



Seitsemän maalauksen  
katsominen

Jan Kenneth Weckman

KUVA

LIKE

**Jan Kenneth Weckman** käsittelee kirjassaan taiteilijan oman, keskeneräisen teoksen sanallistamista. Hän pohtii merkityksen muodostumista sekä sitä, miten semiotiikan avulla voitaisiin hahmottaa malli kuvataiteellisen työskentelyn analysoimiseen.

Kaksiosaisen teoksen ensimmäisessä osassa Weckman käyttää esimerkkinään omaa teossarjaansa "Seitsemän maalausta". Samassa yhteydessä hän pohtii myös katsomisen ehtoja sekä modernin taiteen sääntöjen muutosta konkretismista käsite-taiteeseen. Toinen osa käsittelee teoreettisemmin semioottisen lähestymistavan ongelmia taideteoksen tekoprosessin tarkastelussa: Miten ajallisesti muuttuva käytäntö ja teoria voisivat kohdata? Miten maalauksesta ja installaatiosta tai taiteellisesta suunnitelmasta voitaisiin puhua semiotiikan käsittein? Tärkeitä keskustelukumppaneita ovat C. S. Peirce ja Ferdinand de Saussure, joiden kautta keskustelu siirtyy kuvan ja maalauksen, muodon ja merkin sekä laajemmin taiteen välineiden pohdintaan.

Jan Kenneth Weckman on kuvataiteilija ja kuvallisen sommitte-lun professori Taideteollisessa korkeakoulussa. *Seitsemän maalausten katsominen – Maalaus maailman osana* on osa hänen Kuvataideakatemiaan tekemänsä tohtoritutkinnon opinnäytettä.

Seitsemän maalauksen katsominen

Jan Kenneth Weckman  
Seitsemän maalauksen katsominen

**LIKE**

Kuvataideakatemia

Seitsemän maalauksen katsominen  
**Sisällysluettelo**

<b>1 Johdanto</b>	6
Treptow	6
Maalaus on maalauksen tarina	8
<b>2 Neljä lausetta maalauksesta</b>	12
Herään	12
Ensimmäinen lause	14
Toinen lause	27
Kolmas lause	34
Kuvasta kuvallisuuteen	40
Neljäs lause	60
<b>Teokset</b>	77

# 1. JOHDANTO

”On toivotonta yrittää tajuta mitä tietoisuus olisi ilman representaatiota”;  
”Sillä merkki ei vaikuta objektiin vaan objekti siihen, joten objektin on kyettävä välittämään ajatus, eli se on ajatuksen tai merkin luonteinen. Jokainen ajatus on merkki”.

Charles Sanders Peirce<sup>1</sup>

## Treptow

Kirjoittamiseeni on vaikuttanut pitkä puhelias jakso maalaustaiteen parissa. Tämän kirjan ensimmäiset kaksi kappaletta on kirjoitettu, pienin korjauksin, vuonna 1998 ollessani opintomatalla Berliinissä Mengerzeilen ateljeekeskuksessa, Treptowin kaupunginosassa. Matka herätti minut kirjoittamisen vaikeuteen ja nautintoon. Tein mielestäni perustavia huomioita maalauksen työstämisen ja tulkinnan sanallistamisen ongelmista.

Ensimmäinen kirja, *Seitsemän maalauksen katsominen*, on kysymyksiä ja mielihyviä, taiteesta kirjoittamista, siten kuin suomen kielen sijamuoto sen niin ilmeisen hyvin taitaa. Toinen kirja, *Maalaus maailman osana*, hahmottaa esille nousevia kysymyksiä ja vastauksiani yhdistämällä semiotiikan semiologisia perusteita mediateoriaan.<sup>2</sup> Semiotiikan viitekehykseni edellyttää lisäksi filosofista keskustelua, joka pohjaa käytettyjä käsitteitä, unohtamatta käsitteiden välisiä suhteita, eli muita käsitteitä *ad infinitum*. Tätä rajattomalta tuntuva filosofista kontekstia koskettelen paikka paikoin tunnustaen sekä rajallisuuteni että samalla kiinnostukseni määritellä asioita samalla tavalla kuin piirrän muotoja paperille, siis katsomalla. On aina mahdollista aloittaa uudelleen, suoraan metafysiikan ja arkikielen uumenista. Charles Sanders Peirce (1839–1914) antaa tämän tapaiselle puuhastelulle mahdollisuuksia, joskin myös varoituksen sanansa. En ajattele vain Husserlia ja Heideggeria vaan myös Peir-

1. Käännökseni tekstistä: ”It is a hopeless undertaking to try to realize what consciousness would be without the element of representation”; ”For the sign does not affect the object but is affected by it; so that the object must be able to convey thought, that is, must be of the nature of thought or of a sign. Every thought is a sign”. Katso Peirce 1931/1958, (Collected Papers) CP 1.532, CP 1.538.
2. Ehdotukseni ei ole ainutlaatuinen. Vuonna 2002 osallistuin mediateorian ja semiotiikan aiheita yhdistävään Imatran kansainväliseen semiotiikan konferenssiin. Mediafilosofian ja mediatutkimuksen viestinnän aspekti julkisen joukkoviestinnän teknologian kysymyksenä siirtyy tässä kirjassa hetkeksi syrjään. Tarkastelen mediaa yhtäältä merkin ehtona, toisaalta merkinä merkityksenannon sisäkkäisten ehtojen prosesseissa, jotka nimeän artikulaatioksi.

ceä, jolla oli vahva käsitys terminologian etiikasta.<sup>3</sup> Lohduttavaa fenomenologiassa ja pragmatismissa on se, että kumpikin filosofinen katsantokanta variaatioineenkin sallii kaivamisen siinä missä seisoo. Tätä vastaan tosin puhuu se, että jossain vaiheessa pohdintaa näyttämölle astuvat uudissanat, neologismit ja teorian fiktion luonteen hämärtävä rakenne, jonka ylivertaisuus sinetöidään kytkemällä omakuva filosofian historiaan. Näyttämöllä ovat *Eikos ja eidos*, yhtäältä teorian ”*vraisemblable*” eli uskottava ja todennäköinen ja toisaalta katsomisen yllä leijuva totuuden haamu, Platonin kuva totuudesta. Näin voisi luonnehtia kaarta teorian fiktion ja käytännön poetiikan välillä. Kumpi on uskottavampi, teoria vai käytäntö? Kumpi kertoo ”oikeasti”? Ratkaisuni on sanoa: ”sekä-että”, ja yrittää pysyä siinä uskossa.<sup>4</sup>

Kirjoitan katsellessani seitsemää maalaustani. Tekstit laajenevat kommenttien kera taiteesta kirjoittamisen esseistiseen muotoon. Ensimmäiset luvut, *Maalaus on maalauksen tarina* ja *Neljä lausetta* (lukuun ottamatta viimeistä lausetta), kohdistuvat työskentelyn tarkastelemisen, katsomisen ehtojen sanallistamiseen, ei siihen, mitä loppujen lopuksi tapahtuu näkemisen virrassa. Luvussa 2.5., *Kuvasta kuvallisuuteen*, tarkastelen seitsemää maalaustani – ja samalla tarkasteluni sanallistamista. Kuvan ja maalauksen erottaminen toisistaan johtaa kysymään minkälaisia välineellisiä ehtoja sisältyy teoksiin, joiden valmistaminen on tuoreessa muistissa. Voiko palata sanallistamisen kautta takaisin työskentelyyn ja nähdä prosessissa uskottava rakenne? Havainto erottelee kuvan maalauksesta ja päätyy huomioimaan sääntöjä, joiden perusteella merkkiprosessit liikkuvat.<sup>5</sup>

Luvussa 2.6., *Neljäs lause*, pohdin modernismista tunnettua tapaa julkistaa ja tematisoida taiteen arvo määrittämällä taiteelle tietyt säännöt. Matka käsitetaiteeseen on tästä lopulta melko lyhyt. Käyn lyhyen keskustelun suomalaisesta konkretismista ottaen huomioon, miten Tuula Karjalainen on aihetta käsitellyt väitöstyössään *Uuden kuvan rakentajat, konkretismin läpimurto Suomessa* (WSOY, 1990). Korostan esityksen kokonaisuuden ja osien, sen kuvallisten elementtien suhdetta

3. Peirce tunnetaan kansainvälisesti erityisesti semiotiikkaan liittyvän ajattelunsa ansiosta, siitä huolimatta, että Peirce oli ensi kädessä logiikan, matematiikan ja pragmatismien – tai pragmatismien – kehittäjä. Peirceen semiotiikkaan liittyy keskeisesti pragmatistinen ja fenomenologinen näkökulma osana hänen kategoria-teoriaansa. Miten nämä useimmiten erikseen pysyttävät filosofian suunnat voidaan nähdä yhdistyvän? Katso Rorty, Richard, *Eräs mahdollinen maailma*, artikkeli teoksessa Haapala, Arto (toim.), *Heidegger, Ristiriitojen filosofi*, Helsinki, Gaudeamus 1998. Vrt. myös Rorty, Richard, *Overcoming the Tradition – Heidegger and Dewey*, esseekokoelmassa Rorty, Richard, *Consequences of Pragmatism*, Minneapolis, University of Minnesota Press 1982, 37–59. Vrt. myös Haaparanta, Leila, *On Peirce’s Methodology of Logic and Philosophy*, julkaistu on-line Kiikeri, Mika; Ylikoski, Petri (toim.), *Explanatory Connections: Electronic Essays Dedicated to Matti Sintonen*, 2001, url: <http://www.valt.helsinki.fi/kfil/matti/>. Vrt. myös Parret 1983, 15.
4. Leslie Hill käsittelee Roland Barthesia puhuessaan Julia Kristevasta. *Doksa, vraisemblable ja eikos* on itsestään selvä ja uskottava diskurssi ja teksti. Barthes vastustaa tätä. Kysynkin, missä on *Kharybdis*? Onko pelkkä harhaluulo, että *poettinen kieli* kykenee ulottumaan kosketuksen kaltaisesti eheyttävään *toiseen*. Onko *eikos* itse asiassa myös *eidos*, jonka eheys ja täydellisyys on ensin kiistetty? *Doksa, Skylla ja Teksti, Kharybdis*, ovat kuvia todellisuudesta, metaforia, jotka ohjaavat elämäämme. Katso Hill, Leslie, *Julia Kristeva, Theorizing the Avant-Garde?* Julkaistu teoksessa Fletcher, John, Benjamin, Andrew (eds.), *Abjection, Melancholia and Love*, London, Routledge 1990, 141.
5. Viittaan tekstissä modernismin tunnettuihin pioneereihin, joiden teoksista ei kuitenkaan tässä yhteydessä ole reproduktioita. Korostan sen sijaan henkilökohtaista tradition hyödyntämistä omien teosteni reproduktioilla, joita esitän tämän kirjan (*Seitsemän maalauksen katsominen*) sanattomassa lähdeluettelossa. Tarkastelen teoksiani konkretismin ja abstraktin maalaustaiteen esimerkkeinä sekä katsomiseni että sanallistamiseni kautta. Katsomiseni myötä voin tehdä uusia teoksia, sanallistaminen vie toiseen sanaan.

manifestin keskeisenä asiana. Konkretismi erottaa muodon merkityksestä erityisen kiinnostuksensa topologiaan eroihin – osien suhteisiin kokonaisuuteen –, jotka vanhemmassa maalaustaiteessa toimivat perspektiivisen kuvan, ”renessanssi-ikkunan” ehtona. Maalaustaiteen konkretismi tematisoi kuvan ehdot maalarin eräänlaisena dekonstruktion kohteena samalla siirtyen kohti traditionsa mediumin kysymystä hylkäämättä kuitenkaan välinettään. Maalari ryhtyy refleктоimaan kuvallisuutta ja maalauksellisuutta irrottautuen samalla vuosisatojen ajan maalaustaiteen sommitelua koskeneista säännöistä toisaalle, pois itsestään.

*Seitsemän maalauksen katsominen* asettuu sekä kauas että mahdollisimman lähelle työskentelyäni. Tekstiä kuten teoksen tekemistä voi nimetä artikulaatioksi. Artikulaatio tulee latinan kielen sanasta *articulus*, osa, jäsen kokonaisuudessa (*corpus*). Hahmottamani kokonaisuus tapahtuu diskurssissa, jonka luonnetta en ryhdy tässä yhteydessä selvittämään. Diskurssiin asettaminen tarkoittaa aina puheen ja kirjoituksen ja käsitteiden merkityksenannon korvaamisia, rinnastuksia tai vertailuja. Historiaan, traditioon ja julkisen muistin piiriin tulee signaali, instanssi, *replica*, tapaus. Metafysiikkaa, kokonaisuuksia ja sanastoja tuottavat ja hallinnoivat tahot, kuten taidehistorian, filosofian ja estetiikan instituutiot, saavat uuden esimerkin käytettäväkseen joka kerta kun uusi teos asetetaan esille. Vertaaminen tapahtuu sanastossa, jonka ylivertaisuutta puolustaa sanaston kulloinkin omiva instituutio. Sanastojen lisäksi kuvataiteen instituutio merkitsee paikkoja. Paikat käytetään julkiseen vuorovaikutukseen tekijöiden, tutkijoiden, yleisön ja kulttuuria rahoittavien ostajien, mesenaattien ja museopäätäjien välillä. On kenties pateettista tänään huomauttaa studion olemassaolosta, paikkana ja julkisen eräänä pysäkkinä. Tekijän suhteellisen vallan käyttö tapahtuu studiossa tekemällä, suunnittelemalla ja tuottamalla – monella muullakin tavalla. Tekijä toki osallistuu teosten ja tulosten julkiseen arviointiin, tulkintoihin. Tekijällä on monta roolia.

## Maalaus on maalauksen tarina<sup>6</sup>

Mitä tapahtuu työssäni maalarina? Maalaustaidetta voi nimetä visuaalisen kulttuurin perinteen pinttyneeksi esitystavaksi tuottaa havainnon rakenteita ja prosesseja, tilaisuuksia tulkinnalle ja vallankäytölle. Henkilökohtainen ja julkinen ovat kaksi (maalaus)taiteen käytäntöjen näkökulmaa, joista tässä on kyse lähinnä rajapinnasta henkilökohtaisen ja julkisen välillä. Rajapinta liikkuu hitaasti ja useassa tasossa. *Studio* on paikka, johon tuo rajapinta osui erityisesti modernismin aikana. Ikään kuin ennen tuota kohtaamista, kuvittelen olevani ateljeessa yksin. Alustan tuota yk-

6. Kappaleen tekstistä on yksi versio julkaistu teoksessa Sederholm, Helena (toim.), *Pinx, Maalaustaide Suomessa, Siveltimenvetoja*, Porvoo, Weilin & Göös 2003, 186–187.



sinolon tilaa seuraavassa kappaleessa: Maalaus on maalauksen tarina – tai pitääkö ehkä muistella pitkää lukioaikaani: ”*Repetitio est mater studiorum*”?

Maalaustaide on historiallisesti katsoen sääntöjen täydellisesti läpäisemä alue. Moderni taide on, paitsi vaihtanut sääntöjä, pirstoutunut useaan samanaikaisesti käytössä olevaan mallikirjastoon, mikä on ehkä vain lisännyt sääntöjen määrää ja tasoja. Moderni maalaustaide on oudolla tavalla ottaen huomioon mediaaliset ehtonsa ilmaissut halunsa päästä säännöistä kokonaan eroon – mikä on tietenkin usein johtanutkin tekijän irrottautumiseen maalaamisesta, osittain tai kokonaan. Vallitseva suunta visuaalisen kulttuurin kentällä liikkuu historiallisesta näkökulmasta tarkastellen maalauksesta poispäin, siitä huolimatta, että maalauksen sanallistettu merkki ja merkitys säilyvät. Tuon murroksen voin kuvata tapahtuneeksi keskenään eroavien tai ristiriitaisten sääntöjen tai mallien mukaan, tai liikkeeksi perinteen kentällä muutosten mukana, kohti, poispäin tai erossa niistä, jos sellaisen paikan kentällä sattuu löytämään. Muutoksien pysyvyyttä ja artikulaation mahdollisuuksia, prosessien keskeneräisyyttä ja rakenteiden muutoksia voi hahmottaa julkisen ja henkilökohtaisen rajapinnan liikkeenä. Keskeinen katsomiseni tausta on *studio*, jonka suhteen liike tapahtuu. Julkinen tila liikkuu ikään kuin askel askeleelta kohti yksityistä tilaa, joka julkiseen päivänvaloon tullessaan asettuu fiktion palvelukseen. Fiktio on yksi kielen funktio. Kielessä kaikki minkä tiedämme ja muistamme, muuttuu tarinaksi. *Studios-ta* käsin katsottuna, taiteen teoria on yksi *fiktio* muiden joukossa.

Olen ateljeessa aina alussa. Vaikka maalaamisessa lukematon määrä asioita on epäselviä, epäselvyys on kuitenkin rajallinen määrä erilaisia tarinoita, erilaisia kuvia. Koska en voi tehdä kaikkea, vähennän työskentelyssäni lukemattomia mahdollisuuksia muutamaan ratkaisuun ja jätän vain sen mikä esittyy itsenäni, taiteilijan omana maailmana, maalaamisena. Herää tietenkin kysymys, esitänkö pikemminkin käyttämäni säännöt, retoriikan tuloksen vai itseni, ja, onko lopulta näiden kahden välillä paljonkaan eroa?

Työskentelyni luonnehtimista päämääräksi itsessään voisi kuvitella eristyneisyydeksi, ellei se tapahtuisi perinteen sisällä, jonka jakaa pirstoutunutkin taiteen maailma lukuisine toimijoineen. Ajatus maalausprosessin julistamisesta taiteen funktioksi on paitsi virheellinen, samalla paradoksaalisesti sikäli oikeanlainen oire, että ilman välineen julkista olemassaoloa ja asemaa maalauksen historiallisesti tuottamaa taideettakaan ei olisi olemassa. Tätä kysymystä pohditaan usein retorisella tasolla esimerkiksi korvaamalla maalauksen medium maalauksellisuudella, joka samalla käyttää hyväksi maalaustaiteen historian koko arvon – tai painolastin – muttei tarvitse maalauksen mediumia muuhun kuin lisäämään mediumin hylkäämiseen liittyvää avantgardeen rinnastuvaa paatosta. Tässä kirjoitukseni kokonaisuutena pyrkii ottamaan pohdittavakseen kysymyksen maalauksen mediumista, ei niinkään erityisesti maalauksen kysymyksenä, vaan kysymyksenä, mitä medium tarkoittaa merkityksenannon kannalta. Eräällä tavalla tässä ajatuksessa maalaaminen itsensä päämääränä paljastuu eräänlaiseksi reduktionismiksi, tavaksi esittää miten on käyttänyt aikaansa. Vaikka maalaaminen on tekijän elämäntavan tulosta, maalaus on kaikesta huolimatta myös jotain muuta kuin merkki tekijästään.

Keinoista riippumatta tärkeintä taiteessa on tarina, sanottava. Moni ajattelee, et-

tä tämä asia unohtui abstraktissa taiteessa. Minusta sanottava ei itse asiassa päässyt unohtumaan. Abstrakti teos on vain toisenlainen kertomus. Abstraktin maalauksen äärellä vastaanottaja ikään kuin palaa kysymykseen lukemattomista mahdollisuuksista ja tarinoista. Tekijän kannalta vapaus on rajallinen alue, jonka sisällä pyrin työskentelemään. Oma työni maalauksen ja kuvien suhteen on ollut kulkemista edestakaisin empimisen ja paluun välillä. Se on ollut edestakaista liikettä maalauksen ja kuvan välillä. Tästä, vähintäänkin, on tullut yksi teema työskentelylleni. Rinnalle on tullut muita teemoja, esimerkiksi kirjoituksen ja kuvattoman maalauksen symbolisen ja ikonisen merkityksenannon erot ja yhtymäkohdat, ylipäätään tiedon ja tekemisen suhde taiteessa.

Ateljee on eräällä tavalla hämärä paikka. Epäselvyys tosin lienee itse asiassa esteetiikan ehto.<sup>7</sup> Epäselviä asioita on paljon: esimerkiksi suhteeni annettuun materiaalliseen perinteeseen, maalauksen maailmaan sellaisena kuin se jäsentyy ateljeessa väriaineineen ja maalausaloitukseensa, maalauksen tilaan, ja ennen kaikkea jo tehtyyn työhön, keskeneräisiin maalauksiin – ja jo viisisataa vuotta valmiina olleisiin teoksiin. Lisäksi niin moni asia on tulemisensa tilassa: kuin seinää rakentaisi, siivoaisi huonettaan tai tekisi monta ruokalajia vaativan aterian. Ateljeessa kysyy itseltään, miksi ylipäätään pitäisi tehdä kuva – merkityksiä ja kokemuksia syntyy maalauksen keinoin silloinkin kun kuvat on hylätty.

Kyse on vuoropuhelusta kuvan ja maalauksen välillä. Seuraava teos on alussa ikään kuin raunioina suhteessa edelliseen teokseen, joka on valmis. Aika kulkee ateljeessa molempiin suuntiin. Pelkästään sadan viimeisten vuoden moderni taide ajaa minua takaa tarjoten uusia epäselvyyden tiloja lähtökohdiksi. Miten *ei*-sommiteltu, *ei*-kokonainen tai *ei*-rajattu ilmaisuväline, medium, yksi aines, saatetaan toisen mediumin kanssa yhteyteen? Miten maalauksen mediat kohtaavat? Pitääkö maalauksesta tulla välttämättä yksi kuva, miksei monta? On ilmeistä että maalauskankaalla kuvaa voi purkaa osiin ja sijoittaa tunnistusta edistäviä merkkejä sinne tänne. Merkit ovat itse tunnistaminen, kuten kuva.

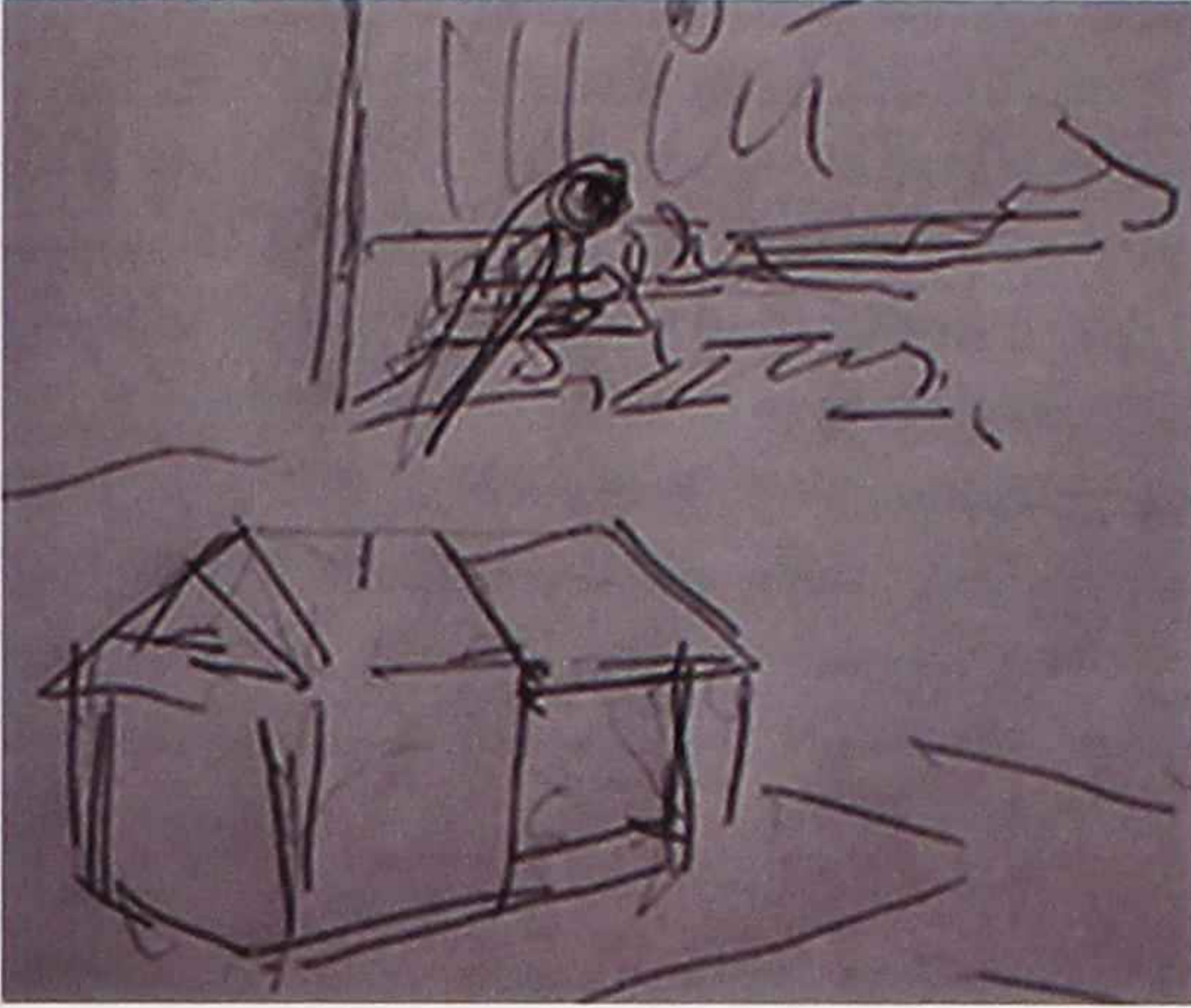
Maalaus on täynnä merkkejä myös keskeneräisyydestään ja muistutuksia omasta valmistumisesta matkastaan. Alussa kuvia ei ole lainkaan, on vain maalausta, öljyisten pigmenttien sekoittamista nesteisiin, jotka tuoksuvat hyvältä: dammarhartsia ja pellavaöljyä käsivaraisen työni, katseeni ja muistamiseni muokattavana. Abstrakti taide halusi jäädä tähän tilaan, ennen kuvaa, jättäytyä maalaukseen puhtaaksi muodoksi ja aineettomaksi aineeksi. Madot ja maalarit törmäävät kuitenkin esteisiin, joita ei ajatuksen voimalla muuteta. Maalaamisessa vastukset ja esteet – esimerkiksi pigmentin lojuminen paletilla eikä vielä *siististi* kankaalla – vaativat keskittymistä ja pientä voiman käyttöä. Tällaisia esteitä ja ilmaisuvälineitä kutsun mediumiksi. Mediumin perusteella tiedän, mikä on maalaus. Medium tarkoittaa kaikkea sitä mikä muuttuu vain käyttämällä voimaa, pientäkin. Kokemuksessamme medium ja muoto – aistiset erot, joita tarkastelen – ovat erottamattomat. Sekä mediumin vastusta että muotojen erontekoa varjostaa se, että vastaanottaja antaa niille merkityksen.

7. Estetiikka on myös taiteen määrittelyn ohella ”hämärien” ja ”ekstensiivisesti sekavien” asioiden ja taiteeksi sanottujen ilmiöiden fenomenologista pohtimista loogisesti. Tässä tilanteessa luotan lyhyeen katsaukseen Vuorinen 1993, 132–136.

Sillä samalla kun maalaan teen muotoa. Se miten maalaus tehdään kuvaksi, katoaa lopulta näkyvistä. Kuva saattaa meidät jo tehdyn maalaamisen ohi tarinan ääreen. Tämä tapahtuu tarkkailemalla muotoja maalauksen keinoin. Muodot saatetaan palvelemaan kuvaa ja välittämään merkkejä.

Jännittäväntä maalauksessa on se, ettei visuaalisessa muodossa ole kovin paljon sellaisenaan, enemmänkin vain muistettua ja tunnistettua mutta maalauksessa poissaolevaan viittaavaa muotoa. Kuva oli ja on vain tunnistamisessa. Kuva ei ole koskaan maalauksessa ollutkaan. Se ei myöskään ole ateljeen laatikossa odottamassa kiinnittymistä paikoilleen. Abstrakti maalaus ei siis oikeastaan liity kuvan katoamiseen tai kertomuksen lopettamiseen vaan siihen, että haluttiin kertoa muita tarinoita kuin mihin yleisö oli tottunut. Kuva, joka *ei vielä* ole maalauksessa, on tietyn maalaustaiteen perinteen futuurin aikamuoto, joka näyttäytyy katsojalle vain imperfektissä. Ateljeessa on kuitenkin mahdollista nähdä maalauksessa kuva, joka *ei enää*, hetken kuluttua, ole siinä. Maalaaminen on hitaasti liikkuvan elokuvan muoto, kuvien tulemistä ja menemistä maalauksessa. Maalauksen kuvallisuus teki mahdolliseksi pysähtyä toisaalle kuvan tunnistamisen myötä. Toinen verso, maalaustaiteesta oksastettu lajike, syntyy maalaukseen ateljeen laatikosta poimitun kollaasifragmentin kiinnittymisen myötä. Kun seuraa tätä ratkaisua toiseen suuntaan, ensin laatikkoon ja siitä studion ulkopuolelle teokseen liitetään muu maailma jatkumosta, josta valita ainekset uusia tarinoita varten.

## 2. NELJÄ LAUSETTA



"Olen heräämässä",  
piirustus, Painter, 1998.

### Herään

Juuri herätessäni näen tämän, näen muutakin: lähellä tienristeystä, kadunkulmassa, minulle tarjotaan peruskorjattua taloa. Saan katsella alalaudoituksen päätyjä, sokkeleita, ilmanvaihtoreikään. Ikään kuin sokkeli olisi peitetty myös pystylaudoituksella. Se voisi olla maalattua metallia, tai muovia. Katselen reiän sisään. Kellari tai pohjapinta näkyy raidoitettuna valulaudoituksen kannattavien rakenteiden välissä. Valoa on heikosti. On kaikesti kyse sekä tilasta, koosta että kunnosta. Ehdin nähdä, että talo on suorakulmainen tavallinen omakotitalo, ehkä Espoossa, jossain.

