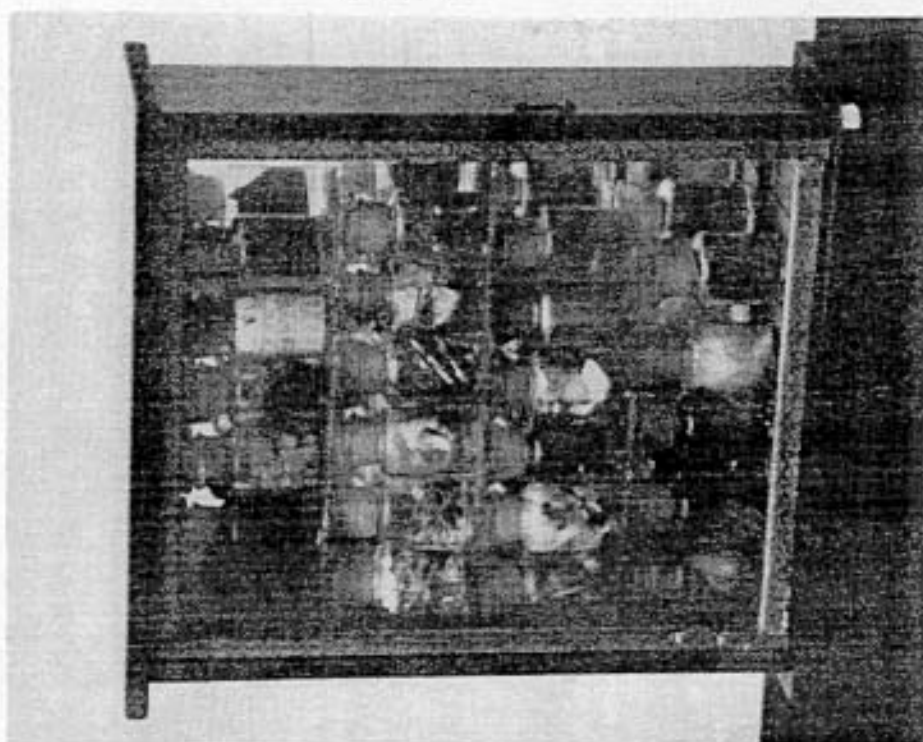




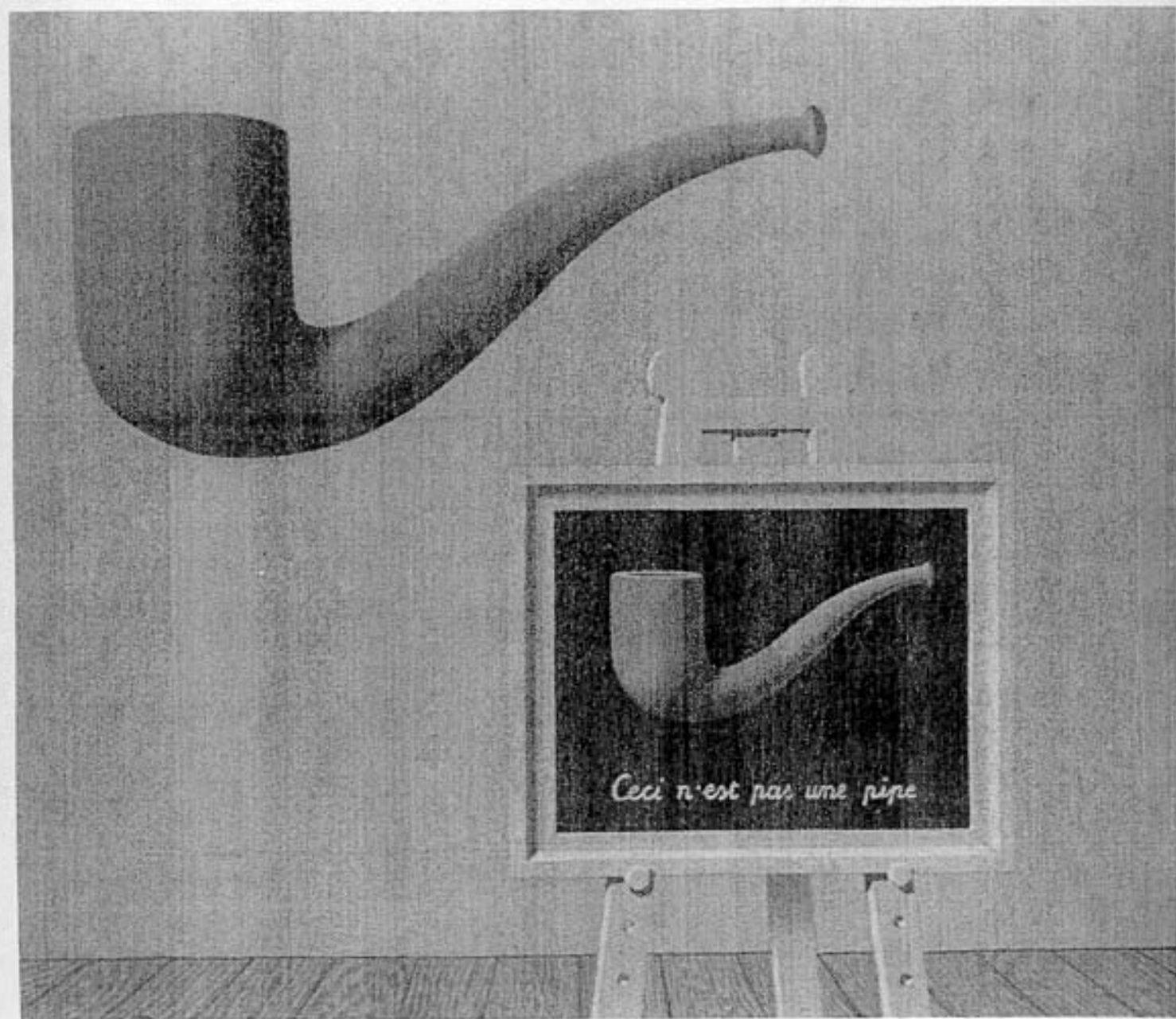
KUVA 17



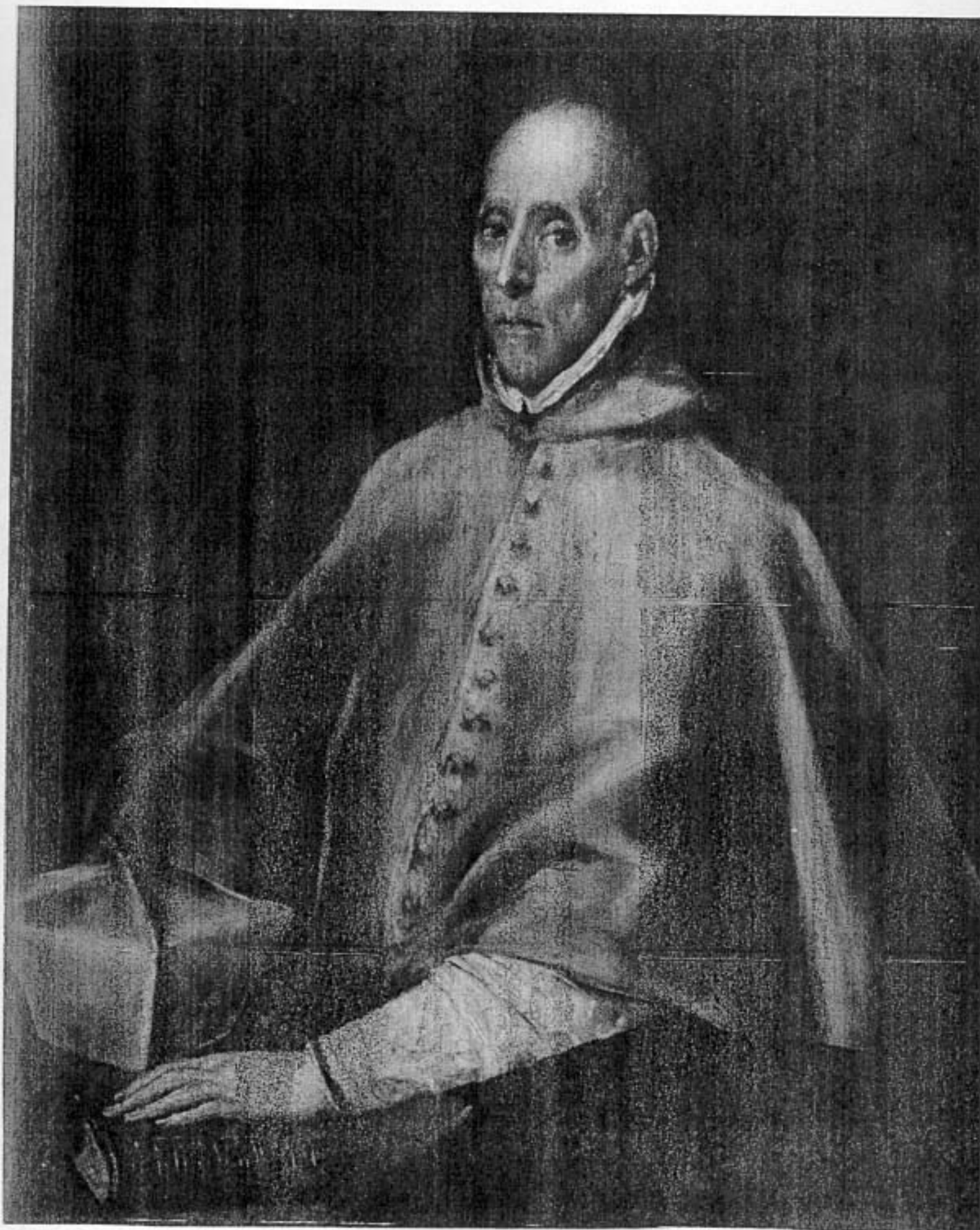
KUVA 18

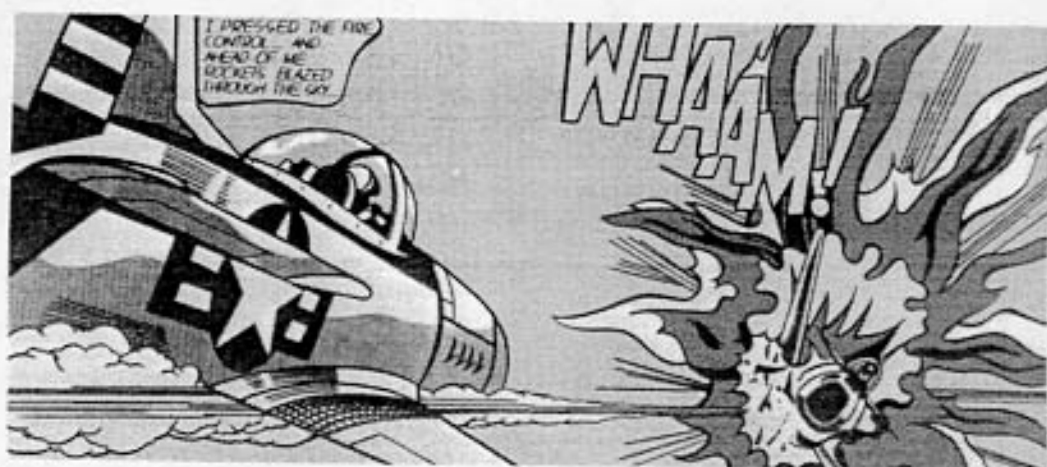