Aloitan luennon. Olen Kuvataideakatemiaan luentoluokassa, eräällä tavalla. (Eikö kaikki muisteleminen ole eräällä tavalla?) Mukanani on seitsemän yksinkertaista maalausta, jotka tein edellisenä iltana. Aloitan luennon: näitä voin tehdä seitsemän päivässä. Miten voin tehdä näitä seitsemän päivässä? Se on ensimmäinen seikka. Tästä on edettävä erikseen. Tämän lauseen taakse sijoittuu toinen: juuri minä voin tehdä näitä seitsemän päivässä. Paradoksaalisesti joudumme kahteen aivan eri suuntaan; kaksi erilaista lausetta, ja ne kuuluvat tiiviisti yhteen.

Edellyttävätkö lauseet toisensa? Ensimmäisen lauseen taakse kätkeytyy toinen: Juuri minä voin tehdä tällaisia seitsemän päivässä. Löysin menetelmän, jolla tuottaa tämännäköisiä maalauksia ainakin seitsemän päivässä. Että juuri minä voin tehdä sellaisia, kumoutuu tietysti, jos joku nyt ryhtyy tarkkaan katselemaan miten ne on

tehty, ja pyrkii toistamaan, tekemään samannäköisiä vaikka toiset seitsemän. Kolmannen lauseen johtopäätösten perusteella avautuu taiteen maailma. Moderni taide on siitä kummallinen ilmiö, että edellä esitetyt kaksi ensimmäistä edellyttävät modernismia. Mutta modernismi, ja tässä tulee neljäs lause, sallii sen, että nimenomaan laaditaan suunnitelma taideteokseksi, jonka joko itse tai joku toinen voi toteuttaa, tarkasti, täydellisesti. Tarkoitin Konkretismin manifestia vuodelta 1930.

Minulla on siis neljä lausetta, joita kaikkia yritän seurata

*I ”Näitä voin tehdä seitsemän päivässä.”*

*II ”Juuri minä voin tehdä tämänäköisiä.”*

*III ”Mutta jos joku tarkastaa ne yksityiskohtaisesti ja näkee miten ne on tehty, hän voi toistaa ne kutakuinkin samankaltaisina, ikään kuin toisen tekemät myös kuuluisivat samaan joukkoon.”*

*IV ”Teokseen tarvitaan vain suunnitelma, jonka joko itse tai yhtä hyvin joku toinen tarkkaan toteuttaa” (Konkretismin manifesti 1930).*

Olen tässä vaiheessa kirjoittanut käsin kirjoittamani tekstin uudelleen. Palaan mahdollisesti asiaan aamiaisen jälkeen. Tämä ei ole ainoa kerta, kun herätessäni sekä näen että ajattelen tilanteen, jossa käydään läpi omasta mielestäni ehdottoman tärkeätä aihetta. Jokaisella meistä on tästä varmaan kokemuksia. Odotettavissa oleva tuottaa etukäteen varjon tulevaisuudesta käsin, jota ei ole. Ajattelemisen, jonka kuvittelen monen osaavan herättyään ja aivan arkipäiväisessä olotilassaan, siis ajatella, sijaitsee minulla poissaolon ja heräämisen epämääräisessä ulottuvuudessa.

Luennossa, nyt herättyäni tulkitsen sen niin, on tietenkin kyse kompetenssista. Pelissä on ”kaikki tai ei mitään”. Tämä on heränneen tulkinta. Edellisen sitaattimerkin sisällä kirjoitettu ei enää tunnu heräämisen nähdyn muistelulta.

Talo on rakennelma luentoani varten, neljä lausetta. En vielä tiedä ovatko lauseet ne neljä laudanpätkeä vai neljä seinää vai kätkevätkö lauseet kaikki ilmansuunnat, joista käsin tarkastellaan täydellistä rakennetta, kaikista näkökulmista. Ei ole selvää onko rakennelma se ilmiö, josta yleisesti on puhe, teos, vai onko rakennelma juuri se teoreettinen kappale, jonka pyrin luennossani rakentamaan. Sekin on merkki, että näen talon ja luennon. Minulle siis tarjottiin taiteen rakennelma. Sain katsella alustavasti (todellakin alustaa, alustavasti, alhaalta, kivijalkaa).

Neljänteen lauseeseen liittyen lisää nyt: voiko sanoa väitteen olevan, että näin tulisi tehdä, modernismia? Tästä eteenpäin kaikki on heränneen tulkintaa, vähintään kolmannen kerran uudelleen kirjoittamista. Palaan yhä uudelleen asiaan, josta joudun vieläpä tekemään toistuvasti lisäkysymyksen: Mikä tuo asia oikein oli? Kyseessä on perin arkinen tilanne sanallistettuna: tekijä katsomassa teoksiaan ja tekemässä muistiinpanoja, jotka kirjoittamisen lomassa jo synnyttävät vastakaikuja, lisähuomautuksia ja poikkeamisia moneen suuntaan, esimerkiksi siihen, että ”voinko

näin sanoa?”. Ennakoin aineistoon kohdistuvia kysymyksiä yrittämällä vastata niihin itse. Entä asia? Mihin voin palata?

## Ensimmäinen lause

*I ”Näitä voin tehdä seitsemän päivässä.”*

Maalauksia on seitsemän. Ne eivät olleet valkoisia koskemattomia kankaita. Olin pinnoittanut niihin mustan värin muutamaa päivää aiemmin. Pinnasta lähti vielä sormenpäihin mustia läikkiä. Maalaan puolikuivalle pinnalle. Käytän kahdeksaa väriä, mutta en kaikkiin: *lyijyvalkoista, norsunluumustaa*, transparenttia *rautaoksidipunaista, krinakridoninpunaista, kadmiumkeltaisen* keskisävyä, *viridianin* vihreää, *preussinsinistä* ja tummaa *okraa*. Enimmäkseen kuitenkin käytän mustaa, okraa ja punaista. Pinnoitan palettiveitsellä ja levitän väriä pitkin kangasta uriin painaen ohuita kerroksia. Lateksikäsineet kädessä levittelen ja kosketan maalattua pintaa niin, että palettiveitsen jälki osittain katoaa. Lisäksi käytän siveltimen toista terävää päätä tai naulaa, jolla piirrän jälkiä. Jäljet muodostuvat pinnasta missä väri joko kokonaan ohenee ja paljastaa maalauskanan valkoisen pohjan tai alla olevan kuivan värillisen pinnan. Teen jälkiä myös piirtämällä kynnellä tai sormella käsineen läpi. Viivoittimena käytän värituubipakkausta.

Mitä *voin* tehdä? Olen hankkinut materiaalit, värit, kiilakankaat, työkalut, suojäkäsineet ja liuottimet. Maalausnesteiden avulla värien sekoittuminen ja peittäminen käy vaivattomasti. Värit sekoittuvat osittain tai kokonaan. Herää kysymys osittaisuuden ja kokonaisuuden erottamisesta (= ymmärtämisestä). Jokaiselle, joka on paikalla kun maalausta tehdään, on selvää mistä osittaisuudesta on kyse. Se on tarkistettavissa osoittamalla maalauksen jotakin kohtaa. Silloin on selvää mitä kokonaisuus ja osa tarkoittavat kussakin tapauksessa.

*Materiaalien lisäksi minulla on annettuna: maalauskanan värillinen pinta tai alla oleva kuiva värillinen pinta, toiseksi, mahdollisuuksina palettiveitsen kaapiva ja pinnoittava jälki, jossa väri on joko yhtenäinen tai koostuu usean eri värin yhdistelmästä, kolmanneksi tasoitettava käden jälki, joka on osittaista tai kauttaaltaan yli maalauspinnan menevää liikettä sekä neljänneksi naulalla tai muulla tavalla piirretty viiva. Tähän saakka tämä sujuu jokaiselta, yleensä ja helposti.*

Jos katson muita maalauksia, asia ei muutu kuin siltä osin että voimme luetella lisää työkaluja: trasseli, räsy, pigmenttien lisäksi piipalloja, hiekkaa, kaikkea mikä pysyy öljymaalin seassa paikallaan. Luettelo ei muuta aiheen käsittelyä – eikä työskenteilyn järjestystä.

Työstämisen ja maalauspinnulla nähdyn suhteen on neljä erilaista työtapaa (onko neljä vai vähemmän vai enemmän?). Jollei käsittele pintaa jollain tavalla, ei ole mitään nähtävää. Tämäkään ei ole periaatteessa mahdotonta. En puutu siihen vielä. Lisäys tai peruuttaminen ei ole viime kädessä ymmärrettävä ilman tietoa minkä suhteen tehdään mitään.<sup>8</sup> Maalaamisen ja hajuaistin kannalta, jos purkit ja pullot sekä tuubit olisivat auki, ei ole eroa tehdyn tai tekemättömän välillä. Materiaalit tuoksuvat samanlaisilta. Mutta ne näyttävät erilaisilta. Vai näyttävätkö? Eikö materiaali aineena aina näytä samanlaiselta? Miten muuten erottaisin ne toisistaan? Se, mikä muuttuu, on, että olen tehnyt jälkiä materiaalien ja välineiden avulla rajatulle pinnalle. Maalaus itsessään ei voi koskaan olla mikään reduktio. Reduktion ajatus syntyy suhteessa johonkin toiseen poissaolevaksi havaittuun skeemaan.<sup>9</sup>

Kun sanon, että ”tällaisia teen seitsemän päivässä”, tarkoittaa se tiettyä perehtyneisyyttä, eikö niin? Ikään kuin haluaisin sanoa, että tällaisia teen helposti. Jos katselemme mitä tähän saakka on koossa, voisi sanoa, että sama helppous on tarjolla jokaiselle, joka noudattaa kertomustani ohjeena.

Toinen kysymys syntyy siitä, miten ne tulevat sellaisiksi kuin miltä ne näyttävät. Voisiko tästä tehdä analogian, luoda kertomuksen ja ohjeen ykseyden? Yritän kertoa tarkkaan miten työskentelen. Tällöin en oikeastaan kerro teoksesta mitään. Sitä paitsi, mitä teos on, kun se voi olla niin monta asiaa riippuen siitä kuka teosta ajattelee. Jäljempänä teokset ovat teksteinä, sellaisina kun ne kerron. Tästä kertomuksesta seuraavat kaikki muut kysymykset.

Käytän muistin ja ajatteluni virkistykseksi maalauksia, jotka ripustan seinälle. En ole toistaiseksi maininnut maalausten kokoa. Yhtä lukuun ottamatta ne ovat 50 x 40 cm. Käytän maalausta vertikaalisesti, pystyasennossa työskennellessäni, jolloin pystymitta on suurempi kuin leveysmitta. Minulla on käytettävissäni neljä tekijää, jotka eivät ole mitään täsmällisiä asioita. Annetut (hankitut) materiaalit ovat ilmeisen täsmällisiä: on nuo värit, tuo kangaspinta, on myös tuon kangaspinnan tekstuuri eikä mikään muu. Värillinen pinta on aina työskentelyn kannalta täsmällinen. Lähtötilanne on valmiiksi pohjustettu tai itse tekemäni kuivunut pinta. Väri ei sekoitu päälle maalattuun väriin. Tämä ei tarkoita, ettei jotain silti tapahtuisi, lasuurin yhte-näisen kalvon kuultoväriin tai maalauspinnan karkeudesta tai pinnoittamistavasta johtuen pienenpienien väripisteiden sekoittumisena havainnossa yhteen.

Nämä maalaukset on tehty aivan tasaiselle pinnalle, maalauksen kangas on si-

8. Peruuttaminen pitää ymmärtää pikemminkin toisenlaisena työskentelynä kuin varsinaisesti minkään poistamisena. Ei ollut kysymys maalauksen jälkien vähentämisestä ja sitä kautta maalauksen lopettamisesta vaan yksinkertaisesti ryhtymisestä muuhun kuin maalaukseen. Lucy Lippard toimittaa radioäänityksen keskusteluksi 1964: ”Questions to Stella and Judd”, Art News, Vol 65, No.5, Sept.1966, 55–61, sekä antologiassa Battcock, Gregory (toim.)1968, 148–164. Keskustelussa Bruce Glaser kysyy taiteilijoilta (oma käänökseni): ”Glaser: Vaikuttaa kuin olisitte etsimässä jonkinlaista välineen ekonomiaa, eikä siltä, että haluaisitte kieltää herkkyyden. Onko tämä parempi tapa ilmaista asia? Stella: Kyllä mutta ’välineen ekonomiassa’ on minusta jotain epämiellyttävää... En yritä olla erityisen ekonominen... en usko, että meitä motivoi reduktio... Judd: ...Tämä reduktio on vain sivuasia, koska on vain kysymys sellaisten asioiden poistamisesta, joita ei halua. Teokseni ovat reduktiivisia siksi, että ne eivät sisällä sellaisia elementtejä, joita ihmisten mielestä niissä pitäisi olla. Mutta niissä on muita elementtejä, joista minä pidän. Vielä tapaus Noland. Voi ajatella, että hänen maalauksissaan ei ole sitä taikka tätä, mutta niissä on paljon sellaista, mitä maalauksessa ei aikaisemmin ollut. Miksi tämän pitäisi välttämättä olla mikään reduktio?”

9. Ibid. Frank Stella haluaa 60-luvulla käyttää väriä puhtaana ”suoraan purkista”.

leätkö ja tekstuuri hieno ilman solmuja. Erikseen annetusta materiaalista, johon kuuluu kuiva väripinta, tekstuuri jne, minulla on maalatessani neljä teknistä mahdollisuutta käytettävissäni. Erikoista on se, että edellä selostuksessani jako neljään välineeseen perustui siihen minkälaisia jälkiä erilaiset työtavat saavat aikaan. Jäljet ovat erilaisia kahdesta syystä. Väline eroaa toisesta mahdollisuuksiltaan. Toisaalta jälki riippuu siitä, miten välinettä käytän. Erottaa väline, valinta ja valintaan perustuva mahdollisuus suhteessa jälkeen ja siihen, miten käytän välinettä, avaa kokonaisen mediumien kirjon, välineen maailman. Lisäksi haluan kutsua välineeksi myös annettua materiaalia. Mediumin kysymys koskettaa näitä kolmea, välineen mahdollisuuksia, toteuttamistapaa ja annetun materiaalin merkityksiä. Kaikkia lähtökohtia tarkastelen kuitenkin toisen asian, jäljen, kautta.

Sen mitä välineestä voin sanoa, sanon viittaamatta siihen itseensä. Puhun jäljistä tai mahdollisuuksista jälkiin, joita tällä välineellä voin aiheuttaa. Vaikka nimeän materiaalin, en voi kuvata sitä muuten kuin seurausten perusteella, puhumalla siitä, mihin väline kelpaa ja mitä voi tehdä. Voin tietysti sanoa: tämä pigmentti on sininen, mutta enkö ole jo siirtynyt muualle, muotoon, johonkin mikä kuvauksen perusteella erottuu jostain toisesta itsestä? Väline jää lopuksi aina varjoon huomiolta, joka kiinnittyy muualle, muotoon ja johonkin, jota ei ole: kuvaan.

Edellisessä avautuu toiminnan ja merkityksen ero, jonka haluaisin kadottaa (ellei se olisi mahdotonta). Jos ajattelee että väline on työskentelyn eikä kuvauksen ongelma, kehkeytyy ristiriita sen välillä, jonka tunnistan työskentelyssäni merkitykselliseksi ja sen, josta voin tehdä (rajattomasti) lauseita. Sanallistamisen ja käsitteellistämisen ero toiseen välineeseen ei muodostu merkitykseksi itselleni vain sanallistamalla eli toisen välineen avulla. Etsin välineeni ja sanallistamiseni kuvaamisen eron ylittävän merkitsemisen mahdollisuutta. Onko tuohon ”itseän”, jota nyt kutsun välineeksi, erotuksena jäljestä, josta voin puhua, muuta lähestymistapaa kuin pelkkä ilmoitus, että tuo tai tämä väline (materiaaleja, käyttötapoja, mahdollisuuksia) on? Kysymys askarruttaa tekijää, ei katsojaa, joka lähestyy jo lopullisena esityksenä tarjottua teosta, taiteellista kokonaisuutta tai esitystä.

*Minulla on käytettävissä neljä tekijää, ellen laske materiaaleja mukaan: maalauskanan värillinen pinta tai alla oleva kuiva värillinen pinta, toiseksi, mahdollisuuksina palettiveitsen kaapiva ja pinnoittava jälki, jossa väri on joko yhtenäinen tai koostuu usean eri värin yhdistelmästä, kolmanneksi tasoittava käden jälki, joka on osittaista tai kauttaaltaan yli maalaus-pinnan menevä liike sekä neljänneksi naulalla tai muulla tavalla piirretty viiva. Tähän saakka meillä on kaikilla tämä mahdollisuus, yleensä ja helposti.*

Lauseet sisältävät kahdenlaista tietoa. Jälki viittaa kahteen suuntaan, muotoonsa ja ehtoihinsa, joita minun on lopulta tunnettava etukäteen ennen kuin voin sanoa, että ymmärrän tämän jäljen merkitsevän jotain. Lauseista nähdyn tasolla ovat sanat: ”värillinen pinta”; pinta voi olla myös muodossa pinnoittava ja se voi kertoa sekä tapahtumasta että muodosta. Pinta ei voi olla viiva, ellei viivaa sanota erittäin kaapeksi pinnaksi. Mitä se tietenkin on.

Pinta sana tarkoittaa ylintä, päällimmäistä kerrosta maalauksessa. Alla oleva pin-



ta on myös pinta. Varsinkin jos sen on kuiva. On kuitenkin parasta sanoa että alle jäävät pinnat ovat alla olevia kerroksia. Pinta muotona on paremminkin taso. Kumpaakin nimeä käytetään, mutta pintaa ei mielestäni käytetä illusorisessa mielessä. Taso ja tila voi olla illusorinen. Jokin voi näyttää tasolta mutta pinta on pinta. Illusorisessa maalauksessa pinnat näyttävät joltain muulta, toisenlaiselta pinnalta, kuten asetelmassa maalattu pöytä, jolla on pinta, pöytäpinta. Sanasto on häilyvä ja epäröivä. Korostan tässä mahdollisuutta analysoida katsomistyöskentelyn prosessia samalla tavalla kuin tulkinta tuottaa merkkejä ajatteluna ja toiminnan tapoina.

Jälki voi olla pinta. Siitä tulee pinta heti kun ei viitata pinnoittamisen tapahtumaan. Muutenhan jälki voisi tarkoittaa vain maalauksen kokonaispinta-alaa pienempää muotoa. Voimme luonnollisesti sanoa, että maalauspinna kauttaaltaan on eräänlainen jälki. Mutta emme sano näin. Jäljet täytyy sovittaa johonkin suurempaan tai ympäröivään alueeseen. Jälki on pintaa pienempi hahmo. Jotain mikä näyttää kokonaista teosta pienemmältä muodolta, jäljeltä. Jäljen käsite tarvitsee eroa. Suurin mahdollinen jälki teoksessa on siis itse teos, erotuksena siihen mitä on teoksen ympärillä. Mikäli rinnastaisimme teoksen ympäristöön ja väittäisimme ympäristöä teokseksemme, mitä olisi tehty? Miten kävisi jäljen käsitteelle?

*Toistan: Minulla on käytettävissä neljä tekijää, ellei laske materiaaleja mukaan: maalaus-kankaan värillinen pinta tai alla oleva kuiva värillinen pinta, toiseksi, mahdollisuuksina palttivateitsen kaapiva ja pinnoittava jälki, jossa väri on joko yhtenäinen tai koostuu usean eri värin yhdistelmästä, kolmanneksi tasoittava käden jälki, joka on osittaista tai kauttaaltaan yli maalauspinnan menevää liikettä sekä neljänneksi naulalla tai muulla tavalla piirretty viiva. Tähän saakka meillä on kaikilla tämä mahdollisuus, yleensä ja helposti.*

Neljästä tekijästä yksi kertoo annetusta tilanteesta ja kolme muuta kertovat mahdollisuuksista tehdä annetulle lähtökohdalle jotain. Olen teknillisen kuvauksen ja nähdyn perusteella tekemäni erottelujen tienhaarassa. Kun sanon jotain niin helposti kuin esimerkistä käy ilmi, joudun tähän tilanteeseen. Onko siinä kuvauksessa mitään loogista tai mitään historiallista?

Mikään ei estä ajattelemasta asiaa rajatusti juuri työskentelyn kannalta. Kun ryhdyn kuvaamaan työskentelyäni, joudun osoittamaan työn jälkiä, muotoja, hahmoa, väriä, värillisyyttä, viivaa jne. Yhteistä kaikille mainitsemilleni tekijöille on se, että ne erottuvat katsomalla.

Työskentelyn kuvaus käy toteamassa itsestään jotain jonkin muun avulla, joka ei ole työskentelyä, välineistöä tai materiaalia. Voin sanoa: pinnoitan, kaavin, naarmutan, peitän, ja olin unohtaa, pyyhin, maalattua pintaa niin että se muuttuu. Työni muuttuu, saa muotoja, on muotoa tai hahmoa.

Muodoille on omia nimiä. Viiva on yksi kapea muoto. Pinta on muoto, johon tulee muita muotoja, ”jälkiä”. Muodon ja jäljen ero on selvä. Muoto ei kerro omasta tulemisestaan. Muoto pyrkii pois tehtävästään olla tuo tai tämä muoto. Muodolle on säilytetty erilaisia tehtäviä, joista ei vielä ole puhuttu. Sen sijaan jälki ei kerro tulevas- ta vaan menneestä. On tapahtunut jotain, josta jälki on syntynyt. Toisessa kielessä jälki ei ehkä suoraan muistuta aikaan liittyvää sanaa, jälkeen. Toisaalta lauseessa vain

asiayhteys osoittaa onko jälkeen jälki sanan muoto vai viittaako se aikaan. Ruotsiksi *spår* on myös aiheuttamisen jälki, ja sen perusteella ymmärrettävissä ajallisesti menneen, tapahtuman jälkeenä. Jotain jää jäljelle, on vielä osoittamassa tapahtunutta. Jäljellä on jälki. *Spår*, tai *trace* (englannin ja ranskan kielen sana) voidaan tietenkin liittää aikaan. Suomessa sana jälki on suoraan aikaa, mennyttä tapahtumaa osoittava sana. Jälkeä voi kuitenkin seurata. Näin ollen se viittaa menneen tulevaan, tulkintaan ja tapahtunutta seuraavaan toimintaan. Muoto haluaa heti tulkituksi muodoksi, merkitykseksi. On selvää että jälki ja muoto voivat olla materiaalisesti aivan sama asia. Ne tapahtuvat samalla tavalla aineellisesti. Ne erottuvat samalla tavalla, eronsa perusteella ympäristöstään. Jälki on muotoa.

Jäljellä on muoto, josta voimme tunnistaa asioita. Muodosta tunnistamme jonkin muun. Non-figuratiivinen maalaustaide tekee ohjelmakseen sen, ettei tunnistamisessa toistuisi tuttu vaan vieras asia, nimittäin itse muoto. Ongelma on, miten puhua muodosta itsestään, kun puhe joutuu lainaamaan viittauksensa kaikesta muusta, ei muodosta? Niinpä pitää lopettaa puhuminen katsomisen ja kokemisen hyväksi. Mitä jäljet voisivat merkitä sellaisessa maalauksessa? Jälki ei enää voinut olla jälki jostain eikä jonkun muun asian muoto. Tiedämme kuitenkin, että jäljistä voi puhua, ei vain tekijä vaan myös vastaanottaja. Mikään katsomisen kokemus ei sellaisenaan voi estää puhumista ja kirjoittamista. Ne ovat eri asioita, eivätkä voi sulkea toisiaan pois. Joten non-figuratiivisen maalauksen katsominen jää huomiomaan jälkiä ja muotoja samalla tavalla kuin muitakin jälkiä ja muotoja missä tahansa. Erot syntyvätkin tarinoiden valikoiman suhteen.

Havaittu jälki voi olla merkki, kuten eläimen jälki lumihangessa. Jälki on muoto, joka toteuttaa tehtävänsä merkkinä. On olemassa sarja toisiinsa liittyviä sanoja: jälki, hahmo, muoto, merkki.

Materiaalina on annettu sellaistaikin, jota teoksessa jätetään rauhaan ja joka ei seuraa mukaan teokseen. En pysty vielä pohtimaan tätä teoksen ja esityksen samuutta ja eroa. Seitsemän maalauksen osalta materiaaliksi sanon vain sen mikä jää. Kaiken muun vien pois, siveltimet, palettiveitsen, käsineet, itseni, värit... Materiaaleja ovat siis ne, jotka lisätään jäädäkseen. Väristä jää vain osa. Loput säästän seuraavaan kertaan. Materiaaleista osa on ajallisesti annettu, osa ei. Annetun ja lisätyn välineen ero ei välttämättä ole muuta kuin ajallinen. Tämä pitää paikkansa kun osoitamme, että mikäli materiaaliksi siirretään jotain muuta kuin väriä, esimerkiksi sivellin, taiteen maailmassa tapahtuu uutta ja ennen kuulumatonta. Sivellintä voi kuvata mutta itse sivellintä ei liitetty maalaukseen ennen kollaasia, ennen Max Ernstin, Robert Rauschenbergin ja Jasper Johnsin teoksia, joissa siveltimet, purkit ja kiilakehykset ovat maalauksen ideologinen sinetti ja päätyvät maalauksen mediumiksi. Toisaalta väite, että sivellin on yhtä aineellinen kuin väripigmentti, on triviaalia. On silti olemassa ohjeisto, joka sanoo mikä on materiaalia ja mikä aineellisista olioista on välineistöä, ja jonka mukaan siveltimen liittäminen maalaukseen ei tietynä maalaustaiteen hetkenä ollutkaan triviaalia. Ero, jonka havaitsemme taidehistoriallisena tapahtumana, on retorinen merkki. Merkkiä ilman retorista käytäntöä ei ole olemassa.

Eräänlainen kynnyks tulee vastaan kun käytämme omaa ruumistamme osana teosta. Modernismissa ei ole tältä osin tapahtunut kuin kaksi asiaa: materiaalien ja vä-

lineistön sekoittuminen maalauksessa ja oman ruumiin käyttö osana teosta. Nämä asiat pitää mainita, koska on syytä kuvata ohjeiston tila ja sen muutokset erottamisen kautta, luettelon tapaan. On olemassa maalauksen ohjeisto, joka on muuttunut periaatteessa vähän vaikka lista muutoksista voi nimikkeiden osalta ollakin pitkä, esimerkiksi: trasseli, hiekkapaperi, nenäliinat, puutavara, lasi, käsineet, tyhjat värituubit, valokuvat, kirjeet, kirjekuoret, kuitit, painokuvat, muovi, metalli.

Maalaustaiteen muuttumisessa osa – minun kuuluisi selvittää, miten ratkaiseva osa – liittyy aineellisten olioiden kirjoon, siihen miten maailman osat liitetään teokseen erottumisen ja merkityksenannon kierto. Pelkkä kuvaus tämän aineellisen laajuuden muutoksista vuosisadan ajalta ottamatta huomioon, missä yhteydessä ja mitä muita tehtäviä annetuilla välineillä on teoksessa, maalauksessa, kuvassa tai esinekoosteessa, antaa vaikutelman formalismista. Pidän formalismia taiteellisen työskentelyn sanallistamisena ja kielen, ei maalauksen väistämättömyytenä.

Palaan toisaalle: asioiden katsomiseen vaivatta ja läheltä niin, että voisin kuvitella työskentelyn järjestyksen kirjoittamalla sen. Formalismi syntyy kirjoittamalla. Kirjoittaminen on väistämätöntä teoriassa, jonka on tapana käyttää omia välineitään, kirjoitusta ja puhetta.

*Toistan: Minulla on käytettävissä siis neljä tekijää, ellei laske materiaaleja mukaan: maalauskaan värillinen pinta tai alla oleva kuiva värillinen pinta, toiseksi mahdollisuuksina palettiveitsen kaapiva ja pinnoittava jälki, jossa väri on joko yhtenäinen tai koostuu usean eri värin yhdistelmästä, kolmanneksi tasoittava käden jälki, joka on osittaista tai kauttaaltaan yli maalauspinnan menevää liikettä sekä neljänneksi naulalla tai muulla tavalla piirretty viiva. Tähän saakka meillä on kaikilla tämä mahdollisuus, yleensä ja helposti.*

Osa välineistä on sellaisia, että niilläkin on fyysinen olemus. Eikö kaikilla? Olen ruumiillisena olentona itsekin väline jos vedän viivan maalauksen pintaan. Ainakin käsi toimii käsineessään maalauspinnan muokkaajana. Teoksen kannalta ruumiin tai jonkun muun välineen välillä ei ole paljon eroa. Se on kuitenkin ratkaisevaa tulkinnan lähtökohdasta.

Jackson Pollockin teoksista on kirjoitettu suuri määrä sanoja, koska hän ei maallannut siveltimellä, eikä kangas ollut telineessä vaan lattialla. Pollock juoksutti väriä norona purkista pitkään kepin päässä ja käveli teoksensa kangaspinnan päällä. Kurt Schwitters perusteli manifesteissaan juhlallisesti kollaasin lisäulottuvuutta maalauksen tai kuvan materiaalisena osana. Oli pakko leikata ja liimata, oli pakko juoksuttaa värinorona. On pakko kaapia ja levittää väriä käsillään. Kaikki tämä kuuluu ajan ja aineen erontekoon, jota on vaikeata kuvata muuten kuin vetoamalla havaintoon siitä, miltä nuo muutokset näyttävät. Se, että Pollockin aiheuttamat jäljet kankaalla eivät näyttäneet siveltimenjäljiltä, oli tosin vain yksi kriteeri Pollockin radikaalisuudelle, mutta tärkeä sellainen.