Ceci n'est pas une pipe





KUVA 23



KUVA 24

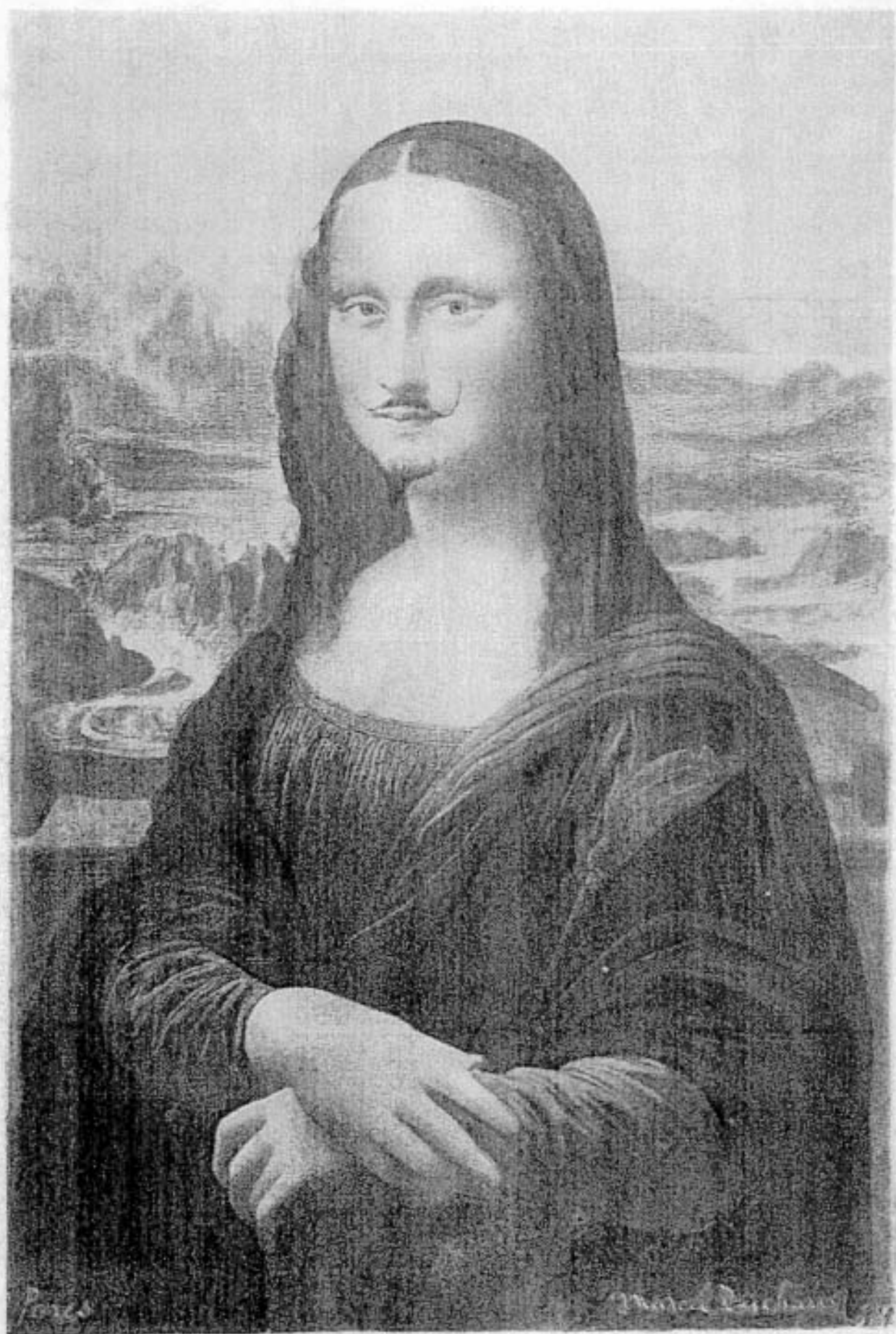