Käsityön jäljen katoaminen mahdollisti uusia kertomuksia maalaukselle. Kerrottua ei liitetty jäljen ehtoihin vaan kertomuksiin, joilla jälki häivytetään samoin kuten muoto, jolle annetaan merkitys. Tarkastelussani äskeiseen ei kuulu näkyvä: värit, muodot, hahmot, jäljet. Jälki on kiinnostava sana. Se ei tahdo pysyä selkeästi

yhdessä paikassa. Jälki on kokoava sana, joka viittaa aineellisen maailman päähän. Että jäljet ovat myös muotoja, on oltava eri asia. Jälki ja muoto erottuvat toisistaan kuin kuilun yli katsottuna topologiasta muotoon.

Maalausta kuvaavien lauseiden joukossa luonnehdin katsomiani asioita, täsmennän kiinnekohtiin. Yksi on väri, toinen on muoto, sitten tulee vaikeuksia. On syntynyt eroja. Kaapiminen voi tuottaa viiruja ja jos lisään maalausnestettä, syntyy toisiinsa liukenevien värien alue tai liukenevan värin alue, jossa pigmenttimäärä pienenee sen verran, että samassa paikassa alkaa näkyä muuta. Paikan reunat voivat olla epämääräiset, tasaisesti epäsäännöllisen gradientin mukaan muuttuvat. Kyse on siis myös kaikenlaisten erojen skaaloista, ei vain siitä, että jotenkin on aiheutettu jostain jollakin. Huomaan puhuvani vuorotellen ja lauseiden mittakaavassa lähes yhtä aikaa seurauksista ja syistä. Katson näkemiäni aineellisten muuttujien aiheuttamia muuttuvia tiloja. Lauseet liittyvät ja kiinnittyvät siihen minkä huomaan olevan jostain jonkin ohjeen mukaan. Koska maalauksissa on tätä kaikkea muuta, voin tehdä valintoja niiden aineellisten muuttujien välillä, jotka vaikuttavat muuttuviin tiloihin ja siten myös nähtyyn. Valinta kertoo ohjeistosta.

Materiaali ja tekniikka ovat ajallisten erojen ylläpitämä sanapari, jonka voisi mielestäni sitouttaa uudelleen suhteeseen aineeseen, ruumiilliseen ja maailman olio-maiseen päähän siinä käsityksessä, joka minulla on maailmasta. (Mistä voidaan päätellä, että umpikuja on käsillä: tarvitaan käsitys maailmankäsityksestä, johon kuuluu käsitys siitä mikä ei ole käsitystä.)

Ajan muutokset, aineellisen tilan muutokset ja nähdyn muutokset ovat kietoutuneet toisiinsa. Konfiguraatio sellaisenaan pitää olla ideologinen, valittu jonkun näkemyksen mukaan. Ideologian perusteella voisin sanoa, että juuri minä voin tehdä näitä seitsemän päivässä. Olen tradition perustelema. Teos tehdään traditiossa.

Mutta ei tässä vielä kaikki. Olisi puhuttava kaikesta muusta, maalauksiin kuuluvasta, siitäkin että ne merkitsevät jotain katsojalle. Tarkka selostus merkityksistä ei takaa kykyä tehdä lisää samanlaisia maalauksia. Epäilen ohjeiston mahdollisuutta korvata osoittaminen ja katsominen. Itse asiassa on selvää, että kirjoituksen ja kuvan välinen ero tekee mahdottomaksi tehdä lisää samanlaisia maalauksia kirjoitetun ohjeen mukaan. Tämä on vain esimerkki siitä, ettei kuvan ja kirjoituksen voi edes odottaa esittävän samaa, vain jotain samankaltaista. Missä tuo kaltaisuus punnitaan ja minkä suhteen? Millä perusteella kaltaisuus punnitaan?

Näyttää siltä, että ohjeisto on monessa suhteessa epäselvä. Emme voi kuvata maalauksen tekemistä vetoamalla mielen prosesseihin, joita kyetään luonnehtimaan vain sellaisilla sanoilla kuin palettiveitsi, hiekkapaperi ja krinakridoninpunainen. Tämä keskustelu käydään vähintäänkin ohjeistoa säätelevän ohjeiston takana. Hankaluus on, että olen jo käyttänyt sanoja ideologia ja traditio ohjeiston epätas- mällisenä synonyyminä. Otan siitä vastuun myöhemmin. En ehkä voi todeta mitään täsmällistä ja odottaa kuvan kaltaista yhteyttä kuvaukseni ja maalatun kuvan välillä. Voin kuitenkin näyttää ja osoittaa kuvaa ja opastaa samanlaisen maalauksen tekemiseen tekemällä.

Erilainen sanallistamisen ongelmataso näyttäytyy kun katselemalla kerron mitä näen maalauksissa tapahtuvan. Kun nähty kirjoitetaan, syntyy uusi kertomus, jos-

sa kaikki se mistä maalauksessa on luovuttu – ja mistä pyrin edellä kirjoittamaan – palaa takaisin tulkinnassa. Toistaiseksi yritän pitää termin 'tulkinta' kirjoitukseen kuuluvana temaattisena ulottuvuutena, ei maalauksen piirteenä vaikka se maalaus-ta katsoessa luodaan.

*Toistan: Minulla on käytettävissä siis neljä tekijää, ellei laske materiaaleja mukaan: maalaus-kankaan värillinen pinta tai alla oleva kuiva värillinen pinta; toiseksi mahdollisuuksina palet-tiveitsen kaapiva ja pinnoittava jälki, jossa väri on joko yhtenäinen tai koostuu usean eri värin yhdistelmästä, kolmanneksi käden tasoittava jälki sekä neljänneksi naulalla tai muulla ta-valla piirretty viiva. Tähän saakka meillä on kaikilla tämä mahdollisuus, yleensä ja helposti.*

Olen jo maininnut jäljen ja muodon samankaltaisuuksista ja eroista. Muoto ei ala mistään erityisestä kohdasta. Jos maalauksessa näkyy viiva, en voi mielestäni sanoa ehdottomasti mistä se alkaa ja mihin se päättyy. Katsomisellani voi olla aloituskohta ja lopetuskohta, mutta muodolla ei. Se joko on tai ei ole. Ongelma muodon kanssa lienee se, että se ei koskaan ole olematta. Alkamisen ja päättymisen termejä ei ehkä voi ollenkaan käyttää muodon kohdalla. Muoto on ajallisesti aina preesens. Ja tämä pätee ilmeisesti vain siihen mitä nähdään. Jos minulle järjestetään nähtäväksi jotain ja sitten se otetaan pois ja annetaan jotain muuta tilalle, vaikka yhtä nopeasti kuin mitä näkymä liikkuvan auton ikkunasta, tai uudessa filmiruudussa, voi tietenkin sanoa, että muodot alkavat ja loppuvat jostain. Ne tuntuvat kyllä ilmestyvän ja katoavan riippuen siitä katsonko kohteeseen ja sitten pois siitä, vai laitetaanko katsottavakseni ja sitten kohde otetaan pois. Maalauksen osalta nämä kaksi tapahtumaa asettuvat kokonaisuudeksi, jonka voi löytää muualtakin irrallisten ja liikuteltavien kappaleiden maailmasta. Liike on katsojan sekä todellinen että tulkinnallinen mahdollisuus.

Alkaminen ja loppuminen ovat eri asia kuin ilmestyminen ja katoaminen. Alkamiseen ja loppumiseen voi helposti liittää paikallisen ulottuvuuden ajallisessa. Ilmestyminen ja katoaminen eivät ole yhtä järkevällä tavalla kiinni paikassa tai ajassa. Kun jokin alkaa, voin olla mukana seuraamassa miten jokin alkaa. Jos jotain ilmestyy, se alkoi ennen kuin itse huomasin alkamisen ajankohdan. Sama pätee loppumiseen ja katoamiseen. Ehkä näillä eroilla on vielä käyttöä maalauksen ja muiden välineiden tarkastelussa. Maalauksessani on kyse mainitsemistani asioista niin kauan kun työskentelen ja maalaus muuttuu. Myös muodot ilmestyvät ja katoavat, muuttuvat kokonaan tai osittain. Mutta aina ne ovat jotain. Muoto on. Muoto voi olla vain silloin kun se on. Kielen kannalta tämä on kiinnostava kohta maailmassa tai suhteessani maailmaan kielenä. Tähän ei liity kaiken muun ajattelemisen lisäksi ja jälkeinpäin. Se, että ajattelen näkeväni maalauksen, ei liity tähän. Siksi tähän ei liity mitään fenomenologista lähestymistä, joka perinteisesti liittyy ajatteluun eikä katsomiseen, vaikka se liittyykin siihen, että ajattelee katsomisensa. Palaan myöhemmin tämän kirjoituksen aiheen ja fenomenologian suhteeseen.<sup>10</sup>

Kun katson jälkiä maalauksessa, ne ovat muotoja, joita katson yhdestä ja sitten

10. Edmund Husserl (1859–1938) kehittää fenomenologian mahdollisuutta kuvata tietoisuutta. Vaikka fenomenologian perustava esimerkki on, miten geometria syntyy maanmittauksen käytännöstä, kyse ei ole "tietoisuuden geometriasta" vaan pyrkimyksestä kuvata tietoisuus sellaisena kuin se on, täsmällisyydessään ja epätäsmälli-

toisesta kohdasta. Teen muodon suhteen erilaisia johtopäätöksiä. Yhdenlainen johtopäätös on se, että hyväksyn sen mitä ne tekevät juuri siinä missä ne ovat. Tekemisen ja olemisen ero edellisessä lauseessa on retorinen. Ellen hyväksy tarkastelemiani muotoja (huomaa monikko) puutun muodon välineeseen, mediaan. Käytän erilaisia annettun ja mahdollisen resurssijani.

Seitsemän maalausta näyttävät sellaisilta kuin ne juuri nyt näyttävät. Miten päädyin tähän pisteeseen? Minun on kerrottava miten jälki/muoto asettuu palvelemaan muuta kuin itseään itsessään. Tarkkaan ottaen kaikki mikä tästä seuraa, ei ole enää maalausten aiheuttamaa vaan jotakin, tai joitakin asioita, joita minä aiheutan maalauksille niin, ettei maalauksissa tapahdu mitään aineellisia muutoksia. Välineen avulla aiheuttamani on tehty. Tavoitteeni on selostaa, mitä seuraavaksi aiheutan ja mistä on vielä matkaa kirjoitettuun tulkintaan. Joku toinen voisi maalausta katsoessaan yhtyä kuvaamaani ja sanoa: kyllä, ymmärrän. Niinpä voisi sanoa, että loput maalauksesta on kertomuksena olemassa vain siinä missä on kertomus, ohjeet ja kaikki muu, esimerkiksi näillä riveillä. Jos seuraava teema olisi edellä kuvattu tapa jakaa maailma kahtia, minun olisi palattava siihen, mitä oikeastaan olen sanonut. Tarkemmin ajatellen se sijoittuu tälle puolelle kuilua, kieleen. Muodoista voi puhua nähtynä, ominaisuuksina, joita maalaus esittää riippumatta siitä kuka katsoo tai katsooko kukaan. Tai sitten ei. Nähdyn osalta kysymys on auki. En kuitenkaan tässä yhteydessä puutu kysymykseen maailman kahtiajaosta, nähtyyn ja välineeseen, semminkin kun se saattaa olla turhaa, paitsi kielessä.

Miten muodot asettuvat palvelemaan jotain muuta, tulkintaani? Eikö vastaus ole samalla kertomus siitä, miten päätin tehdä maalauksen sellaiseksi miltä se nyt näyttää? Ei ole epäilystäkään, ettei sen aihe olisi kokonaan selostuksen luomaa. Yhteys maalaukseen on olemassa osoittamisen kautta. Jos siirrän argumentoinnin valmiin teoksen sijasta keskeneräiseen, voisi sanoa, että katsominen ja työskentely ovat jonkinlaista osoittelua, jonka seurauksena maalaus muuttuu, mutta ei tietenkään enää silloin kun osoitetaan valmista teosta.

syydessään. Edmund Husserlin fenomenologia on ajattelulle läsnäolevien ”transsendentaalisten” olioiden ja olosuhteiden kuvauksen teoria. Husserlin motto, ”*Zu der Sachen selbst*”, tarkoittaa ajattelun kriittistä ajattelua ja *annettun* siivilöimistä esiin ja *sulkeistamista* kokemuksessa välittömästi läsnä olevan kuvaamiseksi. Husserlin fenomenologian hanketta värittää kielen metaforien hyödyntäminen – kuten aina kielessä – mutta tavalla, joka avaa hyökkäysuran fenomenologian kritiikille. Ranskalainen filosofi ja filosofisen kielen kriitikko Jacques Derrida käsittelee fenomenologian systeemistä aukkoisuutta ja kysymystä kielen ja merkin asemasta fenomenologisessa teoriassa teoksessaan: Derrida, Jacques: *Rösten och fenomenet*, käännöksen Daniel Birnbaum ja Sven-Olov Wallenstein, Stockholm, Thales, 126 ja Derridan alaviite 28, jossa hän viittaa Edmund Husserlin teokseen: *Ideen I*, § 24. Vrt. myös Derrida, Jacques, *Form and Meaning – Notes on the Phenomenology of Language*. Englanninkielinen käännöksen sisältyy teokseen *Margins of Philosophy*, University of Chicago 1998 (julkaisuvuosi 1982, ranskankielinen alkuperäinen teksti *Marges de la Philosophie*, Paris, Minuit 1972). Semiosis, merkkien virta, ei pysähdy julkisen ja intersubjektiviivisen rajalle kohti yksityistä vaan päinvastoin, julkinen on yksityistä toisessa representaatioiden tai ”fiktio” tilassa. Husserlista poiketen Theo van Doesburg puhuu täsmällisestä taideteoksesta metaforana maailmankaikkeudelle, ei ”sinä itsenään”, joka fenomenologiassa tulisi voida ymmärtää ennen kieltä, ennen ilmaisua. Jopa yltiömodernistinen manifestien kirjoittaja ymmärtää toimivansa metaforien parissa. Katso Doesburg, Theo van, *Principles of Neo-Plastic Art*, julkaistu ote teoksessa Harrison, Charles, Wood, Paul (eds.), 1998, 283. Myös Neoplastismissa, siten kuin Piet Mondrian taiteellista ohjelmaansa puolustaessaan kirjoittaa, maalauksen muodolliset suhteet, värit, viivat ja tasot, ”paljastuvat” pikemminkin kuin ”rakentuvat”, kun muodot eivät asetu *enää* palvelemaan kuvan tunnistamista, figuratiivisuutta, representaatiota tai aihetta (*subject matter*). Katso *ibid.*, 285.

Osoittaminen, josta käsin tulkinta alkaa koota aineksensa, ei eroa keskeneräisen ja valmiin maalauksen välillä. Kun työskentely loppuu, osoittaminen jatkuu kahdella toisiinsa sidotulla tavalla, tulkintana ja muistamisena. Muistaminen vaikuttaa sekin maalaukseen kertomuksena. Muistaminen on tulkintaa. Maalauksen valmistuminen tarkoittaa sitä, että maalausalan pinnon pinnoittamisen lopetettuani voin tehdä kolme asiaa: Ensimmäiseksi, voin muistella miten tähän tulin, mutta voin esittää muistelemani vain yleisesti tai avoimesti. Tämä yleisyys riippuu muodoista, joita olen tehnyt tai sallinut. Toiseksi, esitykseni riippuu siitä, mitä sanon toisella tavalla: sanoja käyttäen, en maalaten. Kolmanneksi, voin tehdä uuden hyvin samannäköisen maalauksen katsomalla edellistä. Jos maalauksen toteuttaminen edellyttää tarkkaa suunnitelmaa, erillistä kertomusta ja ohjeiston vastintamista maalaukseen tietyllä tavalla, edellinen maalaus on tämä suunnitelma. On muitakin tapoja, jotka avaavat periaatteellisen tilan suunnitelman ja toiston välillä. Voin toistaa suunnitelman ominaisuuksia jakamalla pinnan moneen ruutuun tai osaan ja täyttämällä sitten ruudut tai osat. Tällaisia maalausoppaita on olemassa. Niissä alueet ja värit on merkitty, numeroitu. Tarvitsee vain noudattaa ohjetta, jotta syntyy asetelma tai maisema jne. Tämä muistuttaa konkretismin manifestia. Sellainen maalaus näyttää tietenkin myös ruutunsa (*grid*) muotoina, numeroidun pinnan jälkien sijoituspaikkoina.

Edellyttääkö suunnitelmallisuus täsmällisiä muotoja? Se on kyseenalaista. Toisto edellyttää täsmällisyyttä tiettyyn rajaan saakka, jonka jälkeen toistettava ominaisuus täytyy reprodusoida teknisen apuvälineen keinoin. On helpompaa ohjata toinen tekemään jäljennös teoksesta, jossa on säännölliset muodot. Täsmällisyyden ja epätäsmällisyyden raja on suhteellinen, mutta toistonkin kannalta ero katoaa sitä mukaa kuin tekniset ja *prosteettiset* keinot otetaan käyttöön. *Pikselin* kaltainen epätäsmällisyys katoaa havaittavan eron kadotessa. Maalauksessa käsityön täsmällisyyttä toiston kannalta ilmaisee taidon määre. Toistettavuus on esityksen toistamisen hallintaa välineestä riippumatta. Kone ei ole taitava. Minä saatan olla. Keskeneräinen työ on jatkuvien arvioiden kohteena. Voin sanoa, että suunnittelen maalaamalla, jolloin intentioniksi voi kutsua tuota muuttuvaa suhdetta, jossa tietty vakioinen tilanne toistuu teoksen muuttumisen myötä – vaikka teos on edelleen ”sama” (lopulta vain paikka maailmassa). Intention ajatusta ei ilmeisesti voi istuttaa tai sijoittaa lähtökohtiinsa, ehtoihinsa, vaan muutoksiin, jotka tapahtuvat työn edetessä. Intention etsiminen teoksen muutoksista eikä ehdoista käsin tarkoittaa, että intentionista tulee toinen teos kun media vaihtuu maalista tekijän tai tutkijan puheeseen. Teoksen ymmärtäminen intentiona suunnitelman toteutuksen muodoksi edellyttää, että ensin sovitaan mistä teoksesta on kysymys. Onko kyse sanallistetusta vai siitä sanattomasta teoksesta minkä olen tehnyt ja jota katselen? Tulkinnan avoimuuden takaa se, että minkä tahansa huomion kohtalona on aina intentionien sanallistamisen rajattomuus. Mikään näkyvä ei voi kertoa intention epätäsmällisyydestä tai täsmällisyydestä.

Mitä tulee epätäsmälliseen ohjeistoon ja epätäsmällisiin muotoihin voin sijoittaa kaksi vaihtoehtoparia nelikenttään.

Epätasällinen maalaus ja epätasällinen ohjeisto	Tasällinen maalaus ja epätasällinen ohjeisto
Epätasällinen maalaus ja tasällinen ohjeisto	Tasällinen maalaus ja tasällinen ohjeisto

Saamme neljä eri vaihtoehtoa ja jos ajatellaan kahta vaihtoehtoa, puhutaan tasällisyydestä ja epätasällisyydestä. Maalauksen perinne ja oma työskentely sijoittuvat kenttään, kuten maalauksen käytäntökin. Sellaiset käsitteet kuin informalismi ja konstruktivismi ovat osoituksia skaalan laajuudesta, puhumattakaan kielen epätasällisyyksistä – tai pikemminkin kielen käytöstä. Epätasällistä kieltä ei ole? Ehkäpä ei myöskään epätasällistä muotoa ole? Viime kädessä vastauksen kumpaankin kysymykseen tulee olla: ei ole.

Tasällisyys/epätasällisyys rajaa muutoksen mittojen viivoitusta. Väline määrittelee missä rajoissa erot ovat käsiteltävissä. Teoksen tasolla määrittäjä on jokaisen teknisen välineen käyttötapa. On/off skaalassa on askelmia eriasteisia toimintoja varten. Maalaus on samanlainen väline kuin pesukone, jos ajattelen toiminnan järjestystä. Onko epätasällinen ohjeisto mahdoton sanapari? Maalauksen kuvaaminen kirjallisesti saattaa sisältää ajatuksen mahdollisuudesta kuvata kohde niin perusteellisesti, että kuvauksen pohjalta olisi mahdollista tehdä toinen samankaltainen. Tämä ajatus vie kohti käännöksen mahdollisuuden ongelmaa. Sanottakoon jo, ettei minulla ole sellaista tavoitetta muuten kuin osoittaa sensuuntaiseen ajatteluun, jota varsinkin arkikielessä maalauksesta käytetään (”tuon olisi lapsi osannut tehdä”). Olisi kuitenkin mahdollista ajatella varsinaista kuvauksen jäsenystä suhteessa siihen, miten nähty kohde jäsenyyt havainnossa. Tämä ajatus veisi kohti kuvauksen suhdetta havaitsemiseen katsomisessa. Vastaako kirjoittamani kuvaus havaintoni jäsenystä ja mikä olisi havainnon jäsenyyksen luonne?

Tasällinen/epätasällinen olkoon verbaalinen oppositio, kun ajatellaan työskentelyn järjestystä kuvauksessa. Tästä suhteesta olisi puhuttava lisää. Aihe on lopulta myös filosofinen: representaation jäsenyys suhteessa havainnon jäsenyykseen ja siihen miten oletettu todellisuus jäsenyyt.<sup>11</sup> Katsomisen perusteella tasällisyys sijoittuu sekä maalauksen pintaan että siihen, minkälaisen kokonaisuuden se muodostaa. Kokonaisuus tulkitaan katsomisen perusteella, mutta kokonaisuus ei ole maalauksessa. Yhdessäkään maalauksessa ei ole mitään sellaista tasällisyyttä mikä näkyisi itsessään tasällisenä. Tasällinen kokonaisuus on tulos vertaamisesta, ei maalauksen katsomisesta sellaisena kuin se on. Vertaaminen on päättelyä katsomisen perusteella. Eikä se ole sama asia kuin maalauksen katsominen. Vertaaminen on tulosta katsomisesta. En voi väittää tätä maalausta tummemmaksi vain maalausta katsomalla. Voin sanoa niin, jos olen katsonut kahta maalausta. Toisesta totean, että se mistä puhun, näkyy siinä. Jos siinä on ”tummempaa”, sen täytyy tulla jostakin, mikä ei juuri sillä hetkellä näy. Ellen nyt yksinkertaista ja sano, että näkökentässäni näkyy yhdellä kertaa nuo kaksi hieman toisistaan eroavaa maalausta. Mutta, jos kerron vain sen mitä näen yhtä maalausta katsomalla, en voi sanoa, että se on tum-

11. Katso Rorty, Richard, *Objectivity, Relativism and Truth*, erityisesti artikkeli *Texts and Lumps*, Cambridge University Press, Cambridge 1999 (1991), 78–92.



mempi. Voin sanoa vain, että se on tumma, melkein musta. Tämäkin sanominen edellyttää, että minulla on käsitys mustasta väristä. Vertaaminen tarvitsee vertailukohteita. Tämä on katsomisen kannalta kiinnostava kohta kielessä. Mikäli vertaan jotain johonkin, se edellyttää kahden muodon vertaamista.

Muodot löytyvät joko samasta maalauksesta tai sitten eri maalauksista, tai sitten asiat joita vertaan löytyvät jostain muualta kuin maalauksesta.

Kaikesta päätellen maalauksissa on toistettu/noudatettu ohjeita, koska esimerkiksi värillisesti ne ovat lähellä toisiaan. Alusta saakka on ollut selvää, että ohjeet ovat liittyneet materiaaliin ja tekniiseen valintaan. Toistaiseksi ei käy selville, mitä työstämistapoja on vältetty. Sitä, mitä kaikkea näillä materiaaleilla olisi voitu tehdä, ei myöskään ole kerrottu. Se olisi täysin mahdollista nähdä vertaamalla maalausta muihin maalauksiin, katsomalla minkä näköisiä maalauksia on tehty. Se olisi mahdollista nähdä katsomalla värejä paletilla. Mutta tänne suuntaan en halua palata.

Edellä puheena olleita rajauksen ja välttämisen seurauksia en ole maininnut kertaakaan. Enkä aio mainitakaan. Miksi asiat täytyy tehdä ymmärrettäväksi viittaamalla siihen mitä ei ole käsillä eikä nähtävissä, ei muistettu eikä koettu? On kyse erilaisista asioista, joita vältetään, ei välttämisestä sinänsä. Maalauksen kannalta välttäminen on sitä, mitä yllä luettelini. Jokin jää välttämättä pois, jo maalauksen ehtojen perusteella. Jotakin on ohjeiston takia vältetty. Jotakin ei ole ollut edes mahdollista välttää, eikä sitä tulkinnassakaan voi palauttaa mieleen maalauksen katsomisesta huolimatta. Poissa oleva on monta eri asiaa, jotka voisi ryhmittää tulkinnan eroiksi ja erottaa maalauksen eroista.

Työskentelyä on oikeastaan vain kahdenlaista, lisäämistä tai poistamista. Maalauspinnan peittäminen on lisäämistä. Maalaamalla olen lisännyt. Poistamalla maalia, esimerkiksi naulalla, olen piirtänyt. Maalaamisen/lisäämisen ja poistamisen/piirtämisen välillä ei ole oikeastaan mitään muuta suhdetta kuin oma päätökseni. Päätökset eivät koskaan näy. Voiko niin sanoa? Voiko sanoa, että valmis maalaus näyttää päätöksiltä, joita olen tehnyt?

Kun ajatellaan päätöksien näkyvyyttä, voiko olla niin, että työ kasvaa sitä mukaan kun sitä tehdään? Että vain vierekkäissuhteissa eri suuntiin laajeneva teos voi olla päätöksiensä näköinen. Voiko työskentely osoittaa päätöksien teosta jotain sellaista jonka voi kertoa katsomisen perusteella?

Päätösten seuraukset näkyvät aina. Mutta päätöksen seuraus ei ole sama asia kuin päätös. Täsmällisen työn täsmällistä ohjeistoa seuraamalla työn, jossa on täsmällisiä muotoja, ei tarvitse olla ”päättäväinen”. Yksi maalauksen perinteessä muuttunut asia on, että maalauksen vieressä voi olla toinen maalaus joka kuuluu samaan teokseen, tai teosten sarjaan. Sarjallisuudessa ja toistossa päättäminen näkyy. Entä halu? Mikäli etenen tästä vielä, joudun ehkä toteamaan, että teos on ”päättäväinen” minun puolestani silloinkin kun en itse ole ”päättäväinen”. Jos teos on laskettava aina päättyneeksi työksi, mitä poikkeamat tästä ovat? Voin luovuttaa toiselle ”*work in progress*” -nimisen teoksen, johon saatetaan liittää ehto, että se voidaan muuttaa uusia katsomiskokemuksia ennakoiden. Silloin muuttuminen ei ole lisäämistä tai poistamista, vaan osien keskinäisten suhteiden muuttamista toisiinsa nähden. Samalla syntyy uusi kokonaisuus jokaisen lisäyksen tai muutoksen myötä. Se on mahdollis-

ta interaktiivisessa teoksessa. Interaktiivisuuden määre tulisikin antaa mediaalisesti muutettavissa olevalle työlle, jonka havaittu kokonaisuus on toinen kuin mitä se oli ennen siihen vaikuttamista käsin ja esimerkiksi käyttöjärjestelmän avulla. Tämän mahdollistavat teoksen osien ja kokonaisuuden väliset suhteelliset ja muunneltavat erot, jotka perustuvat tilan ja kappaleiden etäisyyksiin ja muokattavuus toisiinsa nähden. Lisäämisen ja poistamisen lisäksi ulottuvuuksien maailma ei ole vain vastuksen maailma vaan tilallisten resurssien maailma.

Konkretistisen manifestin mukaan kaikki päätökset pitäisi tehdä etukäteen. Ne voidaan silloin myös kirjoittaa. Mikäli olisi päätettävä jotain hyvin epätasällistä, sekin on mahdollista. Kunhan se on etukäteen päätetty, kirjattu muistiin, paperille, kirjoittamalla tai graafisella esitystavalla nuottisivujen tapaan. Epätasällistä ilmaisu voi tuottaa sekä ohjeita että vaikka kuinka täsmällisin ohjein.

Ilmaisun ja ohjeen suhde ei ole välitön tai yksisuuntainen. Ilmaisun ja ohjeen suhde on interaktiivinen, avoin, ei-määrätty, koska ohje ei ole ilmaisu. Entä malli? Nuotit ja esitys tai suunnitelma ja toteutus eroavat usealla ”kategorisella” tavalla. Ei ole mahdollista osoittaa suunnitelman ja toteuttamisen suhdetta teoksessa. Maalaus ei näytä suunnitelmaansa, vaikka sellainen olisikin. Mutta maalaus ja maalauksen suunnitelma voivat olla kaksi maalausta suhteessa toisiinsa. Niinpä voin ajatella maalausta maalauksena ja suunnitelmana, maailman osaa kahdesta näkökulmasta. Kysyn silti, onko suunnitelman muotoon kirjattu toimenpiteitten luettelo sama tai melkein sama kuin se minkä voi rekonstruoida katsomalla? En tarkoita nyt mitään salapoliisijuonta. Sen on oltava melko samankaltainen vain koska suunnitelmatkin käsittävät päätöksiä materiaalista ja toteuttamisen tavoista. Kahdesta näkökulmasta maalaus ja suunnitelma, sellaisena kuin ne ovat maailmassa olemassa, ovat joka tapauksessa sama osa maailmaa.

Maalauksen suunnitelmallisuus ajatellaan ehkä olemattomaksi, mikäli muodot ovat epätasällisiä. Mutta onko epätasällisten muotojen välttämättä tarkoitettava epätasällistä ohjeistoa, tai suunnitelman (ohjeiston) puuttumista? Ei tietenkään. Suunnitelma ja minkä katsoja näkee valmiissa teoksessa sijoittuvat ajallisesti työskentelyjakson eri päihin, mutta ne ovat samalla puolella kuilua, kielen puolella. Millä puolella kieli on? Sillä puolella, missä katsomiseen voi liittää sanallistamisen. Maalausta taideteoksena ei ole olemassa sanallistamatta sitä, sillä taideteokseen kuuluu aina teoria ja teos kuuluu teoriaansa. Voin kuitenkin katsoa maalausta sanallistamatta katsomistani. Maalaus ei välttämättä ole taideteos katsomiseni myötä, eikä siis samalla puolella kuin kieli? Katsominen ja sanominen ovat eri tavalla sidoksissa maalaukseen. Välimatka maalauksen ja kuvan sekä maalauksen ja taideteoksen välillä avautuu ja supistuu sanallistamalla eri tavoin katsomiseni. Missä määrin tuo liike ja välimatka usean asian välillä, maalauksen ja kuvan, maalauksen ja taideteoksen sekä kuvan ja taideteoksen, muuttuvat katsomisesta ja sanallistamisesta huolimatta, riippuu siitä miten maalaukset kuuluvat maailman osiin tai ovat niihin kuulumatta, tai miten esimerkiksi maalaus kohtaa esittämisen paikan, toisen osan maailmasta – mikään näistä osista tai kokonaisuuksista ei kuitenkaan perustu pelkkään olemiseensa. Olemassa olevaa leimaa se, miten me sitä katsomme ja mitä me siitä sanomme.

On selvää, että sanallistamaton suunnitelma ei ole mikään ei-suunnitelma. Voin päättää pilkkoa puita siitä riippumatta kerronko sen vai en. Kirjallisen suunnitelman puuttuminen ei ole suunnitelmallisuuden puuttumista. Kirjallisen suunnitelman tekemisessä oppii ainoastaan tekemään kirjallista suunnitelmaa. Maalaukseni eivät ole syntyneet minkään suunnitelman perusteella, vaikka ne ovat suunnitelmallisia. Suunnitelmallisuus ilmenee kokonaisuutta katsoessa. Ellei maalauksessa voi nähdä suunnitelmaa, mitä siinä voi verrata keskenään? Katsomme maalausta yksi kerrallaan kuten katsomme maalauksia yleensä. Maalauksen katsominen ei voi olla erillään katsomisesta yleensä. Yhtä maalausta katsoessamme emme vertaa näkymätöntä suunnitelmaa toteutukseen – se aukeaa maalausten sarjassa tai kokonaisuudessaan suhteessa maalaustaiteen perinteeseen – vaan piirteitä, joita itse havainnointi mahdollistaa. Ajatella maalausta ainutlaatuisena ei voi koskea kokonaisuutta. Kyse on katsomisen ainutlaatuisuudesta tietyinä hetkenä ja katsomisen kohteesta maailman osana, erillään kaikista muista osista.

## **Toinen lause**

*II ”Juuri minä voin tehdä näitä seitsemän päivässä.”*

Kun pohdin tätä ainutlaatuisuutta, että juuri minä voin tehdä tällaisia maalauksia seitsemän päivässä, työnnän edestäni tieltä pois kaiken sen mistä ne näyttävät kertovan. Ei tarvitse puhua kuvasta eikä itse asiassa maalauksestaakaan. Kuva on muodon kokonaisuus, nähty asia, joka tulkitaan muuksi kuin siksi mistä se on tehty ja miltä se näyttää. Sen välillä miltä muodot näyttävät ja mistä ne kertovat, on luonnollisesti pieni tai olematon ero. Haluaisin kuitenkin, että tämä ero kirjataan muistiin, sillä siihen mahtuu suuri osa modernista taiteesta. Modernin taiteen sisällä on ikään kuin sulkumerkeissä kertomus. Maalaus voi kertoa jostain ja maalausta katsomalla voi tulla jotain mieleen. Jokin maalauksessa muistuttaa samankaltaisia muotoja muualla. Tai samassa mittasuhteessa erojen kokonaisuus toistuu kuvana.

Jälki on muoto, joka saa tulkinnassa tehtävän olla merkki. Vaikuttaa siltä, että kuva koostuu useasta eri merkistä. Mutta näistä merkeistä on vaikeata puhua lähestymättä nähtyä nähtynä asiana, muotona. Silloin on kuitenkin jo menetetty kuva merkkinä jostakin muusta kuin itsestään.

Mikään tähän saakka sanottu ei suoraan liity siihen mitä me näemme katsoessamme maalauksia. Päinvastoin, edellisen kappaleen kirjoittaminen perustuikin enemmän sen erottamiseen mikä nyt tulee kirjoitettavaksi. Muodon ja merkin ero, maalauksen ja kuvan ero: kumpikin ovat eri lailla olemassa mutta edellyttävät toisiaan. Entä kuka voi olla tekijä? Vastaus on, oikeastaan kuka tahansa. Mutta mitkä ovat tämän voimisen ehdot?

Otsikko, siihen uskomisen, ei tarvitse perustelua siitä käsin mitä maalauksista voi sanoa. Se, että ne ovat tulkittavissa niin tai näin, ei liity siihen teenkö juuri minä näitä maalauksia, tai tekeekö joku toinen ihan samanlaisia maalauksia. Toinen voi tehdä ne tarkastelemalla yksityiskohtaisesti materiaalia ja tekniikkaa sekä pelkästään muotojensa perusteella.

Tekijälle, tai sille joka antaa väärentäjälle ohjeet, edellinen maalaus on aina ohje. Väärentäjä on väärä tekijä mutta kuitenkin tekijä, jonka on työskenneltävä kuten tekijä. Väärentäjän ja kopiokoneen välillä on pieniä käytännöllisiä eroja. Jos haluan käsitellä kysymystä miksi juuri minä voin tehdä näitä seitsemän päivässä, olisi keskustelun aiheesta erotettava maalauksen aihe. Siitä seuraa kysymys, onko tämä ”juuri minä” väistämättä sitoutunut siihen, miltä maalaukset näyttävät? Kyllä, mutta jos kysytään vain mistä maalaukset kertovat tai mitä niistä on sanottavissa, vastaus on, ”juuri minä” ei voi näihin kysymyksiin olla sitoutunut millään sellaisella ratkaisevalla tavalla, että ”juuri minä” takaa vastauksen kaikkiin kysymyksiin. Tulkinnan ja sanallistamisen kannalta väärentäjän ja ”juuri minun” välillä ei ole eroa. Miksi kysyä minulta maalausteni merkityksistä yhtään mitään? Siksi, että ajatellaan maalauksen tekemistä sanomisena, jonka tekijä voi sanoa toisellakin tavalla. Kukaan muu ei voi sanoa maalauksesta mitään kahdella eri tavalla kuin se, joka on maalauksen tehnyt. Ensin pitää uskoa, että maalauksella sanotaan edes jotain. Olen tässä yhteydessä selvästi sanomassa, että kaikki sanominen on erillään maalauksesta. Maalaus ei sano mitään. Kuvan voi sanoa sanovan, jos tarkoittaa tulkinnan mahdollisuutta tulla sanotuksi, puheeksi ja sanaksi.

Edellisessä argumentoinnissa on virke, jota en ole vielä perustellut, vaan vain esittänyt että tämä kirjoitus etenee omalla tavallaan. Materiaalia, tekniikkaa ja nähtyä sekä sitä mitä maalaukset mahdollisesti näyttävät kuvaavan, ei voi tehdessä erottaa toisistaan samalla tavalla kuin asiasta kirjoittaessa. Mutta maalauksia katsellessa niin voi tehdä. Maalauksista kirjoittaminen ja niiden katsominen on samankaltainen tapahtuma. Maalausten tekeminen ei noudata katsomisen lineaarisuutta, ajankäyttöä, eikä sellaista järjestystä, joka syntyy vasta tarkastelussa, kirjoittamisessa.

Teoksen teoria ja sanallistaminen eivät voi olla eri asioita. Ei ole olemassa erillistä teorian puhetta, paitsi leksikaalisessa mielessä, sanastona. Maalaukset eivät erotu muista asioista paitsi erottavassa puheessa. Katsominen kokoaa erilaisiakin asioita niitä yhdistämättä, puhe (ja kirjoitus) erottelee. Voisi melkein sanoa että suhde maalauksen ja minun välilläni ei kuulu ollenkaan teoksen ymmärtämiseen. Tämä on modernin maalauksen ymmärtämisen ehto, joka rikotaan samalla hetkellä kun se esitetään.

Toistaiseksi olen ohjeiston takaaja ja puhemies, joka voi kertoa miten maalaus on syntynyt. Että se olen juuri minä, ei ole vähemmän triviaalia kuin että joku toinen voisi yksityiskohtaisesti tehdä aivan samankaltaisen maalauksen ja väittää sitä minun tekemäkseni. (Jos siitä nyt mitään hyötyä olisi.)

”Juuri minä” -kysymys sijoittuu kahteen paikkaan, joista ensimmäinen on maalauksen syntymiseen liittyvä. Juuri minä voin kertoa juuri tämän maalauksen tekemisestä, koska tein sen itse. Toinen positio löytyy instituution määrittelemästä taiteilijan identiteetistä teoksen takaajana, mikä muotoutuu ensimmäisen paikan

perusteella sitten kun instituutiossa syntyy paikka myös ”juuri minulle”, teokseni perusteella. Instituutiossa on teoksien lisäksi tekijöitä. Välillä on epäselvää, kumpi kuuluu kummalle, alisteisena. Toteamukseni, että juuri minä voin tehdä näitä seitsemän päivässä, osoittaa minun osaavan kertoa miten nämä maalaukset syntyvät ja miten niitä tehdään lisää. Lause kertoo, että osaan tehdä näitä maalauksia. Sana ”juuri” jää epäilyttäväksi, sillä se saattaa sisältää väitteen, ettei kukaan muu osaa tehdä samanlaisia. Tietystä mielessä tämän täytyisi olla tilapäisesti totta, jotta modernismin peli jatkuisi. Aiemmin kävi ilmi, että ainakin osoittaminen tulee minun ja maalauksen väliin. Joku toinen voi aivan hyvin toimia osoittajana. Päädyin myös kirjoituksen ja kuvan välirikoon: yhdestä ei pääse toiseen ilman jäännöstä.

Maalauksen perinne on niin vanha, että on vaikeata löytää mitään sellaista mikä ei olisi tuttua materiaalin valinnan, tekniikan, nähdyn muodon tai kuvaston perusteella. Niinpä ”juuri minä” esittää lauseessa vain kertojan viittausta itseensä, joka on tehnyt työn. On kuitenkin melkoinen ero siinä, onko tehnyt työn vai ei. Maalauksen katsomisen kannalta se ei kuitenkaan merkitse mitään. Se ei merkitse mitään myöskään tulkinnan kannalta. Tai jos merkitsee, silloin ei ole enää kyse maalauksesta vaan toisesta asiasta.

Melkoinen ero tarkoittaa ruumiillista ja liikunnallista eroa. Autenttisuus, tekijän ja väärentäjän identiteetti perustuu ruumiilliseen eroon, eikä siihen mitä teoksesta voi sanoa tai päätellä. Joten kun sanon, minä tein tämän maalauksen ja voin tehdä näitä seitsemän päivässä, ellen enemmänkin, kerron jostain muusta kuin maalauksesta. Kerron että tunnen ohjeiston tätä maalausta varten siksi, että osaan tehdä näitä ja olen niitä myös tehnyt ja tulen tekemään lisää. Lisäksi voin opettaa sinut tekemään samanlaisia, ellet ryhdy itse kokeilemaan ilman ohjausta. Ohjeisto on nähtävissä katsomalla maalausta.

Tekijä voi kertoa miten maalaus on tehty, koska hän itse on sen tehnyt. Virke tarkoittaa kahta asiaa, joista vain ensimmäinen on tässä itselleni tärkeä. Taidehistorialle ja taidepsykologialle jälkimmäinen seikka, tekijän suhde teokseen, on keskeinen. Yhteistä kummallekin kiinnostukselle on se, että maalauksen ohjeen lisäksi teoksesta saatetaan esittää kommentteja, jotka voivat tuntua tärkeiltä kahdesta syystä: ensinnäkin tekijä voi kertoa miten teos on syntynyt, ja koska perinteisesti kuuluu asiaan, että tekijä on nimennyt teoksen, tekijä voi myös kertoa siitä mitä hän on tarkoittanut tehdessään maalauksensa. Minusta vain ensimmäistä syytä kannattaa kuunnella eri tavalla kuin kuuntelisi ketä tahansa, joka sanoo mitä hän ajattelee maalauksesta. Tekijän nimeämistyö, joka lyhyesti kuittaa koko kielen kahdentamisen tai kahden kielen liittämisen lähelle toisiaan (teoksessa nähtävissä oleva ja siitä syntyvät kommentit), on voitava rinnastaa kehen tahansa tulkitsijaan, joka tulee paikalle ja alkaa selostaa ajatuksiaan katsoessaan maalausta.

Tekijä on teoksensa tulkitsijana lähes ainoa, joka voi muuttaa teostaan. Tämä ei sinänsä merkitse mitään tulkinnan olemuksen kannalta, mutta maalauksen muuttumisen kannalta sillä on ratkaiseva merkitys. Taiteilijan ja maalauksen tekijän välillä voi siis olla suuri ero, vaikka maalauksen tekijääkin pidetään taiteilijana. Onko esimerkiksi Dan Wolgers tekijä taiteilijan merkityksessä, kun hän tilaa mainostoitimestolta teokset omaan näyttelyynsä?<sup>12</sup> Mikään ei estä kokeilemasta sietääkö tai-

demaailma sellaisten maalausten esittämisen, joita maalari ei ole itse edes osittain tehnyt. Maalauksen tradition kannalta, johon liittyy ateljeeperinne, oppilaiden työkentely mestarin maalauksen kimpussa ja yleensä suunnitelman, suunnitelmallisuuden ja ohjeiston artikuloinnin kysymys avaa tekijän ja katsojan eron, vaikka tekijän tulkinta ei voi olla mitään muuta kuin katsojan tulkintaa. Katsojana tekijä sekä tekee maalauksensa että katsoo sitä sen valmistuttua. Pelkkää tekijää ei ole, vaan tekijä on aina myös katsoja. Sen sijaan katsoja on vain katsoja, ellei ole tehnyt maalausta, jota katsoo. Kumpikin on siis katsoja mutta vain toinen on maalauksen tekijä, mikä ei kuitenkaan merkitse mitään suhteessa maalaukseen ja siihen mistä se koostuu, miltä se näyttää ja mistä se voi kertoa.

Maalauksella ja maalauksen tekijällä on taiteen instituutiossa eri paikat. On eräänlaista mystifiointia, että paikat näyttävät samalta; se on vain taideinstituutiossa käytettyä metonymisen siirtymän hyödyntämistä. Vuonna 1999 taideopiskelija Jani Leinonen pyysi Juhani Palmun maalausta Kuvataideakatemia galleriassa Helsingissä pidettyyn näyttelyyn, jossa Leinonen esitti sen omanaan. Näyttelyluettelossa teos sai nimekseen *Suihkulähde*. Teos oli myytävänä, Juhani Palmun suostumuksella. Koska maalausta ei myyty, ei sillä kertaa syntynyt ongelmaa kenen teoksesta oli kyse. Leinonen esitti ideansa opintojensa puitteissa, ja hetken empimisen jälkeen hyväksyin sen opettajana. Oliko hyväksymiseni osa opiskelijan projektia eli teosta vai opetusta, vai kumpaakin? Kuvataideakatemia gallerian näyttelyn ripustusvaiheessa toinen opiskelija pyrki poistamaan maalauksen näyttelystä. Toisen kerran Leinonen käytti Palmun maalausta televisiokeskustelussa, johon pyydettiin tuomaan mukaan oma teos kritikoitavaksi.<sup>13</sup>

12. Dan Wolgers esitti Rifi-mainostoimiston suunnitteleman yksityisnäyttelynsä 1991, Galleri Lars Bohman, Tukholma. Saattaa olla, että Wolgers ei vain halunnut ottaa askelta pidemmälle kuin Marcel Duchamp, joka liitti teoksen tekemisen ajatteluun ja kerronnalliseen valintaan pikemminkin kuin ”retinaalisen” näköaistin piiriin. Kyse saattaa olla myös Mark Kostabin 1988 perustaman maalauksia tehtailevan yrityksen – Kostabi World – osoittamasta suunnasta, jossa siirrytään kokonaan pois teoksen suunnittelemisen hallinnasta. Kostabi palkkasi parhaimmillaan useita kymmeniä työntekijöitä toteuttamaan Kostabi-idean. Kostabi muunsi modernin taiteilijan studion verstaaksi. Wolgers luopui myös suunnittelusta, suunnittelun tilauspäättöstä lukuunottamatta. Teosta ei leimaa luonnon sattumanvaraisuus vaan teokset luodaan kulttuurin diskurssissa. Mainostoimiston ja taitelijan studion rinnastus korostaa yhteistä kontekstia. Teoksen merkitystä ei voi määritellä artefaktista käsin, vaan ainoastaan osana merkitysten kontekstia. Mark Kostabi: ”suurin osa taiteilijoista varastaa ideansa, minä maksan omistani”. Katso Kostabi World kotisivu: [www.markkostabi.com](http://www.markkostabi.com). Se osoittaa Kostabi-ilmion voivan hyvin. Katso myös Gregory Klagesin vuonna 1996 Kostabin projektia kommentoivaa tekstiä url-osoitteessa <http://collection.nlc.ca/100/202/300/artbus/1996/artbus.b02/features.html>.
13. *Appropriation* termillä mm. amerikkalainen Sherrie Levine teki uusia toisten tekemien teosten näköisiä taide teoksia. Levine kopioi usein valokuvan muodossa teoksia ohjeenaan Roland Barthesin ajatukset tekijän kuolemasta katsojan syntymisen hyväksi. Katso *Style*, Vancouver Art Gallery, 1982. Levinen ajatuksen mukaan ”... maalauksen merkitys ei ole sen alkuperässä vaan sen kohtalossa”. Sherrie Levine toteaa manifestissaan: ”... Tiedämme, että kuva on vain tila missä kuvien joukko on sekoitusta ja törmäystä. Mikään kuva ei ole alkuperäinen. Voimme imitoida vain edeltävät eleet, emme alkuperäistä.” Omimisen ulkokohtaisuus suhteessa omaksumiseen ja samaistumiseen on asetettavissa kyseenalaiseksi monella tavalla. Myös oppimiseen liittyvä matkimisen tärkeys osoittaa meitä toiseen suuntaan pohtiessamme merkin, kielen ja kokemuksen sisäisyyden ja ulkoisuuden distinktiota. Kaikki distinktiot ovat trooppeja – ruumiin kognition varassa avautuvia spatiaalisia ”kielikuvia”. (Trooppien-kielikuvien – suhde kehoillisuuteen avautuu esimerkiksi jo käsittämisen ajatuksessa.) Ajatus tilattomuudesta on sellaisenaan mahdotonta esittää käyttämättä spatiaalista, tilallista esittämisen tapaa. Näyttelemisen erilaiset perinteet, aasialainen ja eurooppalainen kulttuurikäytäntö, asettavat *appropriation*, tekeytymisen ja omimisen positiot ilmaisuksi tavalla, joka on ajankohtaista nykytaiteessa, esimerkiksi yhteisötaiteen alueella. Maalauksen osalta aihepiiri tulee esille enemmänkin ajateltaessa sitä, mitä taiteilijoiden intentioista kirjoitetaan.

”Juuri minä” on jotain merkillistä. Tekijä ja teos voivat irtaantua toisistaan monella tavalla ja elää taiteessa. Tämä tulee sanottua ilman tekijänoikeudellisia pohdintoja. Tekijä ja väärentäjä ovat myös juridisia entiteettejä. Mutta jos haluat kuulla miten ”juuri minä” voin tehdä näitä seitsemän päivässä, voin kertoa itsestäni ja miten olen tullut siihen pisteeseen, että maalaukseni voi olla tällainen. Tässä on taas sama tilanne kuin mainitessani aiemmin tekniikan ja jäljen suhteesta. Kun puhuin tekniikasta, minun oli pakko puhua myös jäljistä, joiden perusteella voi teknisiä seikkoja kuvata. On pakko mainita joko väline tai jälki, tai molemmat. Kun ”juuri minä” yhdistetään sanaan ”näitä”, ryhdyn sanallistamaan suhdettani (historiaa) maalaukseen kertomalla miltä se näyttää. Jos siihen liittyy aluksi kertomus materiaalista ja tekniikasta, syntyy toisenlainen kertomus. Voin kertoa asiasta ikään kuin geneettisesti, kehitystarinana. Tai voin kertoa maalauksesta rakenteena, staattisena objektina, keskeneräisenä tai valmiina. Kumpikin versio vetoaa todellisuuden tunteeseen: ajattelemme, että näin varmaan onkin. Kaikki tämä kertominen eroaa täydellisesti siitä tilanteesta, jossa voisin näyttää miten teen maalauksen tekemällä yhden lisää. Se eroaa myös täydellisesti siitä tilanteesta, jossa puhumalla ohjaan toista tekemään samoin. Mikä on yhteistä valmiin katsomisen ja ohjeitteni kuuntelemisen käytännöillä? Nähdyn tasolla eroa ei ole paljoakaan, olemme kutakuinkin yhtä mieltä näkemästämme. Voimme osoittaa sormella kohtaa, jonka me molemmat näemme yhtä hyvin. Materiaalit ovat samoja, tekniikka on sama, vain ruumis on eri. En voi muistella miten joku toinen tekee saman asian kuin minä. En voi ajatella tai kokea toisen puolesta.

Sanoa ”juuri minä” ei lopuksi näytä jättävän mitään muuta eroa kuin ruumiillisen eron. Näiltä osin maalauksen materiaalit ovat toisenlaista ainetta. Syntyy uusi keskustelun aihe. Maalauksen tekoon tähtäävä ruumiillinen liikunta ei määrity minäkään ruumiillisen perusteella, koska eronteot eivät perustu ruumiilliseen eroon, joka on tekemisen ehto, ei sen seuraus. Aineellisen osalta ruumiillinen toiminta, joka erottaa minun ruumiini sinun ruumiistasi, ja jonka perusteella voin sanoa ”juuri minä”, ei tee sellaisia erontekoja, joita sanotaan ”maalaukseksi”. Maalauksen taide-teosmaisuus tulee vain siitä, että se mitä olen tehnyt, ”juuri minänä”, perustellaan maalaukseksi ja taideteokseksi perinteessä, jossa tehdään hyppy kategoriasta toiseen. Jos mittaan huoneen leveyttä ja syvyyttä ja korkeutta, liikun tilan, tilavuuden ja yhden mitta-asteikon puitteissa. On vaikeata mitata huoneen leveys suhteessa lämpöön, tai valon määrää suhteessa seinän paksuuteen. Joskus voi olla että asiat kuitenkin voidaan liittää yhteen. Kuten siinä tapauksessa, että seinän paksuutta halutaan käsitellä senttimetreissä vain siksi, että se voidaan tehdä niin ohueksi ja samalla kestäväksi, että se päästää lävitsensä valoa. Maalauksen teko muistuttaa hie-man edellistä esimerkkiä. On tehtävä jotain, jotta voitaisiin tehdä jotain ihan muuta, jota ei tarvitse tehdä koska se syntyy itsestään tekemällä jotain muuta, esimerkiksi

Viittaan teokseeni *Marjatta Tapiolan näyttelyn kutsukirje*, katso teokset. Appropriation ajatusta voi laajentaa myös tilapäisen appropriation kautta, jossa taideteoksen määre linkittyy kokemukseen, ei artefaktiin. Viittaan Robert Smithsonin ”narratiivisen veistoksen” ajatukseen sekä yleisesti John Deweyn (1934) ajatuksiin taideteoksesta kokemuksena. Katso myös Hobbs, Robert, *Robert Smithson*, Tampere, Sara Hildénin taidemuseo, The Herbert Johnson Museum of Art, Ithaca, Cornell University 1982.

näköisyyttä maalaamalla. Näköisyyden maalaaminen on ruumiillisesti eri asia kuin aiheuttaa kaltaisuutta katsomalla peiliin. Peilikuva syntyy peilin heijastavasta materiaalista. Maalauksen ja peilin ero paljastuu toiminnassa. Värimassaa on työnnettävä eri suuntiin, lisättävä ja poistettava. Pigmenttejä on sekoitettava moneen kertaan. Värimassaa on sijoitettava tiettyihin kohtiin, joista syntyy analoginen vaikutus, kuva kuvattavasta. Mitään kuvattavasta ei ole läsnä itse siinä mitä tehdään. Siksi kuvakaan ei ole olemassa kuten maalaus on.

Syntyy paradoksaalinen yhteys tarkastelevan katseen ja työskentelyn järjestyksen välille. Katseen on tehtävä vertausliikkeitä ja annettava ohjeet värimassan käsitteilyä varten. Ruumiillisen liikkeen ja aineksien järjestystä muokataan materiaaleissa nähdyn perusteella muotoon, josta malli on tunnistettavissa. ”Juuri minä” on tämän yhteyden kokija ja suorittaja. Tätä yhteyttä katsoja ei tunne, eikä tarvitse muutoin kun vedottaessa taiteen arvoon.

Lisäksi, katsoja näkee vain minkä tietää. Eikä siihen välttämättä liity kokemuksia samankaltaisen työn tekemisestä. Katsomiselle on tällöin mahdollista vain malliin vertaaminen, ehkä muistikuvan perusteella. Onko vain katselemista olemassakaan, kuten tilanteessa, jossa tirkistelijä paljastuu ja puolustautuu sanomalla että vain katsele? Maalauksen katsominen on arvon ja tiedon leimaamaa. Onko vain-katsomisen tapahtuma sitä vähemmän mahdollista mitä enemmän juuri katsomista säädellään? Vai pitääkö päätellä päinvastoin, että vain-katsominen on perusteltavissa juuri ohjeistojen, normien ja koodien takia. Ohjeisto määrittelee keskeiset kriteerit samalla kun se aina määrittelee marginaalinsa.

Kaunis ehkä todella tarvitsee ylevänsä. Ne perustelevat toisensa. Kun taiteen katsomista ritualisoidaan, siitä tehdään ennakko-oletuksia, sääntöjä ja tapoja. Mitään rituaalin ulkopuolista ei ensin näytä olevan olemassa. En kuitenkaan käsittele tässä yhteydessä ohjeistoa yleensä, vaikka tuo yleinen tulee huomaamatta perustelluksi heti tapauksen myötä. Ajattelen toistaiseksi vain sitä, että ohjeisto on tulkinnan kannalta ratkaiseva merkitysten muuntaja, itsekin merkityksen jatkumossa oma tulkintansa, toinen kertomus. Ei ole lainkaan ihmeellistä, että ohjeisto tulee maalauksen teemaksi. Mutta se miten niin käy, pitää kysyä myös asettamalla maalaus ja muu maailma suhteeseen toisiinsa.

On oltava muistilistan kaltainen ohjeisto siitä, miten katsellaan ja mitä maalauksesta tulisi etsiä. Tarkasteltavista säännöistä osan on kuuluttava tähän katsomisen ohjeistoon, osa kuuluu tekemisen ohjeistoon. Ne voivat olla – mutta eivät välttämättä ole – yhteydessä toisiinsa. Kiinnostavan keskustelun aihe olisi se, miten katsomisen ja tekemisen ohjeet mahdollisesti tarvitsevat toisiaan ja miten tätä kysymystä voisi tutkia. Tässä yhteydessä pohdin tekijän ja katsojan eroa, joka viime kädessä on vain ruumiin ero. Eri ruumiilla on eri muistot, minkä vuoksi nähdyn tulkinnat saattavat erota. Miten paljon meillä on yhteistä muisteltavaa, siis sellaista, minkä takia olemme aivan samanlaisia? Yhteiset muistot vähentävät tekijän ja katsojan ruumiillista eroa. Tällaisen pohdinnan kautta kulkeudun tekijän suhteesta tekemisen itsenä katsojan tarkoitukseen, katsojana ja tulkitsijana, siis merkityksen rakentajana olemiseen. Maalauksista tehdessäni minua ohjaavat katsojan ohjeet. Siinä mielessä on turha tehdä ehdoton ero tekijän ja katsojan välille. Teoksen tekeminen



edellyttää katsojan käyttämien ohjeiden noudattamista.

Ohjeista osa on katsojalle ja tekijälle erilaisia, sillä molemmat sijoittavat teokseen erilaiset muistot ja kokemukset, koska heillä on eri ruumis ja erilaiset muistot. Liike ruumiista teokseen muistojen (kokemuksien) kautta on liike kohti yksinkertaisempaa maastoa, jossa kaikki on koodattu sekä katsojasta että tekijästä ulkopuolisena uutena aineellisena oliona. Jospa muistoja leimaavat osittain samankaltaiset kokemukset ja muisteleminen voisi olla jokin alue, jossa emme tunnista ruumiiden eroja yhtä totaalisesti kuin vertaamalla toisiamme. Jo maalausta katsomalla tuntuu siltä, että on mahdollista kohdata jonkinlaisen väliaineen kautta, jolla on monta tunnistettavaa ja yhdistävää piirrettä. Tätä tehoa on kielessä, kielenä. Itsessään se kietoo maailman erot yhteen ja edustaa meitä ja maailmaa tarjoten mahdollisuuden ymmärtävään tulkintaan, yksityiskohtiin menemättä. Maalaus antaa vaikutelman samasta mahdollisuudesta. Se tekee katsojasta ja tekijästä, kaikista katsojista, sisäisen kokijoita, kielen käyttäjiä.