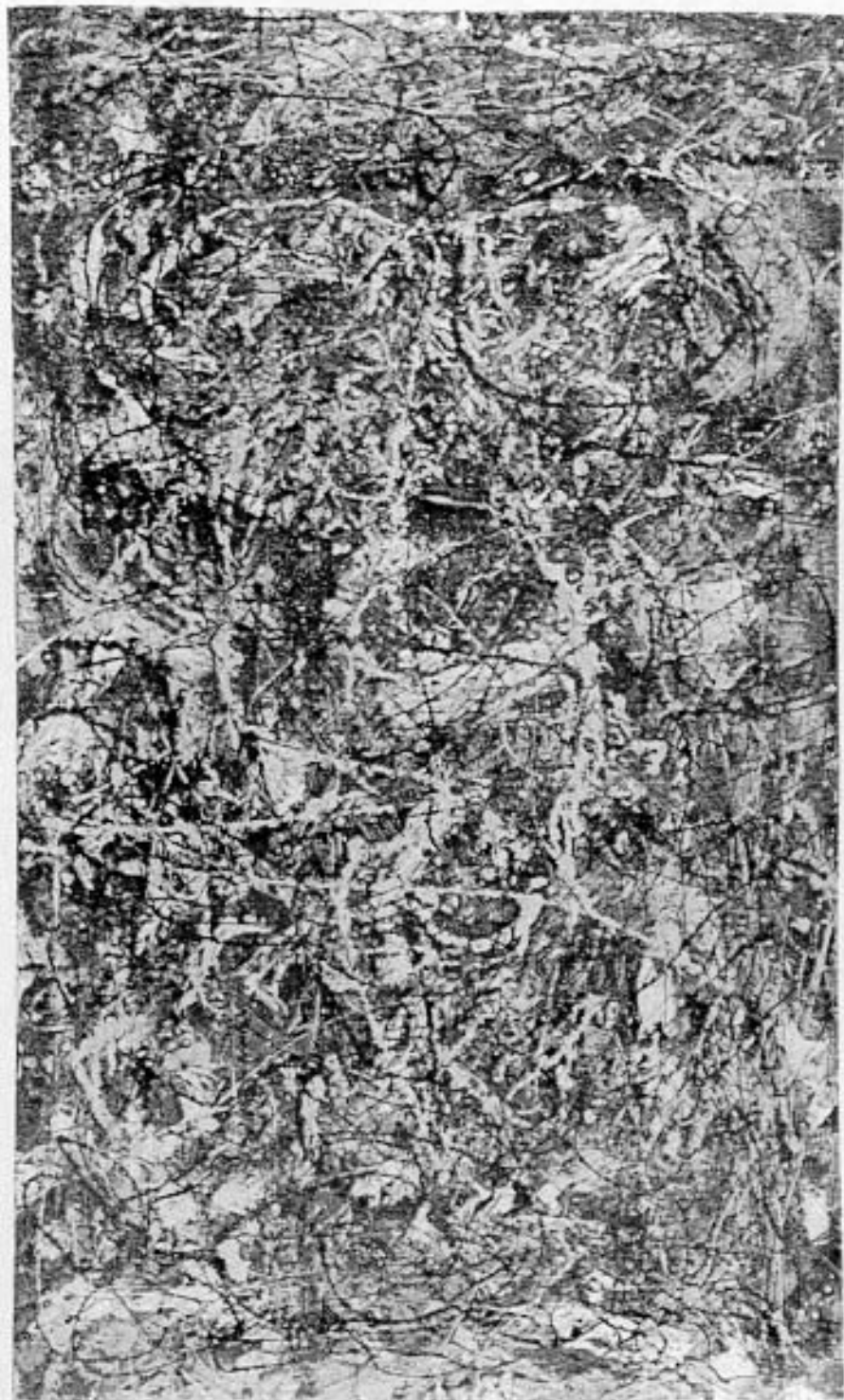
rasca
L.H.O.O.Q.

marcel Duchamp