Maalaus puhuu (onhan mahdollista puhua, vaikka ei kerro mitään) kuvansa mutta myös siitä minkä olemme jättäneet taaksemme eli erojen ylipyhkiytymisestä. Kahden ruumiin välillä on ulkoisia yhtäläisyyksiä, mutta eroja myös ja tiettyä totaalista eroavaisuutta, kappalemaisuuutta. Tekijän ja katsojan ennakoinnit ovat lähellä toisiaan, sillä ei ole kyse kummankaan omasta ruumiista, eikä henkilökohtaisista kokemuksista. Maalaus ottaa vastaan kenen tahansa katsojan kokemukset, jotka eivät katsoessa eroa paljon toisistaan. Tätä oletusta en jää kuitenkaan pohtimaan. Tehtäväksi jää lukemisen ennakoiminen sopivalla työskentelyllä, mikä on mahdollista tehdä katsojana. Puheenaiheestani kauemmaksi, vaikka taiteen kannalta ei yhtään vähemmän ratkaisevaksi, sijoittuvat ohjeistot, jotka säätävät teoksen kohtaloa ja käyttötapoja sen jälkeen kun se on tehty ja sitä katsellaan. Osa ohjeistosta käskyy ostamaan maalauksen kotiinsa tai museoon. Osa ohjeistosta käskyy tulkitsemaan ja/tai kirjoittamaan maalauksesta artikkelin lehteen. Meillä on tekijän ohjeisto, katsojan ohjeisto sekä muiden asianosaisten ohjeisto, jonka noudattaminen vaikuttaa takaisinkytkennällä muihin ohjeistoihin. Koska ohjeita annetaan usealla eri tavalla, keskustelunaiheiden luettelo laajenee. Kielen kahdentuminen tai monipuolistuminen laajenee ja jatkuu lakkaamatta. Modernismin aikana siitä on tullut myös tekijän toimintatapa.

Tästä huolimatta tai juuri siksi katsominen-lukeminen luo säännönmukaisen maailman ilman ruumista. Maalaus näyttäytyy siltana, jonka yli me kuljemme kohdatessamme toisiamme kielessä, puhuessamme ja kuunnellessamme. Kieli peittää ruumiin läsnäolon, ruumis unohtuu ja saa täyttymyksensä henkenä. ”Juuri minä” näyttää toteutuvan teoksessa, jota ei enää rasita mikään minun ruumiiseeni liittyvä. Sellainen teos on katsojasta ja tekijästä erillinen olio, korostuneen ajallisesti (kuten elokuvassa, tanssissa ja musiikissa) tai paikallisesti (kuten arkkitehtuurissa ja maalaustaiteessa). Voimme yhdessä tarkastella teosta ja puhua. Siksi voisin sanoa, että elokuvan ja television liikkuva kuva on aikamme suurin taideteos, jonka äärellä ”juuri minä” ja ”juuri sinä” eivät näyttäydy erona toisilleen. Television kuva on kuuka ja mikä tahansa, mistä maalaus voi vain haaveilla.

## Kolmas lause

III ”Mutta jos joku tarkastaa ne yksityiskohtaisesti, ja näkee miten ne on tehty, hän voi toistaa (?) ne kutakuinkin samankaltaisina, ikään kuin toisen tekemät myös kuuluisivat joukkoon.”

Jos ryhdyn antamaan toiselle ohjeet maalaukseni tekemiseen, minulla on kaksi mahdollisuutta. Ensinnäkin voin tehdä maalauksen toisen nähden, vaihe vaiheelta. Tämän järjestyksen voi kuka tahansa oppia. Toiseksi voin kirjoittaa tai puhua ohjeet, jolloin syntyy kielen kääntämiseen verrattava vaikeus. Opin kirjoittamaan katsomalla ja kirjoittamalla. Opin maalaamaan katsomalla ja maalaamalla. Maalaus elää genren toistoa takaavan ohjeiston mukaan. Välineiden ehdot ja niiden ohjeistot ovat laajentuneet modernismin aikana. Kuvataide näyttäytyy perinteenä, johon tuodaan lisää työtapoja ja materiaaleja sekä teemoja kuvittamisen tarpeisiin. Ohjeistojen ja sääntöjen opettamistavat ovat myös väljentyneet. Taiteellista työskentelyä tai sen tuloksia koskevassa keskustelussa, esimerkiksi opetustilanteessa, arkipäiväinen puhe välineestä siirtyy nopeasti ja usein huomaamatta kahteen asiaan: esityksen viittauksiin ja teemojen perusteluun sekä motiiveihin, teoksen teeman taustoittamiseen. Samalla kun teos uusintaa perinnettä, se uusintaa tekijän aseman teokseen nähden ja tekee uskottavaksi sekä teoksen että tekijän. Maalauksessa esiintyvä tulkinnan mahdollisuus, se, että jokin tietty piirre näyttäytyy, asettuu esittämään myös oletuksia tekijän pyrkimyksistä.

Huomio siirtyy helposti kuvan valmistamisesta ”juuri minän” kysymiseen siksi-kin, ettei mitään yhtä tiettyä rajattua ohjeistoa ole määrättävissä (kuten ortodoksisen ikonin maalauksessa). On ensin kysyttävä ”mitä haluan”. Kysymykseen vastataan kysymällä ”kuka minä olen”, jotta ”juuri minä” löytyy. Vastaus kolmannen lauseen ongelmiin alkaa hylkäämällä toinen lause: ”Juuri minä voin tehdä näitä seitsemän päivässä”. Tekijästä tulee itsensä väärentäjä, jotta maalauksen voisi toistaa. Käykö niin myös omaa maalausta toistettaessa? Kyllä. Tekijä on samalla väärentäjä, itsensä väärentäjä. Mikäli haluaa välttää ”väärentämistä”, toistoon liitetään eroava piirre, tyyli. Tarkemmin ajatellen tyylinkin on oltava toistoa. Kummatkin toiston piirteistöt määrittyvät loputtomasti toisikseen muuttuen suhteessa oletettuun ”juuri minään”. Metafora ja kielikuva elävät ajassa ja paikassa, kunnes kuolevat osaksi arkisanastoa. Retorinen esittäminen peittää alleen sekä tyylin että toiston tiettyyn aikaan ja paikkaan sovitetulla esitystavalla.<sup>14</sup>

14. Retoriikan sääntöjen tehtävänä oli alun alkaen varmistaa kauniin ja oikean esitystavan jatkuvuus. Kuvataiteessa retoriikka alistetaan muun kun itsensä kautta, ”koodauksen koodaukseen”, ideologisiin tavoitteisiin tai muihin, joista on erikseen keskusteltava. Lasten piirtämisestä johdettu ohjeisto sanelee, miten pitää tehdä, jos haluaa tehdä kömpelöä jälkeä (*bad painting*). 1950-luvun amerikkalaisen Cy Twomblyn teosten jälkeen tämä ei enää tarkoita teoksen ala-arvoisuutta vaan mallia (mahdollisuutta) monivaihteisesti hyödyntää lapsekkouden, viattomuuden ja välittömyyden myyttisiä merkityksiä. Twomblyn innovaatio (liittää lasten piirustustapa osaksi abstraktia maalausta) on tuoda hauras tai kiivas kirjoitus maalauksen piiriin ja samalla liittää siihen uusi kertomus, assosiaatio ilmaisusta hengen emanaationa ja puhe ajallisuudesta. Maalaus aloittaa sarjan minää ylevöittäviä merkkejä. Käsittämättömyyden ylevä tematisoituu, minkä perusteella sommittelun ohjeisto (ja opetus) kadottaa näennäisesti merkityksensä. Välittömyyden illuusio menetetään kuitenkin, jos tehtäväksi tulee tehdä

Sommittelun ohjeistus perustuu perinteeseen. Ellei ole esimerkkejä – tai jos niitä on niin paljon tarjolla eikä tiedä mitä haluaa – on turha opettaa sommittelua, jota ei ole. Jos minun on kerrottava ja ohjattava miten maalaus tehdään, en voi näyttää sanomaani samalla tavalla toteen sen, minkä voin kertoa alaotsikoilla. Tässä yhteydessä pohdin, kerronko ensin mitä maalaus minusta muistuttaa, jotta tekijä voisi saada riittävän hyvän käsityksen lopputavoitteesta. Jos esimerkiksi sanon, että maalaus on eräänlainen maisema, mitä se tarkoittaa? Maalauksessa on erottuvia alueita, kohtia, muotoja. Jos maalausta sanotaan epätäsmälliseksi tai sekavaksi se on aina jonkinlainen virhe, koska maalauksen perinteessä on keskeistä, että maalaus loppuu. Maalauksella on rajansa. Maalauksen selväpiirteinen tai säännöllinen reuna on usein paikka, joka erottaa materiaaleja toisistaan. Perinteisessä ja suurimmassa osassa modernia maalausta maalauksen materiaali poikkeaa ja on irrallaan ympäröivän tilan materiaaleista. Tästä on monta päinvastaistakin esimerkkiä, joista tärkein on perinteisen maalauksen lähtökohta, seinämaalaus osana arkkitehtuuria.

Maalauksen aineellisuudella ja maalauksen kuvallisuudella on tiivis mutta epäyhtenäinen suhde. Maalaus maisemana on kuitenkin toinen kategoria. Teema, mitä

uudestaan samannäköinen maalaus. Maalaustavan kömpelyyden lisäksi teen temaattisia oletuksia puhuessani emanaatioista. Nämä eivät ehkä olekaan Twomblyn teemoja. Twomblyn maalausten ohjeiston myötä sommittelun ajatus katoaa perustavalla tavalla. Kehityskulku sommittelusta pois on keskeistä myöhäismodernismille, ei vain Cy Twomblyn maalauksille. Sommittelun katoamisen viimeisenä esteenä on maalauksen kappalemaisuus, suorakulmaisuus ja litteys. Koska maalauksen olemukseen ja merkitykseen liitetään nimenomaan muista taidelajeista erottuvat ominaisuudet, esittämiskäytännön paikka jää määrittelykriteerien ulkopuolelle samalla tavalla kuin kehykset, jotka eivät kuulu maalaukseen. Minimalistinen ja viimeistään minimalismin jälkeinen paikkasidonnainen taide liittävät kuitenkin esityskäytännön osaksi teosta, lopulta osaksi myös maalaustaiteen merkitystä. Maalaus on myös tilanne, missä sitä katsotaan, galleriassa tai museossa. Sommittelu katoaa kehysten ulkopuoliseen maailmaan, museon subjektin uudeksi teemaksi, museoksi teoksena, ja eräällä tavalla se palaa näin arkkitehtuuriin mistä se lähti varhaisrenessanssin aikana. Sommittelun ajattelemisen 60-luvun jälkeen tarkoittaa tietoa suhdetta niihin jäänteisiin, joilla se voi jatkua: maalaus pintana, tekstuurina, kerroksina, tai vähennyslaskuna, ilman osien dynaamisen tasapainon sommittelutaakkaa. Maalauksen materiaalin aspekti ja (mikä on osittain sama asia) maalauksen loppuminen tai loppumisen epääminen esillepanon tilan käytössä, sekä ehkä keskeisin kiinnostus, väri, tarjoavat riittävästi keskusteltavaa. Transavantgarde ja neoekspressionismi osoittivat, että temaattinen aspekti, kuva ja narratiivinen funktio talvehtivat tullakseen sopivalla hetkellä jälleen taidekeskuksissa kiinnostuksen kohteeksi. Muutosten kirjaaminen on oma kappaleensa maalauksen tradition muutoksessa. Neoekspressionismi lisää temaattisia kierroksia ja ”uutta” marginaalisuutta aiempien periodien kannalta. Neo-liitteisen maalauksen konkretismi ja käsitteellinen paradigma vapauttaa lopulta maalauksen jopa maalista. Sitä ennen konkretismi ohjeistaa materiaalien ja tilojen käytön uusia oikeuksia. Ajattelen 1980-luvulla Cucchin, Anselm Kieferin, Sigmar Polken ja Gerhard Richterin teosten maalauksen genreä koskevaa dekonstruktiota. Modernismin jatkumossa piilevää luonnon analogiaa hyödyntäen heidän teoksensa käyttävät väriaineen mahdollisuuksia ja mittakaavaa myytinomaisesti hyväkseen riippumatta siitä, että minimalismi ”meni jo”.

Amerikkalainen abstrakti ekspressionismi perustaa Clement Greenbergin (1909–1994) termin ”all-over” –maalauspinnan, jonka sommittelun tehtäväluettelo supistetaan taiteen laadun nimessä. Esimerkiksi Stella ja Judd puhuvat teoksistaan, joilla ei ole Vasarelyn tai eurooppalaisten konstruktivistien mukaisia ”sisäisiä” suhteita. Spesifi objekti haluaa vain kokonaisuuden, ei osien alistamista. Tämä seuraa maalauksen aloittamaa ”all-over” pintaa, johon voi merkitä viestejä Cy Twomblyn tapaan, vaikka tällainen kirjoituspinta syntyi toisen skeeman kiellosta. Tässä Twombly joidenkin eurooppalaisten informalistien rinnalla (Michaux, Fautrier) on selvästi edelläkävijä. Rauschenberg teki samaan aikaan viisikymmenluvulla suurikokoisia kollaaseja pop-taidetta ennakoivien. Teollinen grafiikka, kirjoitus ja maali yhdistyivät niissä toisella tavalla kuin Twomblyllä, joka haluaa korostaa käden kirjoittavaa jälkeä erityisesti silloin, kun kirjoittaminen murtuu maalaamiseksi. Kumpikin taiteilija vaikuttaa olleen postmodernistisen asennoitumisen pioneeri, ainakin mitä tulee maalauksen puhtauden väistöliikkeeseen. Maalaus voi olla läpikotaisin esteettistä, minkä Twombly osoittaa muullakin tavalla kuin sopivalla värityksellä, nimittäin kirjoituksen metaforisella voimalla. Barthes on edelleen 1970-luvulla ihmeissään Twomblyn laajasta rekisteristä, skeemojen moninaisuudesta. Vrt. Barthes 1986c, 157–194, Cy Twombly *Works on Paper*, sekä *The Wisdom of Art*. Katso myös Lintinen, Jaakko 1989.

kuva esittää, on oma todellisuutensa ja historiansa. Maalauksesta puhuessaan Barthes toteaa sen sijoittuvan ruoanlaiton ja kirjoittamisen välimaastoon.<sup>15</sup> Maiseman genreen liittyy läheisesti poissaoleva, katseleva ihminen. Maalari edustaa katsojaa ja sallii hänenkin käydä Arcadiassa omasta historiastaan ja lihasta vapautuneena ainakin siinä määrin kuin liha on katseen hallinnoimana vapauden tai hengen tilassa. Mutta teeman vapaus on näennäistä ja liikkumatilaa rajaa ohjeiston antama tila käsittämättömästä (skandaalista) allegoriaan ja raporttiin, joka katsomisen pohjalta on mahdollista kirjoittaa. Kielen semantiikan ja syntaksin näennäistä vapautta suurempi on katseen vapaus (olla katsomatta, katsoa toisaalle ja) kuvitella ruumiiton kohtaaminen kielessä. Ruumillisuus on vaihtunut illuusion kielen ruumiittomuudesta. Torjutun ruumiillisuuden historiaa on se, että myös kieli on aineellinen ruumis: kirjoitusta. Pohdin sitä, edellyttääkö kirjoitus tilaa ja maisemaa? Lisäksi hengen vapaus on samalla lihan kuolema: ”*Et in arcadia ego*” mietelauseen mukaan. Derrida viittaa kirjoituksessaan *La Voix et le phénomène* Husserlin läsnäolon ajatukseen, joka samalla on ajallinen preesens, identtisen toiston resurssi ehtona ”sisäisen puheen” ”elävän” merkityksen käsitteelle (*Ausdruck*). Tässä metafysiikassa suhde temporaalisuuteen ja kuolemaan on torjuttava. Jacques Derrida toteaa kirjansa viimeisenä lauseena: ”*Päinvastoin kuin mitä Husserl vakuuttaa hieman myöhemmin, ’katse’ ei voi ’viipyä’*”.<sup>16</sup>

Maalaus jättää katsojan aina eräänlaiseen maisemaan, tyhjään ja ihmisettömään tilaan kertomatta, mihin viittauksenomaiset kuvalliset piirteet osoittavat. Tyhjään tilaan (mahdolliseen maisemaan – ehkäpä juuri suomalaisena katsojana) sijoitamme kaiken, minkä huomaamme, jaksamme, muistamme, haluamme, uskallamme. Maisema on katsomiselle vapaa tarjolla oleva tila. Siinä mielessä se muistuttaa alistuvaa objektia, jonka voi katseellaan pitää hallussaan. Näin lihallisuus palaa katseen. Objektin voi elävöittää kokemuksen turvin.

Minun on vaikea mieltää, että maalaukselle ominaista olisi sen yksinkertaisuus, yhden elementin vallitsevuus. Yhden asian sanominen maalauksen keinoin on modernismin mittainen kysymys ja se on myös modernistinen teesi. Maalaukseni tukevat tätä väitettä samalla kun pettävät sen. Peitän pinnan useaankin kertaan siksi, että saisin aikaan kerrostumia ja uusia värikerroksen aiheuttamia eroja. Usean kerroksen pinnoittamisena, jokainen kerros toisensa päällä on samalla merkki. Miellän aineen kasautumisen myös ajallisesti: kerrokset muistuttavat ajasta. Geologinen metafora on enemmän kuin kulunut käytössään. Kulumista kuvaa se, että on useita kerroksia, joista näkyy osia. Klassinen maalari ei todellakaan halua tällaista jälkeä, ellei hän ole juuri maalaamassa kuluneen seinän kuvaa, sammaloitunutta kiveä tai raunioita.

15. Roland Barthes, *The Responsibility of Forms, Critical Essays on Music, Art, and Representation*, Oxford, Basil Blackwell 1986c, artikkeli *Réquichot and His Body*, 207.

16 Jacques Derrida arvioi Edmund Husserlin läsnäolon ajattelua. Derridan mukaan (käännökseni ruotsin kielestä): ”... vaikka hän (Husserl) ei tematisoinut artikulaatiota, eron ”diakriittistä” työtä merkityksen ja merkin perustamisessa, hän tunnusti syvästi tämän välttämättömyyden. Kuitenkin näemme koko fenomenologisen diskurssin läsnäolon metafysiikan vangitsemana, jossa alati kamppaillaan eron johtamiseksi (tästä läsnäolosta, lisäykseni)... Ideaalin esittyminen rajattomana *différencena* voi tapahtua vain suhteessa kuolemaan ylipäättään... Rajaton *différence* on rajallinen, sitä ei voi ajatella enää lopullisen vastakohtana loputtomaan, läsnäoloon ja poissaoloon, negaatioon ja affirmaatioon.” Derridan dekonstruktiivinen Husserl-luenta: Derrida, Jacques, *Rösten och Fenomenet*, Stockholm Thales 1991, 180–181, 184.

Ehdotukseni useamman kerroksen tekemisestä pohtimatta muuta kuin riittääkö väri, on sidoksissa kokonaiseen sarjaan ohjeita modernille maalarille. Samasta syystä maalaus on hankkiutunut indeksikaalisuuteensa nähden pysyvään kriisiin. Yksi ja toinen kriittinen maalari esittää vapautuneen suhteensa tähän todellisuuden metaforaan, maalausaineen fyysiseen kerrokseen tekemällä teoksia, joista osa noudattaa, osa vastustaa *impastoa*. Tai sitten taiteilija käyttää niin paljon väripigmenttiä tai korostaa tekemistään (eri värein), että värin saapuminen tuubista tai sangosta, sen levittäminen ja käyttö kankaalla on teoksen keskeinen teema. Ajattelen maalareita, joita vaivaa maalauksen oma perinne, esimerkkinä Marianne Uutinen, Imi Knoebel, Bernard Frize, Nahum Tevet, Polly Apfelbaum, Nina Roos, Mari Slaattelid ja Hreinn Friðfinnsson, jotka kaikki kommentoivat tekijän katseen virtuaaliselta pilvenhattaralta käsin maalauksen murrosta ja sen pitkään jatkunutta loppua myös muilla keinoin kuin maalaamalla. Samalle pilvenhattaralle kiipesi myös vuoden 2000 Carnegie Award kilpailun tuomaristo. On tietenkin lukemattomia maalareita, jotka ottavat huomioon välineensä muuttuneen aseman kuvataiteen kentällä mutta eivät aseta tätä muutosta oman työnsä teemaksi vaan tyytyvät paikallisen ja ajallisen maalauksen välinettä, ja muotokieltä koskevaan kontekstuaaliseen, ja annettuun tilaan.

Maalausta aloittaessani kuvallisuudella on vähemmän tärkeä osa. Seitsemässä maalauksessani kuvallisuutta löytyy varsin pienten vihjeiden perusteella, jolloin katsoja voi harjoittaa abduktion prosessia.<sup>17</sup> Kuvallisuutta kuten kuvaakin voisi luonnehtia löytämisenä. Kuvallisuus ymmärretään helposti esineen kaltaiseksi piirteeksi huomaamatta, että kuva ja kuvallisuus on tunnistamisen tapahtuma. Kuvallisuus saattaa vahvistua toistuvan katsomisen avulla kuvaksi. Maalauksen alussa ainoa kuvallisuuteen kuuluva piirre on rajausta. Kuvaa konstruoivat kerrostumat ovat vasta tulossa, kuten klassisessa *imprimituurissa*, pohjasävyssä joka tehdään vain tietyn vaikutuksen aikaasaamiseksi, esimerkiksi komplementtivärimaalauksena (vihreä alusmaali, roosa iho). Luottamus jälkeen on maalauksessa modernia. Siinä tavoitellaan todellisuutta kuvan keinoin, ikään kuin fyysinen maailma olisi jättänyt terveisensä, aineellisina jälkinä, joita seuraten maalauksessa kävellään kuten suossa saappaat jalassa. Maalauspintojen *fyysisyys*, *pastositeetti*, on yksi tapa viitata ulos maalauksesta. Mutta ellen tiedä mihin viitataan, en voi maalauksen jälkeä tulkita. Tulkitsen jäljet vain sellaisen kaltaisuuden perusteella, josta minulla on jokin kokemus. Jälki tekee mahdolliseksi kaltaisuuden tunnistamisen, vaikka ei itse ole se mihin tulkinta viittaa.

Maalauksesta ulos viittaaminen ei ole aivan samanlainen tapahtuma kuin kuvasta ulos viittaaminen. Kuva ja maalaus ovat eri asia. Paradoksaalisesti maalauksen abstrahointi on pitkälti perustunut juuri sellaisten vahvojen skeemojen testaamiseen, jotka on opittu tilan orientaation myötä. Öljyisiä väriaineita muokkaamalla kuvalliset piirteet ilmestyvät tai katoavat. Pienetkin vihjeet asettavat kuvan skeeman

17. Peirce kutsui abduktioksi päättelyä mahdollisuuksien tai hypoteesien pohjalta. Katso Peirce, Charles Sanders, *Collected Papers*, Charles Hartshorne, Paul Weiss, eds. Cambridge Mass. Harvard University Press 1931-1958, CP 2.270, CP 2.95. Päättely, joka etenee todetusta ilmiöstä yhteen mahdolliseen selitykseen, on abduktio. Katso logiikan määrittelystä ja abduktiosta Michael Hoffmann, *Is there a "Logic" in abduction?*, Proceedings 6th Congress IASS-AIS 1997, katso url: <http://www.uni-bielefeld.de/idm/personen/mhoffman/papers/abduction-logic.html>.

maalauksen sisällöksi. Rakennan vihjeitä lisäämällä tai poistamalla väriä. Rajana on maalauksen suorakulmainen muoto. Pieni koko ja suorakulmio antavat mahdollisuuden vain siihen, millainen ero on vertikaalisella maalauspinnalla verrattuna horisontaaliseen. Vertikaalinen formaatti tekee tilasta dramaattisemman, sillä sen avulla voidaan viitata monumentaaliseen tilaan, jossa on paljon korkeuseroja. Myös kasvot ovat vertikaaliselle formaatille aiheena sopiva samoin kuin vartalo tai seisova hahmo, ihminen. Vertikaalisuutta on myös kirjoitetussa sivussa. Vertikaalisuuteen näyttää liittyvän itseäni lähelle tulevan fiktion mahdollisuus. Horisontaaliseen formaattiin on istutettava sekin minkä ohi voi kulkea. Myös pöydän antimet ovat horisontaalisessa tilassa. Horisontaalisen formaatin tarjoamat muotojen ja tilan mahdollisuudet ovat siinä, että asiat voidaan sijoittaa kauemmas itsestään tai että ne ovat hallitussa tilassa, kuten maisemassa, jossa me kävelemme tai liikumme. Tila on meitä paljon suurempi, niin suuri, ettei meitä huimaa. Emme myöskään ole vaarassa pudota horisontaalisen tilan sisällä. Meidän on päinvastoin ponnisteltava eteenpäin, tai tyydyttävä katsomaan kauempaa eteen levittäytyvää maisemaa.

Formaatin pohdinta on maalauksen perinteen historiaa. Katoaako maalaus ilman rajausta? En väittäisi niin, vastoin parempaa tietoa. Genren ja formaatin suhde on selvä. Jos genrellä tarkoitetaan aina myös kuvaa, genren voi erottaa mistä tahansa formaatista kuten myös mistä tahansa välineestä. Jos genrellä tarkoitetaan taidelajia, mikä on minusta kummallista, asiasta on keskusteltava erikseen. Päädyn vertikaaliseen formaattiin poeettisista syistä. Vaakamitta kertoo miten asiat ovat. Pystymitta kertoo miten asioiden pitäisi olla, mitä meidän olisi vastustettava tai minkä uhriksi saatamme jäädä, ellemme pakene. Vertikaalisessa on ylevän mahdollisuus. Mielipide perustuu kokemuksiin unessa ja sarjakuvien parissa. Mieleeni on erityisesti jäänyt asettuminen kuvassa (unessa) jonkin minua lähellä olevan jyrkästi kohoavan seinämän ääreen. Valtavan korkeuseron äärellä oleminen saattaa minut tilaan, jossa käsityskyvyn rajamailla ruumiillinen olemassaoloni yrittää rakentaa suhdetta johonkin tyystin toisenlaiseen asiaan, jossa tietoisuus tuhoutumiseni ja kuolemani mahdollisuudesta korostuu. Pienten maalausten yhteydessä ylevän ja huimauksen teema vaatii mielikuvitusta ja hyvää muistia. Sitä vaatii myös sanojen ymmärtäminen runossa. Pienen kuvan ja lyyrisen tekstin typografian suhde on pohdittavan arvoinen asia. On helppo kyynelehtiä elokuvan totaalisen viestinnän pauloissa. Kirjaimen suhteen vaaditaan kokemusta. Tosin, kirjain on itsessään tyhjä.

Mikään ei estä että formaattiin sijoitetaan useita eri suuntaan meneviä viittauksia. Maalausten ensimmäinen viitekehys on maisemallinen, ja se on myös viimeisen lisäyksen syy. Väliin mahtuu toinen viitekehys, maalaus ruumiin vastintamisena, jälkenä katsojasta, josta vain yksi on tekijä, ja sen takia triviaali persoona. Ruumis on katsojan ruumis. Katsojan ruumis maalaa tekijässään. Mitä katsomme?

Maalaus ruumiin merkkinä: Tabujen hyödyntäminen on torjutun ekonomiaa, josta tehdään kauppaa torjutun kohtaamisen variaatioina. Feminismin avaama keskustelu katseen sukupuolisuudesta ja kulttuurisesta mieskatseesta herättää Mieke Balin luonnehtiman *vastuun* (*responsibility*) tunnistaa halu tulkinnassa ja kuvan luennassa.<sup>18</sup> Tunnustaudun rikoksentekijäksi. Tämän tunnustaminen on ensimmäinen teko. Sopii kysyä, missä määrin eroottisesti suhtautuva katse ja maalaus ovat

kirjoittautuneet sisään koko abstraktin dynaamisen tasapainon sommitteluideologiaan. Uskon, että tällä katseella ensi kädessä hyödynnetään tilan kaikkia trooppereita, ei vain metonymistä maisemaa naisen ruumiina vaan myös naiseen katsomisen tilaa. Pysyn heteroseksuaalisessa kehyksessä, mutta en sen takia, että kehys olisi mikään pysyvä. Huomattavassa määrin oman maalaukseni (ja piirustuksellisen) tilan kehkeytymistä vauhdittaa katse, jonka Courbet'in maalaus *Maailman alku* ja Marcel Duchampin postuumi teos tekevät esimerkilliseksi.<sup>19</sup> Seitsemän maalauksen sarjassa on tästä katseesta jäänteitä. Onko niistä puhuttava? Eroottisesti suuntautuvasta katseesta käsin tarkastellen minulla olisi sisältöjen vaihtoehtoja, joista valita, ja jotkut teemat voin jättää käsittelemättä. Temaattisen momentin eristäminen edellyttää muodon ja median erottamista itse tematisoinnin prosessista, ikään kuin muodon ja median aspektit olisivat neutraaleja (formaaleja ja riippumattomia) rakenteita tarkastelussa. Päädymme teorian käyttämiseen myytin tavoin: teorian oman syntaksin semanttisuus ei paljastu. Tieteellisen diskurssin illuusioon kuuluu ajatella teemaa irti tematisoivasta katseesta ja sen (vallan) unohtaen. Mikäli keskustelua käyvä yhteisö sallii diskurssin repeytyä ja eheytyä yhä uudelleen, sisällöt voidaan ulottaa sisältöjä säilövään (teoreettiseen) kehykseen. En voi kirjoittaa, ellen hyväksy tätä pysyvää epäilyä, joka kohdistuu katseeni motiiviin – vaikka nyt osoitankin alati toisaalle.

On virhe kuvitella erityisesti fyysistä kappaletta ruumiillisuuden metaforaksi. Oma ruumis on kaikkea muuta kuin fyysinen kappale, se on pinta, hermoilla varustettu aistillinen lihan ja luiden päälle pingotettu elävä kangas. Toiseksi, ruumiillisuuden elossa olemisen ja reagoivan tai kokevan pinnan lisäksi on olemassa kehon muisti. Muistia ei voi nähdä kappaleena, pikemminkin se mielletään tilaksi. Kolmanneksi, ihon lisäksi ruumiin kaltaisessa varustuksessa ovat muut aistit. Ruumiin epäjatkuvuutta korostavassa kartassa emme edes näytä samanlaiselta kuin peilistä katsoessamme. Olemme olemassa siellä täällä, ja vähemmän missään samanaikaisesti.

Olisin taipuvainen ajattelemaan ruumista kahdella tavalla, yhtäältä ruumista subjektin kannalta, minuna, joka tekee mitä tekee, ja toisaalta eräänlaisen rajan kannalta, jonka sisälle täytyisi mahtua ajatus omasta työskentelystäni. Jälkimmäinen seikka merkitsee sitä, ettei institutionaalisten transgressioiden tai julkisen tilan muotoilua ole kovin helppoa sovittaa maalauksen ideologiaan, perusteluihin siitä miksi, mitä ja miten juuri maalauksen ruumiillisen työskentelyn kommunikaatio on suhteutettavissa yksilöllisen ruumiini kannalta ylivoimaisiin asioihin, kuten autokanta, valtio, otsonikato tai alkoholismi. Voin ajatella ja katsella kaikkea tätä tietoa maailmasta, mutta sen liittäminen työskentelyyni vaatii romanttista taipumusta unoh-

18. Lainaan lauseen sisällön viittauksineen Griselda Pollockin hahmottamasta feministisen luennan mahdollisuudesta, jota en tässä yhteydessä voi avata keskustelunaiheeksi. Vrt. Pollock, Griselda, *Differencing the Canon, Feminist Desire and the Writing of Art's Histories*, London, Routledge 1999, 119.

19. Tarkoitan Gustave Courbetin maalausta "L'Origin du monde" (Maailman alkuperä) 1866, öljy kankaalla 46 x 55 cm, Musée d'Orsay, Pariisi, sekä Marcel Duchampin installaatiota *Étant donnés* (Olkoon annettu): 1° *La Chute D'Eau* (Vesiputous), 2° *Le Gaz Déclairage* (Valokaasu), Philadelphia Art Museum. Jälkimmäisestä teoksesta katso url: <http://www.freshwidow.com/etant-donnes2.html>. Courbetin teoksesta reproduktio esimerkiksi url: <http://www.artchive.com/artchive/C/courbet/origin.jpg.html>.

taa ruumis ja kykyä solahtaa kokonaan kieleen, kuin veteen tai mieleen. Silloin olen päättänyt, että maalaus on yksinkertaisesti väline kaiken tärkeän kertomiselle.

Jos maalauksen oikea syy on oikean kertomuksen kertominen, olemme tulleet tilanteeseen, jossa epätasmaiselle maalauksen tekemiselle annetaan täsmällinen ohjeisto – kuten ortodoksisen pyhäinkuvan, ikonin maalauksessa. Kysymys ”juuri minästä” raukeaa samassa. Pienen maalauksen mahdollisuus on ehkä lähellä tätä esimerkkiä. Päästä liikuttamatta katseelle ei voi viedä kovin monta asiaa, jokunen väri, jokunen viiva, tai yksi ainoa kertomus, toisella tavalla maalaten. Tummuus suorittaa samaa viestimäärän vähennyslaskua. Määrä ei ole sama kuin viestiksi sanotun sanoman muoto, merkitty, viestin sisältö. Viesti on tila, paikka, jonka katsomiseen tarvitaan ruumis. Sanotun kaltaisen maalauksen tärkein viesti on toinen ruumis.<sup>20</sup>

## Kuvasta kuvallisuuteen

**Ensimmäinen maalaus** on tilaksi tulemisen tilassa. Näin sanominen on kirjallisen ilmaisun rajoittuneisuutta. Epälineaarinen kuva on topologinen jäljen ja merkin suhde. Se kohtelee kirjoitettua tulkintaa kaltoin. Epätasmaisesta maalauksen tulemisen tila on katsojan odotus, että tällainen tila saattaisi muodostua katsomalla lisää, tai, että jostain muualta tulee lisävahvistusta tilan ajatukselle. Yksi viite on maalaukseen yhdistetty nimi, toinen teksti. Tein lopuksi neljään maalaukseen pienen lisän, tummansinisen harmaan alueen yläreunaan. Tällä vahvistan, että kyseessä on maisema abstrahointina. Maalauksen äärellä tulee pohtineeksi kuvallisuuden ja muodon vuorovaikutuksen ehtoja. Voisiko sanoa, että muodon tekeminen värin kahden valoisuusasteen avulla on kuvallisuuden ja kuvan tekemistä? Maalauksessa on pystysuunnassa kulkevia muotoja, joita toistaa kirkkaampi ja ohuempi lankamainen viiva. Maalauksen yläreunan kohdalla viiva vedetään kohti reunaa ja vasemmalle. Tämä on tilan ikoni, kuten helposti kaikki maalauspinnan suorakulmion suhteessa olevat vinot viivat ovat. Samalla tasolla oikealla on toinen vinoviiva, toiseen suuntaan. Tuon viivan ympärillä on erotuva vaaleampi värialue, jonka alareuna on epäsäännöllisellä tavalla vaakasuorassa. Tässä on toinen tilan ikoni. Kutsun viivoja ikoneiksi. Jäljet rakentavat muotoina kuvallisen tilavaihtelun. Jälki muuttuu topologian mahdollistamaksi muodoksi. Siinä osa suhteutetaan kokonaisuuteen (suorakaiteiseen maalauksen kokonaisuuteen). Maalauksen tilallinen

20. Ajattelen myös Jean Fautrier’ta – ranskalaista informalistia, jonka 1950-luvun *haute pâte* maalauksissa maaliaines tarinoi katsomiseen sisältyvästä ruumiillisuudesta. Ellen maalaisi *Seitsemää maalausta*, maalaisin seitsemän eroottista tilaa. Eroottinen vihje on metonyminen ja temaattinen aksentti, kuten tila. Kumpikin kilpailee katseesta, voittaja riippuu siitä kuka katselee ja millä asenteella. Maalaus on useiden skeemojen risteys, kilpailevaa samanaikaisuutta. Pornografisen kuvan tekemisen välttämiseen on monta hyvää syytä. Kaikkia en halua keksiä koska en ole asiastani vakuuttunut. Yksi syy olisi kuitenkin redundanssi ja toisaalta kaikki ne seikat, joita Jean Baudrillard (1987) on tuonut esiin: symbolisen ja merkityksenannon tuhoutuminen, merkin symbolisen ekonomian katoaminen ruumiin ruumiillisuuden kera. Merkkikäsitteessä on ehkä jotain perusteellisesti vialla. Saussure vastaan Peirce, tai kaikki vastaan maalaus, tai pornografia, tai vastaan otsonikatoa. Jos maailma näyttää toimivan teoriaa vastaan, on parempi vaihtaa teoria.



Ensimmäinen maalaus sarjasta  
Seitsemän maalausta,  
öljyväri kankaalle 50 x 40 cm 1998



*skeema on kuvan tärkeimpiä tekijöitä. Litteän kuvan esittämät piirteet edellyttävät tilaa. Voimme tunnistaa kuvasta muotoja, jotka "oikeasti" tarvitsevat tilan. Tilaa ei tarvitse nähdä kauttaaltaan hahmotetuksi kuten huoneen kuva, jossa on ainakin kaksi tasoa 90 asteen kulmassa toisiinsa nähden. Tilan voi tietää esitettyjen asioiden välttämättömiksi ehdoiksi. Semiabstraktissa maalauksessa näkymättömään tilaan vihjaillaan vaikkapa vain yhden vaakaviivan avulla. Suurin osa ensimmäisen maalauksen katsojista näkee todennäköisesti vain fragmentaarisesti kuvallista tilaa maalauksessa. Siellä täällä valoisuuserojen muodot vaativat itselleen illusorista tilaansa. Missä määrin maalauksesta voisi mielessään rakentaa yhtenäisen tilan riippuu siitä mitä mallia ryhtyy sijoittamaan maalauksen sisällöksi. Yläreunaan kiinnittyvä tumma sininen tuottaa itsepäiselle katsojalle vaikutelman, että yläosassa on maiseman kaltainen vaakatila, joka päättyy korkealta alas syöksyvään pystysuoraan pimeään seinämään tai alaspäin jatkuvaan tilaan. Putoava liike pysähtyy maalauksen alareunan tuottamaan siirtymään uudesta vaakatason maankamarasta, josta oikealla näkyy valoa. Maalaus on selvästi paikka.*

*Toistan: Ensimmäinen maalaus on tilaksi tulemisen tilassa. Näin sanominen on kirjallisen ilmaisun rajoittuneisuutta.*

Lause sisältää kolme tilakäsitteen merkitystä. On kyse tilasta viittauksena siihen, mitä koemme liikkuessamme ympäristössä. Kun maalaus tulee tilaksi, se merkitsee kuvallisen tilan syntymistä. Katse mallintaa näkemänsä ruumiillisen liikkeen ana-

logian mukaan. Kuvatilan syntyminen ei ole maalauksen ominaisuus. Kuvatilan – tulkinnan – ominaisuus on kuvana havaittavien muotojen järjestys. Muodon erot perustuvat maalausaineiden erilaiseen järjestämiseen kankaalle. Eri maalausaineilla on omat koostumukseen perustuvat eronsa, jotka voidaan tarpeen vaatiessa nimetä. Yksi ominaisuus on pigmenttien valonheijastamiskyky eri aaltopituuksilla, värillisyyttä, valoisuutta ja kylläisyyttä. Maalausaineet antavat mahdollisuuden järjestellä eroja muotojen havaitsemiseksi. Kuvan mahdollistaa muotojen järjestys, jonka voi tulkita joksikin muuksi kuin mihin tuo järjestys perustuu. Tilan ominaisuudet, etäisyys, suunta, vertikaaliset ja horisontaaliset tasot, kaikki, mitä osaamme tunnistaa suhteestamme ympäristöömme, muistuttavat jotain muuta samalla tavalla kuin kuva on mallinsa kaltainen. Suhde maalausaineen ja muodon välillä on yhtäältä pakottava syysuhde, toisaalta mallisuhde. Havaitsemamme muodot edellyttävät tulkittua maalausaineen järjestystä. Maalausaineet tekevät työskentelymme avulla järjestyksen mahdolliseksi. Maalin aineellinen identiteetti ja muotojen osoittamat erot ovat yhtä aikaa merkitseviä havaitsemiselle ja työstämiselle. Havaitsemiselle maalin aineellisuus ei merkitse samaa, eikä samalla tavalla, kuin se järjestys, jonka kaltaisuus malliin on kokonaan aistihavainnon varassa. Kaltaisuus syntyy havaittujen muotojen tunnistamisesta jonakin, joka ei ole maalausaineen järjestystä maalina vaan järjestystä mallina, niin että voimme sanoa maalauksen muistuttavan jotain muuta tuntemaamme asiaa. Voimme myös sanoa ja osoittaa, että maalauksessa on tuo tai tämä tunnistamamme asia. Tämä kaltaisuus on kuvallista kaltaisuutta. Maalausaineitten aineellisista eroista johtuva havaittujen muotojen järjestys on maalauksena identtinen maalauksen kuvallisen muodon topologisen järjestyksen kanssa. Erottelu perustuu näkökulmien eroon, siihen, puhutaanko muotojen tunnistamisesta jonakin vai ei. Tunnistaminen asettaa lähtökohdaksi tulkita (ja määritellä) kuvaksi erojen kokonaisuus, jonka tekee mahdolliseksi maalauksen median järjestys.

Tulemisen tila metaforisoi sekä kuvatilan että luo symbolisen merkityksen viittaamaan maalaukseen ajallisena tapahtumana – katsomisena, tekijän tapauksessa liitettynä median ja muodon artikuloimiseen maalauksessa. Voin osoittaa maalauksessa mitä tarkoitan. Voin tarkoittaa, että haluan puhua maalin järjestyksestä tai osoitan maalauksessa kuvallisia piirteitä. Sekä maalaaminen että tunnistaminen vievät aikaa, konkreettista ajan kulumista katsoessa ja työskentelyssä. Ajallisen ulottuvuuden mukaantulo tulkinnassa ennakoi myös jotain oletettua päätepistettä, jolloin tila on tullut valmiiksi. Saavuttamatta jääneeseen päätepisteeseen – mikä tarkoittaa suhdetta oletettuun konventioon – silti viitataan ja päättymätön liike kohti selkeätä kuvatilaa korostuu. Tulemisen tila on yhtä aikaa jotain vastakkaista, staattista liikettä. Ajan liike, kokemus ajan kulumisesta katsoessa ja työskentelyssä toistuu muistessani miten maalaus tehtiin. Ei ole varmaa, että tekijän lisäksi kukaan muu liittyy muististaan mitään tekemiseen liittyvää maalausta katsoessa.

Tulemisen tilan metafora on enemmän sanallistettu kuin kokemus, johon viittaamalla voi päivittää muistiaan samanlaisesta tapahtumasta. Viivan veto märkään hiekkaan rannalla, tussipiirtimen liike paperilla, mikään näistä tapahtumista ei ehkä ole katsojan muistissa hänen katsoessaan maalaustani. Onko sanallistamiseni metafora juuri siksi, ettei havaintoani voikaan sanallistaa jäännöksettä, kuten sanomalla

1 + 1 = 2? Onko verbaalikieli kokonaisuudessaan metaforista suhteessa havaintooni ja muistiini? Katsoessani maalausta tulemisen tilassa saatan kysyä, ovatko nuo mielikuvani ja mahdollinen sisäinen puheeni oma todellisuutensa irrallaan sanoista ja kuvista, joihin muillakin on pääsyä? Tunnistaminen on kokemuksen varassa tapahtuva mentaalinen kokemus. Tunnistamisen ilmaiseminen jollain keinolla on toinen asia.

*Toistan: Epälineaarinen kuva on topologinen jäljen ja merkin suhde.*

Lause on tuhoon tuomittu. Siinä eritellään kuva erikseen merkistä. Lisäksi, kuvan määrittely merkiksi on ongelmallista, vaikka maalaus erotetaan kuvasta. Maalaus on olemassa. Kuva ei ole olemassa. Vain tunnistamisen tapahtuma tapahtuu. Kuvan toistuva tunnistaminen on mahdollista median pysyvyyden takia, ei siksi, että kuva olisi olemassa. Tästä ei synny kysymystä onko kuva olemassa, ellemme katso maalaukseen. Kuva ei ole olemassa silloinkaan kun katsomme. Katsoessamme kuvaa koemme tunnistamisen. Niinpä korjaan lauseen seuraavaksi: *Epälineaarinen kuva on topologinen jäljen ja muodon suhde*. Mikäli kuva tapahtuu, jälki muuttuu muodoksi ja muoto merkiksi, kuvaksi, jossa jokin nähdään jonakin toisena. Jälki ja muoto ottavat samalla etäisyyttä toisistaan. Jäljet katoavat muodon merkityksenannossa merkkien hyväksi. Tämän ihmeellisen taidon jalostaminen huippuunsa renessanssin maalaustaiteessa takaa sille pitkään ylivertaisen aseman muihin taiteisiin nähden.

Tässä yhteydessä voidaan epälineaarinen asettaa epäilynalaiseksi. Kumpaa tarkoitetaan, katsomista vai kuvaa, etenkin jos kuva tapahtuu katsomisessa?

*Toistan: Se kohtelee kirjoitettua tulkintaa kaltoin.*

Voi sanoa, että epälineaarinen kuva on joka suuntaan rajaansa saakka tunnistettava muoto, jos sitä tarkastellaan kirjainmerkkien näkökulmasta. Mutta onko sanonta mielekäs? Eikö tunnistaminen ole kertakaikkista, samanaikaista – ajallinen, lineaarisesti etenevä, lyhytkin ja toistuva kokemus? Koska kuvaan sisältyy kokemusperäinen vertaaminen johonkin, jokin jonakin, eikö kuva aina ole kokemus, kuten merkki on kokemus, tulkinnan momentti? Voiko kuvaa määritellä viime kädessä epälineaariseksi tai lineaariseksi? Olisi parempi sanoa, että maalausjäljet ja jälkien havaittava järjestys on epälineaarista, kuten kirjoitus on lineaarista. Tarkkaan ottaen lineaarisen ja epälineaarisen ero ei ole ehdoton. Eikä ole aivan selvää mitä erottelu koskee, tulkittua jälkeä, kuvaa ja siis kokemusta – onko kokemus aina lineaarista? Kysymys syntyy johtopäätöksestä, jonka mukaan kuvan on pakko olla kokemuksellinen elementti merkityksenannossa. Jos kuva on merkki, kuka kokee lineaarisen kirjoitusmerkin sen tullessa luetuksi? Ei liene aivan mahdotonta sanoa, että lukeminen on kokemuksellista. Tämä määrittely on täysin perusteltua. Kirjoituksen – tai kuvan – muodot kadottavat jälkensä ja muuttuvat merkeiksi tunnistamisessa, joka on kokemuksellista siksi, että siinä tapahtuu vertailu.

Onko olemassa havaintoa ilman tulkintaa? Ongelmana on se, että voin havaita

jotain jota en ymmärrä enkä osaa tulkita. Lauseeseen sisältyy eittämättä vähintään kaksi kysymystä, joita en tässä voi ryhtyä pohtimaan pidemmälle. Totean vain, että täysin uuden asian havaitseminen on tietenkin totta samalla kun voin epäillä, että juuri uusia asioita havaitessa vain vanhat kokemukset tekevät niistä mielekkäitä ja ymmärrettäviä. Eron havaitseminen jonkin suhteen on kokemusta. Aina ei ole varmuutta siitä, mistä on kyse, vaikka itse kokemus on vertauskelpoisen vastauksen esittämistä itselleen havaitusta ilmiöstä. Vaikka epälineaariseksi sanomani kuva ei olisikaan ymmärrettävissä epälineaarisen tai lineaarisen eroina, se ei tee kirjoitettusta tulkinnasta kuvan kannalta yhtään helpompaa. Sanallistamiseni rajaukset ja esitykset eivät voi vastata kuvan rajausta ja esitystä. Mistä minun pitäisi alkaa puhua katsoessani kuvaa? Voin aloittaa mistä tahansa ja lopettaa mihin tahansa. Voin ryhtyä puhumaan loputtomasti eri tavoin katsoessani maalausta ja etsiessäni siitä kuvia tai kuvallisuutta. Kuvan ja sanan välillä ei ole mitään ennalta sovittua sopimusta. Kuvan ja sanan välillä ei ole välttämättä mitään yhtä merkkisuhdetta. Kuva on merkki jo itsessään, koska jokin esitetty järjestys tunnustetaan kokemuksen perusteella joksikin. Merkki on kokonaan tunnustamisensa ja kokemuksen varassa, kuten kirjoitetun tai kuullun merkit ovat opittuja tuloksia lukemisesta ja kuulemisesta. Onko puhuttu äänne merkki? Tarkkaan ottaen ei. Merkki on kuultu ja ymmärretty äänneiden järjestys, sana, jonka tietty äänten järjestys tekee mahdolliseksi liittää johonkin käsitteeseen koska tästä on jo ennalta sovittu oppimisen myötä. Kieltä on se, että äänet katoavat jälkinä merkkien hyväksi. Maalauksessa tämä vastaa jälkien katoamista muodon palvellessa tunnustettavaa kuvaa tai kuvallisia piirteitä. Voimme ehkä sanoa, että äännetty järjestys, muoto, muuttuu merkiksi, vaikkei tarkkaan ottaen ole mistään muutoksesta kysymys. Puhumme kuullun ymmärtämisen perusteella. Vieraan kielen oppiminen tapahtuu imitoimalla vierasta kieltä. Siinä merkki, kuullun ymmärtäminen, tapahtuu vasta kun äänneiden järjestys on oikea. Mitä on sitä ennen? Jälkiä, äänneitä, muotoja. Muodon käsite asettuu mielenkiintoisesti tärkeään välittäjän asemaan. Jäljistä voi sanoa, että ne ovat havaittavissa muotojensa eli erojensa perusteella. Muotojen tietty järjestys voi olla merkki jostakin, jos järjestyksen kykenee tulkitsemaan joksikin. Kuva on sellainen merkki.

*Toistan: Epätäsmällisen maalauksen tulemisen tila on katsojan odotus, että tila saattaisi muodostua katsomalla lisää, tai että jostain muualta tulee lisävahvistusta tilan ajatukselle. Yksi viite on maalaukseen yhdistetty nimi, toinen teksti. Tein lopuksi neljään maalaukseen pienen lisän, tummansinisen harmaan alueen yläreunaan. Tällä vahvistan, että kyseessä on maisema, abstrahointina. Maalauksen äärellä tulee pohtineeksi kuvallisuuden ja muodon vuorovaikutuksen ehtoja. Voisiko sanoa, että muodon tekeminen värin kahden valoisuusteen avulla on kuvallisuuden ja kuvan tekemistä?*

Voin sanoa, että maalauksessa on toisistaan eroavia piirteitä. Erot saattavat viitata johonkin, jonka tunnistan. Verbaalikiellessä vaihtoehto saattaa merkitä tai koskea ainoastaan nomenklatuuraa, hyväksytyä sanastoa. Sanoa ehkä on täsmällisesti sanottu. Puhetta vastaava asiantilan totuudellisuus ja korrespondenssi eivät ole kielen ominaisuuksia. Kieli ei ole kopio todellisuudesta. Merkkien suhteet referentteihin

ovat yhtä ongelmallisia totuuden kannalta kuin mitä voi epätasaisesta maalauksesta päätellä. Epätasaiset ja fragmentaarisesti kuvien skeemaa hyödyntävät taideteokset ja maalaukset vertautuvat verbaalikielen epävarmaan todellisuussuhteeseen.<sup>21</sup> Niinpä verbaalikieli ja kuvakieli ovat vertailukelpoisia, vaikka ovatkin erilaisia tapoja sopia siitä mihin kiinnittää huomio, mitä ajatella, muistaa tai ennakoida – ja miten mahdollisesti toimia. Sen osoittaminen miten merkit vastaavat tosiasioita, ei kuulu esityksen luonteeseen. Representaation ajatus on siksi ongelmallista. Jää vaikutelma erillisistä merkkijärjestelmistä, jotka elävät itsenäisinä ja erillisinä osina tulkintaa, merkityksiä ja merkityksenantoa varten, kuten työkalut varaston seinällä, joiden käyttökohde ja -tapa on tunnettu.

Ensimmäisen maalauksen sanallistaminen kertoo merkin luomisesta: Maalari maalaa jäljen, jota havainnoi työskennellessään. Jälki ei ole jälki, ellei se ole havaittavissa. Niinpä jälki on jokin erottuva muoto. Jäljen peittäminen ja poistaminen tai välttäminen merkitsee muita jälkiä. Maalauskaan pinnoittaminen tasaisesti niin, ettei jää jälkiä, on pakko tehdä mekaanisesti. Käsivarainen motoriikka vaatii apuvälineitä. Levittämällä ja valuttamalla jäljet katoavat tasaisen pinnan hyväksi. On tietenkin mahdollista sanoa sellaista pintaa jäljeksi, vaikka tasaisesta jäljestä puhuminen saattaa kuulostaa oudolta tai ristiriitaiselta. Silloin korostuu jäljen tekemisen tapahtuma riippumatta siitä onko se tasainen vai epätasainen. Jälki on aina samalla jokin pinta ja muoto.<sup>22</sup>

21. Dekonstruktionismissa korostuu tulkinnan loppumattomuus verbaalikielissä; sanakirjan käsitteen selitys on toinen käsite, merkit perustelevat toisensa, tai Jacques Derridan mukaan: "... määrittelen kirjoitukseksi juuri sen, että signifioivien ketjun on mahdotonta pysähtyä signifioituun. Signifioitu panee yhä uudestaan alulle signifioivien ketjun ja on näin merkitystä tuottavan substituution asemassa." Derrida, Jacques, *Positioita*, suomennos Outi Pasanen, Gaudeamus 1988, 85. Peirce yhtäältä korostaa merkityksenannon periaatteellista loppumattomuutta kolmikantaisen merkkiprosessin interpretantin ajatuksessa, jossa tulkinta objekti-merkki-suhteeseen nähden luo uuden objekti-suhteen, interpretantin toimiessa merkinä, jonka perusteella jälleen uusi tulkinta seuraa entistä. Ajattelu on representaatioiden ketju. Peircen merkkikäsityksen mukaan representaatioiden (merkkien) ketju ennakoii, muistaa tai johtaa toimintaan ja laajentaa näin merkin olemassaolon tapoja. Peircen käsitys eroaa Saussuren binaarisesta merkin käsitteestä kuullun (nähdyn) tunnistamisena. Tämä konventioihin perustuva symbolinen kaksiaspektinen merkitysijästä ja merkitystä koostuva merkki on eräessä mielessä vain yksi merkiaspekti osana Peircen laajempaa merkkikäsitystä. Katso Peirce, Charles Sanders, *Collected Papers 1931/1958*, CP 1.339, CP 4.531; CP 6.330. Vrt. Saussure 1989, 13.

22. Ehdottoman tasainen jälki koko maalauspinnaassa on erityinen merkki maalauksen perinteessä. Emalipoltto, Lars-Gunnar Nordströmin ratkaisu 60-luvulla tai kiiltävän tasaisen jäljen mahdollistava alkydisoiija – kuten Nordströmin Miranolilla kovalevyn sileälle puolelle pohjustetulle pinnalle maalatuissa teoksissa – poistaa jälkiä perinteiseen käsivaraiseen siveltimenjälkeen verrattuna. Amerikkalainen maalaustaide ryhtyy varhaisimmillaan jo 1940-luvun lopussa mutta varsinaisesti vasta 60-luvun alussa systemaattisesti käyttämään teollisuusvärituotteita, emaliväriä, epoksi- ja alkydiväriä satunnaisen elekielen ja siveltimenjäljen poistamiseksi. Ei ole sattuma, että tässä suunnassa kokeiluja suoritti juuri Jackson Pollock, joka tuli tunnetuksi valuttamalla lattialla tekemiään maalauksia. Muita keskeisiä siveltimenjäljen poistaneita taiteilijoita olivat Barnett Newman ja Morris Louis 1950-luvulla ja Kenneth Noland, Jules Olitski ja Frank Stella pääasiassa 1960-luvulta lähtien. Katso Fried, Michael, *Art and Objecthood*, University of Chicago Press, London 1998. Tämä ratkaisu, Michael Friedin mukaan, siirsi amerikkalaisen maalaustaiteen avantgarden huomion maalauksen pinnasta litteytenä ja tukena (*flatness, support*) uudenlaiseen optiseen illusionismiin, joka itseasiassa "neutralisoi kuvapinnan litteyden". Katso *ibid.*, 79, ja artikkeli: *Shape as Form: Frank Stella's Irregular Polygons*. Fried merkitsee näin muistiin maalauksen välineessä tehdyn jäljen suhteen hahmoon ja hahmon suhteen muotoon, perustellen maalausten merkityksen – ja arvon – sillä, miten ne onnistuvat kiinnittämään katsojan tarkkaavaisuuden juuri siihen kynnykseen, missä kuvallisuus perustetaan hahmon ja muodon suhteena eikä kankaalle jätettyinä jälkinä, jotka saattaisivat palauttaa huomion materiaaliseen perustaan. Tästä optisesta illuusiosta on kyse myös Clement Greenbergin puolustamassa maalaustaiteessa. Fried siteeraa, s. 78, Clement Greenbergiä (oma käänökseni): "Litteys, jota kohtaan modernistinen maalaus suuntautuu, ei voi olla perimmäistä litteyttä. Kuvapinnan tason korostunut läsnäolo aistimuksessamme ehkei enää salli veistoksellista illuusiota tai *trompe l'oeuil*ia, mutta se sallii, ja sen pitää

Kuvamerkin topologia ei periaatteessa eroa kirjoitusmerkistä, kummatkin ovat näköaistin varassa. Kirjoitusmerkkiä vastaava sokeainkirjoitus edellyttää kosketusta. Kuvan ja kirjoituksen, sekä esimerkiksi sokeainkirjoituksessa kosketuksen perusteella erottuvat muodot ylläpitävät merkkijärjestelmää sellaisena kuin se on sovittu. Järjestelmän aktuaalinen esittämisen tapa, sanastot ja kielioppi muuttuvat ajan myötä. Tarvitaan vain sopimus siitä mitä muotojen artikulaatio merkitsee.