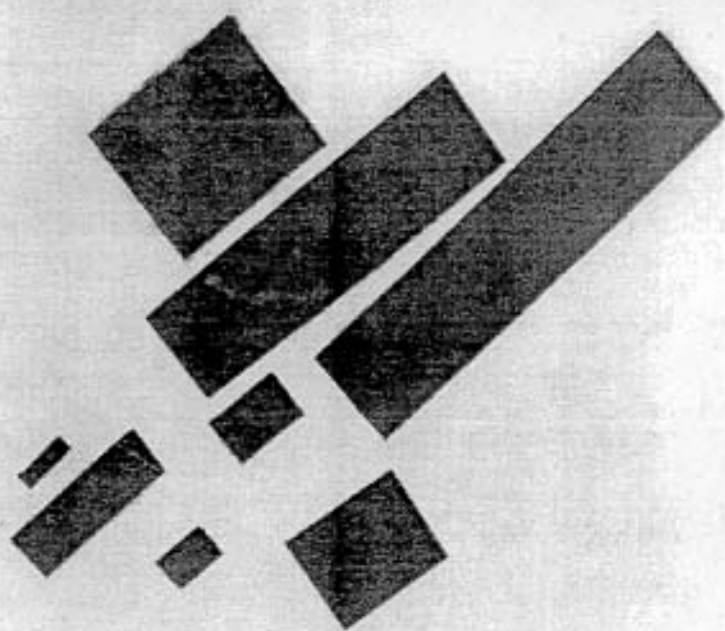


L.H.O.O.Q.

KUVA 28



KUVA 29



KUVA 30