*sallia, optinen illuusio. Ensimmäinenkin jälki pinnalla tuhoaa virtuaalisen litteuden, Mondrianin konfiguraatiot vihjaavat edelleen eräänlaiseen kolmanteen ulottuvuuteen illuusion keinoin. Se on vain nyt täysin kuvallista, täysin optista kolmatta ulottuvaisuutta.*” Fried luonnehtii Greenbergin kaanonin mukaisiksi ensimmäisen vaiheen optisen illuusion taiteilijoiksi Jackson Pollockin, Barnett Newmanin ja Morris Louisin. Erityisesti Morris Louis luotsaa maalauksen optisen illuusion nuoremmille taiteilijoille, Nolandille ja Olitskille sekä Frank Stellalle, joka etenee tästäkin eteenpäin. Greenbergin 1940-luvulta alkaen luotsaama uusi amerikkalainen maalaustaiteen panostus kuvan poistamiseen ei johda kuvallisuuden poistumiseen. Mediumin kirjaimellisuus taideteoksen perustana korostuu vasta minimalismissa, jossa Friedin mukaan: ”Greenbergillä ei ollut uskollisempia seuraajia kuin ’literalistit’” (36), tarkoittaen minimalistista reduktionismia edustavia taiteilijoita kuten Donald Judd ja Larry Bell. Fried erottaa näin omat arvostuksensa Greenbergin perinnöstä, jonka hän piilottaa kritiikkiinsä artikkelissa *Shape as Form*, s. 88. Artikkelin ajatukset sisältävät mielenkiintoisen paradoksin. Stella ja Noland mursivat kumpikin maalauksen suorakaiteisen ”renessanssi-ikkunan” viimeisetkin rippeet ja loivat teoksia suunnikkaan- ja kolmionmuotoisille pinnoille. Friedin mukaan muodon lähtökohdaksi tulee perustavasti maalauksen oma muoto, alkaen esimerkiksi Stellan *Aluminum Stripe* maalauksista 1960, joissa maalauksen jäljet kertaavat maalauksen fyysisestä pinnasta leikatun osan. Kysymystä Fried käsittelee jo kirjoittaessaan Barnett Newmanista, katso *ibid.*, 23, kappale *The Issue of Shape*. Maalauksen ”shape” eli hahmo johdattaa uudenlaiseen optiseen illuusion Mondrianin jälkeen mutta myös materiaalien käyttäytymistä painovoiman keinoin hyödyntävä amerikkalaisten maalausten jälkeen, esim. Jackson Pollock, Helen Frankenthaler, Morris Louis, Clyfford Still. Ehkäpä kubismin analyyttisen ja synteettisen vaiheen analogiana *Shape as Form* -idean keskeinen maalari, Frank Stella, edustaa uutta synteettistä optisen illusionismin vaihetta. Siinä ei palata maalaukseen jälkeen vaan hahmon perustalta kohti muotoa, joka samalla välttää kuvan. Kutsun tätä kuvalliseksi konkretismiksi. Optinen illuusio, kuvallisuus, jossa virtuaalinen kuvatila luodaan fyysistä maalaus pintaa kuitenkin tematisoimatta, on hyvä esimerkki konkretismin manifestin teeseistä. Minimalismi vie tässä suhteessa päätepisteeseen amerikkalaisen maalaustaiteen mediumiin kohdistuvan huomion. Miksei maalaustaide kyennyt samaan vaan oli pakko eräällä tavalla jäädä kuvallisuuteen, vaikkei kuvaan? Fried käsittelee ongelmaa Clement Greenbergiin kohdistuvassa kritiikkissään mm. kysymällä, voiko pingoitettu maalauskangas litteydessään ja kuvattomuudessaan olla sellaisenaan taideteos tai hyvä teos, siinäkin tapauksessa, ettei siihen ole maalattu mitään lisää? Katso *ibid.*, 35–36. Friedin kertomana hänen ja Greenbergin tiet eroavat. Kun tässä yhteydessä totean: jälki on samalla jokin pinta ja muoto, lause muuntautuu 2. kirjassa, sillä muodon käsite pelastetaan semiologiasta ”pertinenttinä”, muotona joka aina pyrkii viittaamaan johonkin. Niinpä kyseisessä lauseessa esiintyvä muoto hapertuu jäljen suuntaan topologiaksi, ja toisaalta merkin suuntaan havaintoarvostelmaksi.

Maalauksen yhtenäistä hahmoa muotona vähentää (redusoi) havaittavissa olevat maalatun pinnan erot. Jälkiä ja maalausta katsomalla yksi ainoa reunaan saakka ulottuva muoto korostuu. Sellainen muoto on samansuuruinen kuin maalauskin ja korostaa kokonaisuudessaan maalauksen muodon eroa ympäristöstään. Näin yksinkertaistettuna kolmen näkökulman sarja jälki–muoto–merkki paljastuu kolmeksi näkökulmaksi samasta asiasta. Yksi näkökulma on media, toinen muoto, kolmas merkki. Kolme näkökulmaa ovat samalla kolme tulkinnallista lähtökohtaa, kaikkia leimaa teorian symbolisuus ja käsitteellinen viitekehys mahdollisine konteksteineen. (Esimerkiksi mediaan liittyvät materiaalit, tekniikka ja teknologia, välineet ja vastuksen voittaminen.) Muodon ja jäljen näkökulman ero korostuu epäsuorasti merkkikontekstin kautta. Maalaustaiteen normista poiketaan, mikäli maalatulla pinnalla ei näy mitään eroja. Tällainen ohjelmallinen lähtökohta korostuu ns. konkretistisessa maalauksessa, mikä ei kuitenkaan tarkoita, että ns. suomalainen konkretismi noudattaisi ehdotonta maalauksen kirjaimellisuutta, johon se perustaisi visuaaliset ratkaisunsa. Siksi nimeän suomalaisen konkretismin (Karjalainen 1990) pikemminkin konstruktivistis-konkreettiseksi tyyliksi. Suomalaisessa konstruktivistis-konkreettisessa maalauksessa sommittelu palautuu paitsi kokonaisuuden dynaamiseen tasapainoon, myös niihin muodon eroihin jotka alkavat askel askeleelta tulla esiin. Maalauksen yksinkertainen ja yhdenmuotoinen pinta suhteessa ympäristöönsä tarkoittaa samalla maalauksen median, substanssin identtistä yksinkertaisuutta. Jokainen muutos ja ero yhdestä näkökulmasta on samalla aina muutos ja ero toisesta näkökulmasta. Suhde-sarjassa jälki–muoto–merkki korostuu sarjan faktinen identtisyys. Kirjaimellisuus ja konkreettisuus kärjistyvät vasta minimalismissa ohjelmalliseksi ongelmaksi. Muodon ja jäljen erottaminen tapahtuu kahdella tavalla. Donald Judd manifestoi jäljen yksinkertaisuutta materiaalina ja muotona, merkkinä ei mistään – paradoksaalinen vaatimus. Michael Fried puolustaa kuvallisuutta, antikirjaimellista optisuutta ohjelmallisena lähtökohdiana niin maalaustaiteelle kuin kolmiulotteiselle modernille veistostaiteelle. Fried puolustautuu lopulta kriti-

*Täydennän: Maalauksessa on pystysuunnassa kulkevia muotoja, joita toistaa kirkkaampi ja ohuempi lankamainen viiva. Maalauksen yläreunan kohdalla viiva vedetään kohti reunaa ja vasemmalle. Tämä on tilan ikoni, kuten helposti kaikki maalauspinnan suorakulmion suhteessa olevat vinot viivat ovat. Samalla tasolla oikealla on toinen vinoviiva, toiseen suuntaan. Tuon viivan ympärillä on erottuva vaaleampi värialue, jonka alareuna on epäsäännöllisellä tavalla vaakasuorassa. Tässä on toinen tilan ikoni. Kutsun viivoja ikoneiksi. Jäljet rakentavat muotoina kuvallisen tilavaikutelman. Jälki muuttuu topologian mahdollistamaksi muodoksi. Siinä osa suhteutetaan kokonaisuuteen (suorakaiteiseen maalauksen kokonaismuotoon). Maalauksen tilallinen skeema on kuvan tärkeimpiä tekijöitä. Litteän kuvan esittämät piirteet edellyttävät tilaa. Voimme tunnistaa kuvasta muotoja, jotka "oikeasti" tarvitsevat tilan. Tilaa ei tarvitse nähdä kauttaaltaan hahmotetuksi (kuten huoneen kuva, jossa on ainakin kaksi tasoa 90 asteen kulmassa toisiinsa nähden). Tilan voi tietää esitettyjen asioiden välttämättömäksi ehdoksi. Semiabstraktissa maalauksessa näkymättömään tilaan vihjaillaan vaikkapa vain yhden vaakaviivan avulla. Suurin osa ensimmäisen maalauksen katsojista näkee todennäköisesti vain fragmentaarisesti kuvallista tilaa maalauksessa. Siellä täällä valoisuuserojen muodot vaativat itselleen illusorista tilaansa. Missä määrin maalauksesta voisi mielessään rakentaa yhtenäisen tilan riippuu siitä mitä mallia ryhtyy sijoittamaan maalauksen sisällöksi. Yläreunaan kiinnittyvä tumma sininen tuottaa itsepäiselle katsojalle vaikutelman, että yläosassa on maiseman kaltainen vaakatila, joka päättyy korkealla alas syöksyvään pystysuoraan pimeään seinämään tai alaspäin jatkuvaan tilaan. Putoava liike pysähtyy maalauksen alareunan tuottamaan siirtymään uudesta vaakatason maankamarasta, josta oikealla näkyy valoa. Maalaus on selvästi paikka.*

Maalauksen suorakulmion suhteessa vinot viivat ovat tilan ikoneja. Ne osoittavat samankaltaiseen kokemukseemme ympäristöstä, siksi ikonisuus. Tältä osin se perustuu tulkinnan herättämään analogiaan. Viiva osoittaa katseelle suuntaa kuten tilassa suunta on osoitettavissa (merkitsemällä se maastoon). Suorakulmion vertikaalinen suunta herättää kokemuksen vertikaalisesta kuvan sivusta, jonka suhteessa viivojen suunnat osoittavat joko katseelle loitontuvaa kuvatilaa tai pysyttävät katseen samassa tasossa, ja samassa etäisyydessä. Suorakaiteisen maalauspinnan eroavaisuuksien kertautuminen pysty- tai vaakamuotoina pinnalla korostavat etäisyyden vakiota. Erojen keskinäisestä koosta riippuen kuvatilan virtuaalinen etäisyys katsojasta suurenee tai pienenee, mikäli normina tai lähtökohtana on maalauksen suorakaidemuoto. Maalauksen reunan ja kuvallisen hahmon suhde tulee moder-

soimalla enemmänkin minimalistien puhetta ja kirjoitusta kuin vastustamalla heidän taidettaan. Katso Fried 1998, 148. Maalauksen olemukseen, jäljen, muodon ja merkin identtisyys ei vaikuta teokseen teoreettisesti liitettävissä oleva näkökulmien ja tekstien rajaton määrä. Maalauksen rinnalle asettuva puhe ja kirjoitus ovat arbitraarisessa suhteessa maalaukseen, lopulta mihin tahansa maalaukseen, lopulta mihin tahansa. Näin kuvan ja sanan suhde paljastuu arbitraarisuudesta käsin aina konstruoiduksi ja sovituksi. Taideteoksen ja teorian suhde on periaatteessa arbitraarisuudesta käsin konstruoitu lukemistapa. Arvottamisen ja tulkinnan tavat ovat konstruktioita ja siinä myös diskursiivisen vallan ilmiöitä, kuten mikä tahansa muu kieli. Kriitiikin kieli on diskurssi verbaalikielissä mutta toteutuu myös toimintana, instituutioiden vallankäyttönä. Tässä yhteydessä Tuula Karjalaisen väitöstyö *Uuden kuvan rakentajat. Konkretismin läpimurto Suomessa*, WSOY 1990, osoittaa taiteen kontekstien peruskartan, kuvat ja sanat sekä tulkinnan vallan yhteyden teoksiin. Konkretismin manifesti asettuu kriittisen vastaanoton vastapooliksi, taiteilijan tuotannollinen elämänkaari sarjaksi ratkaisuja manifestin ja kriitiikin välissä.

nissa maalauksessa yhä ongelmallisemmaksi haasteeksi ja lopulta kriteeriksi maalauksen pinnan piirteiden järjestykselle.<sup>23</sup> On epäselvää millä etäisyydellä maalauksen muodon ajatellaan olevan ikkuna virtuaaliseen kuvatilaan. Maalauksen faktinen reuna ja hahmo toimivat sekä ulompana jälkenä, että vallitsevana järjestyksenä. Ikkunan läheisyyteen tai kuviteltuun etäisyyteen vaikuttaa kokemuksemme mahdollisuuksista tarkastella asioita läheltä tai kaukaa. Tästä minulla ei ole tarjota mitään havaintopsykologista referenssiä tai kulttuurista tutkimusaineistoa. Viivat ikoneina osoittavat oletettuun etäisyyteen suhteessa maalauksen ehdottamaan lähtökoh- taiseen muotoon (reunan faktiselta perustalta). Reunan hahmon merkitys korostuu non-figuraatiivisessa maalauksessa ollen erikoistapaus maalauksen muodollisesta potentiaalista. Maalauksen hahmo ja jälkien kokoelma – tai niiden puuttuminen, sisältää ikonisen suhteen, kokemusperäisen kaltaisuuden. Viiva on merkki siitä, että tilakokemus kertautuu samankaltaisena. Kuvallinen viiva-elementti on muodon tulkinnan kannalta ikoninen merkki riippumatta siitä, että se on tekijälle myös indeksi, jälki vaikuttamisesta väripigmentin järjestykseen.

**Toinen maalaus** jatkaa ensimmäisen viitoittamaa tietä, mutta katsellessani sitä viettävä vaakapinta löytyy epätasaisesti vasemmalla puolella, josta yläreunasta saapuvat (miksi aina saapuvat) viivat syöksyvät alas kohti alareunaa. Tilavaikutelmaan vaikuttaa se, että viiva on käsivarainen. Kuva syntyy siinä määrin kuin katsoja unohtaa tämän. Alaosan reunan yli kulkeva vaalea läikkä peruuttaa kuvan ja asettaa sen kirjoittamisen ja maalaamisen jär- jestykseen. Jäljet, jotka kiinnittävät huomiota reunoihin missä maalaus loppuu, haihduttaa kuvan skeeman, muttei välttämättä kokonaan. Kuvan ja pinnan häilyvä skeema muistuttaa ankka/jänis figuuria. En voi puuttua kontekstuaalisiin ehtoihin tai traditioon, jonka mukaan tällaista maalausta ei enää tarvita tai ei voi teokseksi edes laskea.

Miten tilavaikutelmaan vaikuttaa se, että viiva on käsin tehty? Kysymys peruutetaan seuraavassa lauseessa. Tilan vaikutelma on tunnistettu kokemus jostain samankal- taisesta, siis merkki tilasta, mutta mistä tilasta? Epämääräinen tila, mikä tahansa, tarkoittanee tilaa yleensä tai kaikkia ajateltavissa olevia tiloja, joihin nähden kat- soja voi asettua. Horisontin sijoittuminen maalauksessa on selkeä vihje katsojan asemasta tilan suhteen. Mitä alempana horisontti, sitä lähemmäksi maan pintaa katsoja sijoittuu, ja päinvastoin. Ylimmäksi sijoitettuna vaakaviivana tai sen osana horisontti merkitsee katsojan paikan. Kaikki horisontin alapuolella suuntautuu ylös, yläpuolella alas horisontin tasolle. Asemoitu kuvatila hallitsee maalauksen pinnan muotoja. Vaikka kuva merkitsisi mahdottomia ja fiktiivisiä asioita, esineitä ja fi- guureja, kuvan rakenne on ikoninen ruumiillinen tilakokemuksemme ympäristön suhteen. Kuvan yhtenä keskeisenä perustana on analogia, suhteiden kaltaisuus, joka puolestaan osoittaa kohti kaltaisuuden kehollista perustaa. Havainto ja näköaisti ovat vain osa kaltaisuuden ehtojen kokoelmaa. Siihen liittyy myös oman ruumiin sijoittuminen tilaan, ei vain se, että jokin näkyy, vaan se, miten katsominen järjestyy, että jokin näkyy tai esittyy suhteessa katsomiseen. Toinen seikka on se, minkälaisessa

23. Fried 1998, 77



Toinen maalaus sarjasta  
Seitsemän maalausta,  
öljyväri kankaalla 50 x 40 cm 1998



tilasuhteiden olettamusten verkostossa näkeminen ja katsominen osoitetaan tapahtuvan kuvan osoittamalla tavalla. Katsomisen paikka on kuvassa virtuaalisesti merkitty. Modernissa maalaustaiteessa kuvaa hyödynnetään tuhoutumiseensa saakka, sillä non-figuratiivisen kuvassa katsomisen paikkaa ei enää anneta. Näin kuva ja kuvallisuus erottuvat toisistaan, vaikka molemmat ovat mahdollisia samalla perustalla. Kuvassa tuetaan katsomisen virtuaalista paikkaa. Kuvallisuuden fragmenteissa myös katsomisen fiktiivinen (yksi ja vakaa) paikka pirstoutuu.

Käytän 'skeeman' termiä, kun erotan suhteellisella ja häilyvällä skaalalla kirjoituksen visuaalisesta kuvasta ja kuvallisesta visuaalisuudesta. Muodon tavoin skeema liittyy yhteen kaksi eri maailmaa, toiminnan ja tulkinnan maailmat. Ne voikin erottaa vain teoriassa. Keskimääräisesti katsoen toisen maalauksen maalatun reunan yli menevä poikkeama, pieni ohenevan värin jälki alareunassa peruuttaa kuvan rakenteen – jota erilaiset viivaelementit ja valon sekä varjon vaihtelut tukevat. Kuvan lumo häipyä ja maalauspinna paljastuu jäljeksi. Tämän jälki ja kuvallisuus tai kuvan oletuksen mukainen ikonisen rakenteen häiriö muodostavat hetkeksi maalauksen aineellisuutta korostavan suhdeparin jälki-muoto. Se on myös osoitus ikonisen kuvan ulkopuolesta, siitä raja-alueesta, jota lähestymme aina tarkastellessamme maalauksen reunaa. Kuvallisuus tarkoittaa myös katsomisen paikallisuutta, pysähtymistä ja viivytystä, katseen erottelemia kuvallisten elementtien tarkastelua. Kuvan rakenne mitätöityy paikallisesti, reuna-alueella häiriö on samalla laimeampi, sillä reunaan siirtyessä kuvan olemattomuus on taattu.

Ankka-jänis kuvassa, joka käyttää samaa muotoa, jälki-muoto suhteen häilyvä ambivalenssi vaatii jäljen täydellistä kadottamista kahden eriaikaisen illuusion hyväksi. Tätä ei maalauksessa tapahdu, vaan huomio korostuu hauraaseen illuusion rakenteeseen, jota sinne tänne sijoittuvat viivat avustavat. Tai huomio palautuu maalaukseen, vedettyihin jälkiin, pinnan tekstuuriin. Jälki-muoto sarjan termien tai päätepisteitten välinen liike ja kenttä on tärkeä modernistinen maasto. Michael Fried korostaa optista illuusiota ja paradoksaalisesti samalla katsojan pitäytymistä loitolla maalauksesta erotuksesta optisen illuusion ankarasta sitoutumisesta mediumiin, jälkeen ja aineellisiin ominaisuuksiin. Kun tämä vietiin pisimmälle minimalistisessa maalaustaiteessa, vedottiin samalla katsojan osallistumiseen teoksen kehkeytyksessä, *absorption* tilassa – jolloin Friedin mukaan luovutaan maalaustaiteen perimmäisestä autonomiasta teatraalisen hyväksi.<sup>24</sup>

**Kolmas maalaus** on tilallisesti jäsentynein. Kulmaan asettuneet erikokoiset alueet reunustavat tummaa tilaa, jonka kynnys näkyy keskellä vaakaviivana. Kaarella ja vinosti tilaa tehden vedetyt viivat muokkaavat virtaavan paikan, jonka sijoittuminen on näytetty täsmällisesti. Täsmällisyys ei välttämättä vaadi kylläisyyttä tai suurta valoisuuden eroa. Jäljen ja muodon vaihtuva viittausten tapahtuma (tila, paikka, virta, toisaalta viiva, kosketus) luo hitaan viestimisen "jouissancea". Maalauksen historiallinen asema ikonografiansa ja topologiansa kannalta ei merkitse mitään. Kulttuurisen käytännön arvottaminen ei ole ohitettavissa. Mutta voisi ajatella, että sen voi tilapäisesti unohtaa. Miten tällaista tilapäistä unohtamista voisi luonnehtia? Mahdottomaksi. Abstrakti informaallinen maalaus pyrkii unohtamaan institutionaalisen alkuperänsä. Voiko tällaisesta rikkomuksesta vaatia kovinta rangaistusta? Jos näin olisi, se tapahtuisi poimimalla yksi argumentti käsityksestä, jonka mukaan taideteoksen funktio on osallistua yhteisöllisten ristiriitojen sovittamattomuuden diskurssiin, metafori-

24. Fried, Michael, *Art and Objecthood, Essays and Reviews*, University of Chicago Press, Chicago & London 1998, 163-164. Friedin argumentoinnin lähtökohta on yllättävä suhteessa niihin johtopäätöksiin, joita hän vetää abstraktin maalauksen ja minimalismin erottamiseksi toisistaan. Fried epäilee, että "kirjaimellisen" (*literal*) taiteen teoriassa, siten kuin Donald Judd, Tony Smith, Larry Bell, Carl Andre ja Robert Morris sen esittävät, piilee jonkinlainen naturalismi tai antropomorfismi. Hän lainaa taiteilija Tony Smithin kertomusta taiteensa tavoitteista. Tarinan mukaan pimeässä yössä ajatun automatkan antama kokemus ympäristöstä tarjoaa haasteen siitä, mitä taiteen tulisi olla: keinotekoinen maisema, joka on mahdotonta kehystää muuta kuin kokemalla. Maalausten kuvallisuus kalpenee tyystin tämän fenomenalisesti ja ruumiillisesti totalisoivan kokemuksen rinnalla. Ei ollut niinkään kysymys taiteen perimmäisen olemuksen paljastumisesta, jota olisi ryhdyttävä ilmaisemaan minimalismin keinoin, vaan itse taiteen loppumisesta siten kuin se oli tähän saakka ymmärretty. Katso *ibid.*, 157-160. Vertaan tähän lähteeseen yllä hahmottamaani ajatusta katsomisesta ikonisena luentana. Tummassa epämääräisessä kuvallisessa tilassa jäljet muuttuvat viivoiksi ja muodoiksi, jotka pikemminkin korostavat katsojan ek-sistenssiä kuin mitään erityistä maisemaa tai paikkaa. Yleinen ei ole kohteen piirre, se on tulkinnan vaihtoehto. Yleisen ajatuksessa korostuvat kuitenkin ehdoton (naturalismi ja antropomorfismi?). Tony Smithin kuvaileman automatkan holistinen ja "reduktiivinen" kokemus ei tee eroa taidelajien välillä, vaan taiteeseen yleensä. Smithin argumentti minimalismin puolesta tästä kokemuksesta käsin johtaa kirjaimellisen taiteen määrittelemiseen perinteisen taiteen ulkopuolelle, antitaiteeksi tai avantgardeksi Joseph Kosuthin ajatuksen mukaan – jonka Kosuth kirjaa julkisesti 60-luvun puolivälin jälkeen. Taiteen konventiot typistyvät yöllisen urbaanin maiseman kokemisen rinnalla auttamattoman dekoratiiviseksi (käännän *pictorial*-sanan näin, enkä kuvalliseksi). Tony Smithin mukaan taiteen tulisi puhutella samalla tavoin kuin Nürnbergin kahden miljoonan sotilaan paraatialueen ylevä arkkitehtuuri tai yöllinen moottoritie. Michael Friedin "kirjaimellisen" kritiikki abstraktia maalausta vastaan johtaa ajatukseen siitä, että uusi taide, joka vetää lopulliset johtopäätökset Clement Greenbergin taiteen teorias-ta, on teatterin omaista katsojan mukaanvetämistä, osallistumista taideteoksen kehkeytymiseen – jonka erääksi kriteeriksi tulee ajan kulumisen ja päättymättömyyden kokemus referentiaalisuuden ja teoksen äärellisyyden kustannuksella. Katso *ibid.*, 164-167.

Kolmas maalaus sarjasta  
Seitsemän maalausta,  
öljyvärei kankaalla 50 x 40 cm 1998.



sesti ja ikonografisesti. Tähän tarvitaan mediaalinen state of the art formaatti, diskurssin edellyttämä ikonografia ja sopiva murre. Nämä ovat kaikki ohjeiston retoriikkaa – ja kritiikin ilmaisuja – joita en tässä yhteydessä halua liiemmin käsitellä. Maalausta vastaan voi asettua siis olemalla metaforaa vastaan. On kyseenalaista, pitääkö samalla asettua maalauksessa esitettyä tilaratkaisua vastaan.

**Neljäs maalaus** on tila, paikka, josta voi nähdä kauemmas. Esteet ovat sellaisia, että niiden pikemminkin haluaa olevan olemassa kuin poissa. Muotojen ja toisiinsa sammuvien alueiden aakkosia ei ole. Tilasta on ulospääsy, mikä ei ole vastenmielistä. Maalauksessa voi käyttää silmiään tavalliseen tapaan, eikä käyttämiselle tarvitse etsiä mitään muuta selitystä, joka veisi ajatukset pois muuten kuin ajattelemalla, että tästä voi päästä tuonne, yläviistoon vasemmalle, kohti valoa. Missä tahansa maalauksessa alareunan voi mieltää kuvalliseksi kynnykseksi, jonka yli on astuttava kuvaan pääsemiseksi. Modernissa maalauksessa kuvallisten piirteiden korostaminen kuvan kustannuksella ja huomion kiinnittäminen maalauksen aineellisuuteen yhtä aikaa sen mahdollistaman kuvallisuuden kanssa tarkoittaa tekijän aseman tarjoamista jokaiselle katsojalle. Pyydän kommentteja olettamaltani lukijalta. Pinnassa kulkee ohuita viivoja. Niillä on tilanteen rauhoittamisen kannalta jokin merkitys. Toisaalta epätäsmällisen kahden puoliympyrän yhdistämä pystytasossa oleva ”rata” toistaa suurempana valoa hohtavan aukon muodon. Olen siis matkan päässä. Pisin viiva – ellei ota huomioon ajateltua reunaviivaa – löytyy myös maalauksessa käveltävän matkan alkuvaiheessa. Alaosassa. Alareunan alueen suurin pienemmistä yhtenäisistä värikentistä kahden-



Neljäs maalaus sarjasta  
Seitsemän maalausta  
öljyväri kankaalla 50 x 40 cm 1998

*taa sekin vaaleata aukkoa. Siinä on hyvä elää, mutta on oltava portti ulos. Olen sisällä, eikä siellä ole yhtään paha olla. Pieni vilahdus valosta ja varjosta oikeassa yläreunassa täydentää turvallisuuden tuntua. Sielläkin on paikka, mutta sieltä ei ehkä pääse muualle. Odotan parempaa hetkeä.*

Piet Mondrian lanseeraa *plastisen* käsitteen kattamaan oman ”uuden realismin” ohjelman avauksen.<sup>25</sup> Mondrianin maalauksen haasteena on vastustaa kuvan tehtävää kuvata ulkoista todellisuutta. Mutta, kuten Clement Greenberg huomauttaa, täydellinen kuvattomuus on mahdotonta.<sup>26</sup> Minkälainen on siis se kuvallisuus, joka ei kuvaa ulkoista todellisuutta? Modernistinen maalaus tekee eron figuratiivisuuden ja optisuuden välillä, joka tulostuu kuvan negatiosta optisuuden hyväksi. Non-figuratiivinen abstrakti optisuus eroaa siitä plastisesta topologiasta, jossa tunnistaa muotokuvan kasvot. Kubismin analyyttisen ja synteettisen vaiheen tausta abstraktille ekspressionismille muodostaa vältettävän negation, johon maalauksellisen jälkeinen abstrakti värikenttämaalaus (*Post Painterly Abstraction*) ottaa kantaa 1950-luvun lopulla ja 1960-luvulla. Sommittelu lakkaa kubistisen maalauksen jälkien kadotessa pinnalta.

Tässä tosin tulee esille osan ja kokonaisuuden ongelmainen suhde. Mielestäni

25. Mondrian 1993.

26. Greenberg, Clement, *Modernist Painting: Collected Essays and Criticism*, Vol 4, Chicago, Chicago University Press, 1993, 85–93.

on ilmeistä, että Courbet'n ja myöhemmän Rembrandtin maalauksissa esiintyvän pigmenttien levittämistavan semioottinen analogia (Courbet ikään kuin luopuu siitä mistä käytetään termiä ”*fini*”, Davidin ja Ingres'n klassisoivasta nuollun maalauspuolelman käytöstä) löytyy fragmenttien ja tekstuurien tasolla abstraktin ekspressionismin luonnollistavasta implikaatiosta. Minkä moderni maalaus menettää kuvan uskottavuuden kadottua, se palautetaan figuurien ja plastisuuden realismina. Hämmästykseni löydän käsitykselleni vahvistuksen Clement Greenbergin artikkelista *Abstraktin ekspressionismin jälkeen* vuodelta 1962. Greenberg tosin tekee samansuuntaisen tulkinnan hieman eri tavalla ja eri syistä jo abstraktia ekspressionismia pohtiessaan. Greenberg viittaa Jackson Pollockin, Hans Hoffmanin ja Arshile Gorkyn sekä erityisesti Willem de Kooningin ”kodittomaan kuvallisuuteen”. Termi sopii mielestäni erityisesti kuvan ja kuvallisuuden erottamiseen mikäli kuvan ykseys mediasa kanssa merkitsisi referentiaalista ”kotia”, viittauksessaan ulkoiseen todellisuuteen. Renessanssi-ikkunan syvä kuvatila muuttuu Kandinskyn myötä. Puolifiguratiivinen abstrahointi säilyttää erityisesti valoisuuskontrastien kautta mahdollisuutensa tehdä maisemankaltaista kuvatila ja figuraatiota, kuten Kooningin ”Woman”-sarjassa. Tätä taipumusta figuraatioon Greenberg arvioi kriittisesti artikkelissaan. Greenberg tunnustautuu taiteen tutkijan Wölfflinin ajattelun seuraajaksi erottaen värin piirustuksesta sekä värisävyt valoisuuseroista taiteen periodisoinnin eräänä kriteerinä.<sup>27</sup> Yllä mainittu kuvallisuuden kodittomuuden tai, kuten mieluummin määrittelin sen historialliseen jatkumoon nähden, kuvallisuuden fragmentaariseksi luonteeksi suhteessa pintaan, jossa kuvallisuutta ilmenee, viittaa suoraan valoisuuskontrastien käyttöön mainittujen taiteilijoiden kohdalla ja – jos tulkinnan plastisuuden aspekti huomioidaan – siihen, että maalauksen mediaa on käsitelty eri tavalla kuin aikaisemmin, kuvan kustannuksella. Tämä eron lisäksi maalauksen ei-maalattu media tulee pian huomion kohteeksi. Greenberg siirtyy vain tämän uuden rajan äärelle.<sup>28</sup> Rajan ylitys tapahtuu kollaasi- ja assemblagetaiteessa ja varsinaisesti vasta minimalismissa ja installaatiotaiteessa 1960-luvulta eteenpäin.

Abstraktista maalauksesta poistettiin asteettain mediumin tieltä kaikki mikä viittaa muualle kuin itse mediumiin ja sen luontoon. Näyttää siltä, että mediumin plastinen kerros on kaksitahoinen. Maalauksen luonto suhteutetaan aineellisen maailman vastukseen. Toisaalta maalaus järjestyy ikoniseen suhteeseen tai järjestykseen niin, että kuva tapahtuu tulkintana ja tulkinnan mahdollisuutena.<sup>29</sup>

27. Wölfflin 1957 (1915). Katso myös alaviite 39.

28. Greenberg, Clement, *After Abstract Expressionism: Collected Essays and Criticism*, Vol 4, Chicago, Chicago University Press 1993, 121–134.

29. Katso Rosen, Charles, Zerner, Henri, 1984, 152,163. Maalatun pinnan samuus mielikuvaa tarjoavan jäljen kanssa olisi Turnerin tapaan ”ympäriäiskeltyä väriä, poistyonnettyä loskaa” ja sen perusteella fyysisen muistamisen kannalta uskottavaa. Charles Rosen ja Henri Zerner viittaavat Courbet'n yhteydessä kirjoitukseen, jossa tämän tapainen fyysinen maalaus selitetään tematiikan hyväksi: ”Artikkelissa joka käsittelee Turneria (Times Literary Supplement, 10.7.1981), Lawrence Gowing kirjoittaa: ”On pakko panna merkille, että kun öljyväriä viskellään ympäriinsä kuin kiviä ja lunta, ja työnnetään tyyliä sivuun, märkänä, myrskyn mukana, syntyy uskottavuuden tila. Maaliaineen todellisuus on niin väärentämätöntä, että meidän on luotettava siihen mitä näemme ja sen merkitykseen – ateljeessa ja vuoren rinteellä”. Turner ja erityisesti Constable vaikuttivat ranskalaisen realismin ja romantiikan maalaustapaan; luonnoksesta tuttu raakuus ja keskeneräisyys siirtyivät maalauksen välittömyydeksi. Ajattelen myös Courbet'n ”ruumiillista” maalaustapaa maalauksessa ”Hautajaiset Ornansissa” vuodelta 1850. Charles Rosen ja Henri Zerner vannovat Courbet'n ja realismin nimeen arvioidessaan modernismin aatehis-

**Viidettä maalausta** on helpompi tulkita kuvaksi. Samalla siinä mielestäni näkyy lähellä olevan, oikean reuna-alueen, pystysuuntaan maalatun alueen yhdistyminen maisemaksi ajatellun taivaan kanssa niin, että tästä syntyy vaihtuva kuvafiguuri. Vaikutelman voimakkuus riippuu valaistuksesta. Päivänvalossa vaihtuminen lakkaa, keltaisemmassa valossa vaikutelma korostuu: keskellä oleva alue sijoittuu sisään tai ulos. Alueen poikki kulkeva vaalea viiva lisäyksineen on sen verran vino, että riippumatta siitä katsommeko sisään vai ulos, tilan tuottaa viivan vino kulkeminen pinnan yli. Pysty- ja vaakaviivat maalauksen alaosassa oikealla kiinnostävät tämän tilan mahdollisuudet kumpaankin suuntaan. Vaihtoehdoisen figuurin liike on pysyvä mahdollisuus, ja vaihtumisen nopeutta voi säätää. Jäljen matka muodoksi ja tilan vaatijaksi on toistoa ruumiillisen tilaorientaation kokemusperäisestä varastosta. Mikäli haluaa projisoida fantasioitaan maalauksen tilaan, ainakin yksi olisi ruumiin tuottama. Eivätkö lopulta kaikki fantasiat ole ruumiimme tuottamia? Katsominen ei edellytä tulkintaa, mutta tulkinnan vastainen formaalinen purkaminen näyttää estävän muiden fantasioiden esittämisen. Katsomisen reflektiosta tulee kokemuksen riistoa, plastista havaintoa, jonka huomioiminen vuorostaan on esteettinen hetki.

torian maalauksellisia ja kirjallisia yhteyksiä ja modernin taiteen perustuksia. Sen lisäksi kirjoittajat väittävät, ettei ole mitään varsinaista katkosta realismiin ja impressionismiin välillä. Modernin esimaalaria Manet'a edelsi Courbet. "Hautajaiset Ornansissa" on litteästi sommiteltu suuri vaakamuotoinen maalaus, jonka koko vääristää juhlallisen historiallisen perinteen mukaisen maalaustavan vähäpätöisen kylän arkiseen hautajaiskuvaukseen. Värimassa on niin pastoosi ilmiö maalauspinnalla, ettei kuvan fyysisyyttä voi ohittaa. Maalaus kertoo voimakkaasti omasta tehtävästään: olla representaatio. Rosen ja Zerner: "The insistence is entirely on representation, on painting as a transcription of the experience of things" (ibid., 152). Rosenin ja Zernerin kommentit ymmärretään helposti triviaalilla tavalla. Representaation kysymys ei kuitenkaan ole sama kuin kokemuksen kysymys, paitsi juuri siinä representaation kokemuksen ehdossa josta nyt on puhe eli maalauksen tehtävässä olla maalauksena aineellisen maailman representaatio. Näin maalauksen representaatio ja kuvan referentiaalinen tieto eivät viittaa samaan asiaan. Hierarkiasta haaveilevalle sanoisin, että representaation käsite on kattavampi merkityksen muodostumisen ja tulkinnan kannalta kuin kuva, joka on spesifimpi käsite. Näin syntyy mielenkiintoinen ero maalauksen representaation ja kuvallisen viittauksen (representaation) välillä. Kuvasemiotikassa tätä eroa on kutsuttu ikonisen ja plastisen kerrostuman erotteluksi. Hierarkkisesti ajatellen – mikä ei ehkä ole välttämätöntä – plastinen taso tekee ikonisen tason mahdolliseksi. Mediumin plastinen ja kuvan ikoninen merkityksenanto edellyttävät joka tapauksessa jollain tavalla toisensa. Siitä liitetäänkö maalauksessa havaittujen muotojen tai hahmojen (vrt. Kuusamo 1994, 83) järjestys plastiseen vai ikoniseen kuvan tasoon, riippuu myös se, miten merkkikäsite määritellään. Maalauksen aineellisuus asettuu palvelemaan kuvallisuutta osana maalauksellista realismia, kuvallisena fragmenttina, jossa tunnistamme kokemuksemme luonnosta. Tapa jolla Rosen, Zerner ja Gowing puhuvat pigmenttien levittämisen tavasta ja siitä miten tuo pastoosi väriaines luo aiheensa suhteen uskottavuutta, on tulos abstraktin ekspressionismin jälkeisestä metonymian tulkinnallisesta soveltamisesta. Metonymiassa on löydettävissä havainnon muodollista erottelua, jonka kaltaisuuden perusteita nimitän kuvallisuudeksi. Ikoninen merkityksenanto puolestaan osallistuu kuvan tulkintaan resurssina, joka voidaan nähdä monen erilaisen merkkitapahtuman tuloksena.

Courbet'n rappaustyyli vaikutti aikalajiinsa vaikuttavan kokonsa ja intensiteettiinsä johdosta. Maalauksesta oli tulossa tekstuuria, tekstiä ja uutta fragmentaarista kuvan kokonaisuuden kannalta autonomista symbolisesti merkitsevää muotoa. Courbet'n ja Manet'n tapauksessa maalaustyyli vaati myös temaattisia uudistuksia. Maalauksen pinnan järjestys oli oma merkkinsä. Tästä ovat esimerkkeinä paitsi Cezanne myös Manet, Pissarro, van Gogh, Gauguin ja Seurat. Fauvistit, etunenässä Matisse, ja Blaue Reiter korjasivat potin kotiin.

William Turner ja Courbet osoittavat kohti maalauksellisen tekstuurin ikonista (naturalistista) realismia. Heidän maalauksissaan esiintyvä plastisuus tarjoaa vertauskohdan aivan toiseen ja myöhäisempään maalaustaiteen suuntaukseen, amerikkalaiseen abstraktiin ekspressionismiin. Yllä Lawrence Gowingin luonnehtima uskottavuus ei ole greenbergiläisen teoksen arvo, vaikka voisi väittää, että materiaalien merkityksiä voi hakea juuri symbolisen tulkinnan kautta. Kummassakin tapauksessa on kuitenkin puhuttava myös ikonisuudesta. Metaforassa pigmentti ja lumi tai vesi edustavat toisiaan. Greenbergin ajattelussa ja hänen puolustamisissaan maalauksissa voisimme kulkea myös visuaalisesta maalaamiseen ja pitää tästä linkistä kiinni. Maalauksen ja maalaamisen mediumit ehdollistavat paitsi visuaalisia ratkaisuja myös teoksen arvon. Mediumin arvostus erityisesti optisen ehtona korostuu Clement Greenbergin kehittämässä amerikkalaisen nonfiguratiiivisen maalauksen teoriassa. Vrt. Greenberg, Clement, *After Abstract Expressionism*, Art International, 8/1962, 24–32, missä optisen tilan puuttuminen ei estä näkemästä kiilakehyksiin pingotettua kangasta maalauksena, vaikkakin huonona

Viides maalaus sarjasta  
Seitsemän maalausta,  
öljyväri kankaalla 50 x 40 cm 1998



Maalauksen kuvallinen esitys törmää kokemukseemme ulkoisesta todellisuudesta ja koen sen kokonaisuuden kannalta mahdottomaksi mutta mahdolliseksi ja tutuksi osiltaan. Kuva edellyttää rajautumista (mikä on kuvan ja hallusinaation ero?). Tämän maalaus tarjoaa mediansa reunaan saakka. Reunojen sisäpuolella esiintyvät ja tunnistettavat muodot liittyvät yhtäältä tilallisesti toisiinsa. Semanttisesti katsoen nähty muotojen kokoelma on osiensa suhteen fiktiivinen, tuttu ja mahdollinen tai mahdoton. Giuseppe Arcimboldon muotokuva on yhtäältä tilallisesti moitteeton, mutta samalla kasvoja koostavat yksityiskohdat, jotka nekin ovat tunnistettavia asioita, luovat mahdottoman fiktion, vihannespään, kirjapään tai kasvipään. Kasvot ovat sekä mahdollisia ja että mahdottomia. Tunnistettavat yksityiskohdat ovat täysin mahdollisia, mutta ne sijoitetaan mahdottomaksi kokonaisuudeksi mahdollisten kasvojen tilaan.

sellaisena. Artikkelissa Greenberg korostaa edelleen maalaustaiteen arvottamisen kriteerinä sen pitäytymistä erityisiin ehtoihinsa, pintaansa ja sen rajaamiseen. Taiteenlajien arvon kriteeristöön liittyvää autonomisuutta ja omiin ehtoihin keskittymistä sekä optisen kuvallisuuden merkitystä, Greenberg julistaa erityisesti artikkelissaan *Modernist Painting* (artikkeli perustuu radioesiintymiseen vuonna 1960, Voice of America). Teksti julkaistiin uudelleen työstettynä artikkelina vuonna 1965 teoksessa Francis, Francis, Harrison, Charles, (eds.), *Modern Art and Modernism: A Critical Anthology*, New York 1982, 5–10.

Mikä realismissa avantgarden nimissä muuttuu, saatetaan käsitykseni mukaan 'fauvismissa' van Goghiin ja Cezanneen vedoten loppuun. 'Fauvismi' kehittää modernin maalaustaiteen tekstuurien uutta luontokäsitystä, metonymistä siirtymää, nähdyn ja kosketeltavan (uskottavan) analogista kuvallisuutta. Kumpi näkökulma, maalaukseni maalissa olevat jäljet vai havaittu muoto – plastinen vai ikoninen – on yllä tulkintani resurssi? Jos haluaa tarkastella maalatun kuvan toisensuuntaista kehitystä, olisi syytä syventyä Edouard Manet'a koskeviin



Kuudes maalaus sarjasta  
Seitsemän maalausta,  
öljyväri kankaalla 50 x 40 cm 1998

**Kuudes maalaus** peittää tilan, josta on (aina) mahdotonta puhua. On vaikeata välttää vaikutelmaa ylipyyhitystä alueesta, jonka muoto on vaikea istuttaa tilan osaksi, ellei laske mukaan hitaasti vaihtuvaa skeemaa, joka ehdottaa vasemman valoisan reunan ja tumman välistä etäisyyttä. Se peruutetaan oikealla puolella. Rautaoksidipunaisen ja valkoisen sekoitus vaaleampaa väriä kehystää maalauksen vasemmalla ja yläreunassa. Jos on haettava tilaa, ja sitä haetaan, katse kulkeutuu oikealle ja ylös. Kieltämättä törmää muotoon, joka muistuttaa takaisin katsovaa silmää. Maalauksen kertomus sitoutuu näin selvään hahmoon

tulkintoihin. En voi kuitenkaan puuttua tähän sinänsä mielenkiintoiseen valokuvatun ja maalatun kuvallisuuden eroja koskevaan kysymykseen, jonka aihepiiri 'fauvismi' vastaan Manet taidehistoriallisesti ja semioottisesti herättäisi.

Kubismin ja kandinskyläisen abstrahoinnin seurauksena kollaasin rakentelu Schwittersin tapaan näyttää lopullisesti "maalauksen" fyysisen aspektin ja kolmannen modernismin rajapyykin paikalleen. Surrealismi ja Picasso aiheuttivat muutakin kuin skandaaleja. Teoksia ei enää vaivaakaan taideteoksen raskas historiallinen ja maalaustaiteellinen taakka. Nykyaikaisessa maalauksessa muuttuvat visuaaliseksi suunnitteluksi, jossa säännöt ovat niin tunnettuja, että vain muotoilun (design) käsite kykenee kattamaan koko tapahtuman. Mitä tapahtui? Tästä on puhuttava viimeistään käsiteltäessä taiteellista työskentelyä suunnitteluna. Kuka sanoi, että suunnitelman tulee muistuttaa Sol LeWittin teosta? Kuka sanoi, ettei käsitteellistä teosta voisi maalata? Kysymys heräsi viimeistään sen jälkeen, kun maalauksen mediasta luovuttiin puhumalla mm. ideasta ja käsitteistä. Toisaalla tulen puhumaan teosta koskevan tarkastelun kolmen näkökulman historiallistamisesta. Teen huomioita kerronnan, muodon ja median aspektien murroksista modernismin retoriikkana. Olen luonnehtinut kolmen aspektin liikkeellelähtöä tavalla, jonka mukaan modernismi tuleekin ymmärtää useiden liikkeiden, tässä tapauksessa kolmen suhteellisen itsenäisen liikkeen limittäisenä tapahtumana. Tämän perusteella voisin puhua kolmesta modernismista, josta ensimmäistä leimaa juuri yllä esitetty temaattinen murros esimerkiksi Gustave Courbet'n maalauksessa. Tätä kehitystä säestää jo maalaustapa ja käsiala vihjeenä siitä, minkä vasta kollaasitaide huipentaa mediaalisessa modernismissa.



Seitsemäs maalaus sarjasta  
Seitsemän maalausta,  
öljyväri kankaalla 46 x 38 cm 1998



*ja sellaiset hahmot on poistettava maiseman tieltä. Piilokuvat, jotka pulpahtavat esille, eivät lähde kulumallakaan. En halunnut tehdä niin. Hyväksyn maalauksen pyyhittyinä ja takaisin tuijottavana tilan ja liikkeen lavastuksena. Voisi kysyä, mitä on pyyhitty yli? Yhtä hyvin voisi kysyä mitä ylipyyhkimisen esittäminen tarkoittaa. Maalauksen kieltäytyminen vastaamasta on hyvä syy tehdä niitä. Maalaus vaikuttaa kiertotieltä ja näyttää esittävän välttelyn tai väistämisen liikkeen. Maalaus voi olla pelkurimaisuudessaan esteettisen ydintä. Tulkinta syntyy kuitenkin kirjoittaessa. Ei ole itsestään selvä, että tulkinnassa nähty ja maalauksen muoto millään tavoin vastaisivat toisiaan. Voiko edes tällaista kysymystä vastaavuudesta esittää? Eikö se ole alusta saakka mahdoton? Maalauksen jälkien korostamisessa on ajallisuuden ja metaforan kieltoa. Metonyminen siirtymän ajatus kertoo tapahtumasta paremmin. Väistäminen tapahtuu kuvan poistamiseksi. Siitä huolimatta, että kuva poistuu, maalaus jää.*

**Seitsemäs maalaus** on myös paikka. Se varmistetaan tavalla, joka tarjoaa katseelle tilan maalauksen alaosassa: makaava kolmiomainen aaltomainen pinta, märkään väriin savuavan harson peittävä holvi, ja hitaanpuoleisen viivan matka reunasta kohti katseen maalia. Maali ei ole näkyvässä, tiellä on lisää savuavaa harsomaista pintaa. Pinnan tekemiseen tarvitaan kertakäyttöhansikkaat, ja on pidettävä silmällä mitä tulee muokattua. Se mitä ei enää näy on moneen kertaan poistettua viivaa, rakenteita, paikkoja. Maalauksen piirustushiili on märkää. Ohjeistossa, jos sen osaisi kirjoittaa, tulisi mainita miten päättää, mitä kaikkea on poistettava siihen saakka kun saa merkin, että on sopiva hetki katsella tarkkaan mitä on jäljellä ja tyytyä siihen. Luulen että tällä on tekemistä etsityn teeman kanssa. Olen melko

vakuuttunut, että epätäsmällisen ohjeiston eräänä piirteenä on estää itseään lopettamasta liian aikaisin. Kuten sanotaan, että prosessi on tärkeintä. Vaikken uskoisikaan siihen, näyttää siltä, että metodissa on tietyn kyllästymisen etsimistä koskeva pykälä. Määräys on sitoutunut merkittyyyn, jonka merkitsijä haluaa, ei päinvastoin. Barthesin kielellä, (tai Kristevan), *signifiance* määrää, ei kommunikatio. Pitääkö tämä geno-maalauksen löytyä ainoastaan feno-maalauksen redundanssin jälkeen ja sen sisällä?<sup>30</sup> Onko vasta nyt mahdollista maalata oikeita abstraktisia ekspressionistisia maalauksia, kun niiden syntymistä edellyttävien väitteiden syyt on poistettu? Maalauksen reunoilla kulkeva keltainen väri, aukkojen muodossa, tuottaa kylläisyytensä avulla savuun tilan, savuavan tilan, tai harsomaisen tilan, substanssia. En syyttäisi maalausta sammuneesta värinkäytöstä. En kadu mitään.

Seitsemän maalauksen katsomista leimaa kuvatilanteen perustamisen haaste ja näin ollen kuvamerkin artikuloimisen vaikeus. Tämä vaikeus sijoittuu aivan samalle topologiselle kentälle, jonka toisessa ääripäässä löytyy kirjoitusmerkki. Kyse ei ole eri kategoriasta, ei ontologisesti, eikä artikulatorisesti. On kyse eri skeemoista ja Saussuren kannalta myös eri kielijärjestelmästä.<sup>31</sup>

*Jouissance*-termi löysi itsensä kirjoittamisen virrassa, alati ympäristön liikuttamassa kohdassa, jonka perusta on häilyvä tai ambivalentti – jäljen ja muodon vaihtuvat viittausten tapahtumat korostavat huomion kahtaalle siirtymisen mahdollisuutta. Yhtäältä muodon kautta voi tarkastella katseelle antautuvaa järjestystä, turvallista ja kulttuurista tilaa, paikkaa, viivaa, joka osoittaa, tai tulee käytetyksi osoittamaan jokin tunnistettu asiantila, toinen järjestys tarkasteleman mallina. Toisaalta, mikäli edellinen kuvaan suuntaava huomio vallitsee, tapahtuu *saman aikaisesti* jäljen menetyksen kokemus, josta avautuu mahdollisuus palata eräänlaiseen nollatilaan. Jäljen menetys on tilapäistä. Roland Barthes asettaa esseessään *Tekstin nautinto* (1975) (kulttuurisen) torjunnan ehdoilla tapahtuvan (kulutuksen, oma huom.) nautinnon rinnalle toisen voiman, *jouissance*, jonka kääntäminen autuaaksi hurmioksi vastaa englanninnosta (*bliss*). Kuten Rick Rylance (1994) toteaa (minun suomennokseni): ”Barthes jättää (*jouissance*’n) ajatuksen huolellisesti epätäsmälliseksi, psykologiseksi ’Tekstin’ synonymiksi. Tekstuaalinen huomio kiinnittyy artikulaation avoimuuteen, ja siihen menetykseen, jonka jokainen valinta tuottaa.”<sup>32</sup>

30. Barthes puolustaa ihailemansa laulajan laatua *signifiance*na. Katso: Barthes, Roland, *The Grain of the Voice* (1972), teoksessa Barthes, Roland, *The Responsibility of Forms, Critical Essays on Music, Art, and Representation*, Oxford, Blackwell 1986 267–277. Käännös Richard Howard. Alkuperäisessä teoksessa Barthes, Roland, *L’obvie et l’obtus*, Paris, Editions du Seuil 1982. Barthes sanoo lainaavansa Kristevalta geno- ja fenotekstin termit pohtiessaan musiikin kokemuksen sanallistamisen ongelmaa. Genoteksti nousee tässä tapauksessa ”puhuvan ja laulavan äänen volyyymista, tilasta missä merkitykset syntyvät ’kielen sisältä ja sen aineellisuudesta’”, viitaten selkeästi Kristevaan. Barthes ottaa lähtökohdaksi grain-termin, joka merkitsee ”ei vain timbreä... vaan kitkaa musiikin ja jonkin muun, kielen (mikä ei ollenkaan tarkoita viestiä) välillä... laulun täytyy kirjoittaa” (oma käännökseni). Barthes varustaa sanan kirjoittaa kursivilla liittämiseen pohdintansa tekstin aineellisuuteen. Kaiken kaikkiaan tässä, kuten niin monesti, Barthes pohtii semiologisen tekstin ulkopuolista, ei vain konnotaatioita vaan käsittääkseni semiologista substanssia ja topologiaa, kaikkia maailman osia, joita lingvistinen semiologia torjuu teoriastaan ”toisaalle”.

31. Sanonta, että kirjoitusmerkki edustaa kuvamerkin kannalta toista ”ääripäätä”, ei ehkä ole oikein mikäli ottaa huomioon vielä ekonomisemman ja kirjoitusta tehokkaamman digitaalisen median, tietokoneen, jossa erot merkkituotannossa ovat digitaalisia ja käsivaraiseen teknologiaan verrattuna ylivertaisia. Ferdinand de Saussure erotti kielen käsitteen puheesta laajassa mielessä ja sijoitti lisäksi kirjoitetun kielen puhutusta erilleen ja alisteisena. Katso Saussure 1989, 24.

Non-figuratiivisessa maalaustaiteessa figuratiivisuuden mahdollistaa kuvan kuvallisuus, se, että maalauksen osan katsominen on eri asia kuin kokonaisuuden tarkasteleminen.

Moderni taide erottaa osan palvelemasta kokonaisuutta. Samalla tapahtuu teemaattinen muutos, kerronta voi sisältää kerronnan häiriöitä, viivyttaa johtopäätöksiä, moitteetonta tunnistamista niin, että merkitys siirtyy lopulta saavuttamattomaksi haaveeksi – ja huomio siksi ehkä kiinnittyy itse tunnistamiseen, havaitsemiseen, kokemukseen. Minkälainen tuo viivyttämisen figuuri on? Vähintäänkin se on huomautus tulkinnan avoimuuden puolesta. Siinä korostuu mahdollinen. Kahden valöörin ero, valöörikontrasti, on sellaisenaan lukemattoman kerronnan figuuri. Tumma-vaalea ero on valon havaittu ero, siten kuin siitä voi yleensä puhua, missä tahansa tapauksessa. Kuvallinen figuuri on avoin metaforille, uusille viittauksille. Artikulaatio on kuvallisten figuurien jäsentämistä. Tässä ilmenee myös se, että on mahdollista säätää kuvan ja kuvallisuuden jatkumossa tunnistamisen ja tunnistamattoman välistä suhdetta, korostaen milloin milläkin tiheydellä avoimuutta ja viivytystä, hidasta tai nopeaa torjuntaa – tai redundanssia, itsestäänselvyttä.

Itsestäänselvytyden ajatus on riskialtis luonnehdintasiksi, että kuvan määrittäminen itsestään selväksi ei ole itsestään selvä ja siinä mielessä vailla informaatiota. Kuvan tunnistaminen on melkein pakkomielle kenelle tahansa.<sup>33</sup> Sen sijaan itsestään selvässä kuvassa media varsinaisesti katoaa. Tästä plastisesta jäljestä on kyse, kun se imitoi taitavasti luontoa. Plastisuuden tason korostaminen viittaa oikeastaan siihen, että kuvan itsestäänselvyys on uhanalaisena. Moderni maalaus ottaa riskin, että kuvallisen piirteen (osan) suhde kokonaisuuteen järkkyy (kuten kubismissa) ja paljastuu jäljeksi, mikä puolestaan paljastaa maalauksen konstruktion representaation sijasta. Tästä paljastamisesta on tietenkin paljon kyse modernissa maalauksessa. Koska maalaustaiteessa teoksen sommittelun repeäminen tapahtuu kokonaisuuden ja osien suhteessa, osat voivat mainiosti toimia kuvallisina piirteinä ja siten palauttaa poeettisen kokemaamme tunnistamiseen *toisin*, häiriön ja viiveen tunteena.

Kubismin ja Kandinskyn tapaisen abstrahoinnin seurauksena kollaasin rakentelu Schwittersin tapaan paalutti maalauksen fyysisen aspektin ja kolmannen moder-

32. Rylance, Rick, *Roland Barthes*, London, Harvester Wheatsheaf 1994, 82. Tutkimukseni luonteen ja rajauksen takia en tunkeudu Roland Barthes'in virittämän (poststrukturalistisen) keskustelun ytimeen tämän enempää. Voin kernaasti ottaa 'jouissance'n' termin kuvitellun ympyrämuotoisen keskustelukenttäni tangentialiseksi pisteeksi, osoituksena toisen näkökulman kentän olemassaolosta. Siihen nähden artikulaation "nollapiste" esittyy arbitraarisuuden funktiona, ajatuksena teorian struktuurin fiktiivisyydestä. Tämä lienee poststrukturalismin eräs keskeinen ideologinen (?) lähtökohta. Muitakin toisaalle vieviä tai toisten huomion kenttien olemassoloon osoittavia tangentialisia pisteitä keskustelussani toki on. Jouissance'n termin ohella muodon käsite on solmukohta aiheeni kannalta, tangentialinen piste, joka asettaa (johon asettamiseen en tartu) muodon ja merkin suhteeseen haluun ja sukupuolittuneeseen katseeseen. Katso Luce Irigaray: "Halu on sijoitettava paitsi aineen ja muodon väliseen vetovoimaan, jännitteeseen ja toimiin myös siihen jäännökseen, joka jää jäljelle jokaisesta luomistyöstä tai teoksesta, esimerkiksi siihen jäännökseen, joka jää tunnistetun ja vielä tunnistamattoman väliin". Irigaray, Luce, *Sukupuolieron etiikka*, Helsinki, Gaudeamus 1996, 25, suomennos Pia Sivenius. Muodon käsitteen ongelmallisuudesta ylipäättään modernismissa, katso Kuusamo, Altti, *Tyylistä tapaan, semiotiikka, tyyli, ikonografia*, Tampere, Gaudeamus 1996.

33. Tätä pakkomiellettä koskevan kiistan jättäisin mielelläni kognitiotieteelle mutta selvää on, että juuri tähän teoreettiseen kohtaan tulisi iskeä diskurssikriittisesti tematisoimalla halu ja sukupuoli tarpeen vaatimalla teoreettisella arsenaalilla. Diskurssikritiikki ei kuitenkaan ole tämän tekstini tematiikkaa.

nismin rajapyykin lopullisesti paikalleen. Surrealismi ja Picasso aiheuttivat muuta-kin kuin skandaaleja. Teoksia ei enää vaivaakaan taideteoksen raskas historiallinen ja maalaustaiteellinen taakka. On kyse mediaalisista, median välisistä vaihdoista ja median retoriikasta. Nykyaikaisessa myös maalaukset muuttuvat visuaaliseksi suunnitteluksi, jossa säännöt ovat niin tunnettuja, että vain muotoilun (design) käsite kykenee kattamaan koko tapahtuman. Mitä tapahtui? Tästä on puhuttava viimeistään käsiteltäessä taideteosta suunnitteluna. Kuka sanoi, että suunnitelman pitää muistuttaa Sol LeWittin teosta? Kuka sanoi, ettei käsitteellistä teosta voisi maalata? Kysymys herää viimeistään sen jälkeen kun maalauksen mediasta luovuttiin puhumalla ideasta ja käsitteistä. Toisaalla tulen puhumaan teosta koskevan tarkastelun kolmen näkökulman historiallistamisesta. Teen huomioita kerronnan, muodon ja median aspektien murroksista modernismin retoriikan kartoittamiseksi. Olen luonnehtinut kolmen aspektin liikkeellelähtöä tavalla, jonka mukaan modernismi tuleekin ymmärtää useiden liikkeiden, tässä tapauksessa kolmen suhteellisen itsenäisen liikkeen limittäisenä tapahtumana. Tämän perusteella voisin puhua kolmesta modernismista, josta ensimmäistä leimaa juuri yllä esitetty temaattinen murros Courbet'n maalauksessa. Sitä säesti jo maalaustavan pieni vihje siitä, minkä mahdollisti vasta kollaasitaiteen liikkeellelähtö ja Marcel Duchamp. Ne osoittivat lopullisesti mahdolliseksi käyttää taiteen kovia faktoja, sen artefaktisuutta, retoristen sääntöjen tematisoimiseksi. Taide alkaa puhua itsestään.

## Neljäs lause

*IV ”Teokseen tarvitaan vain suunnitelma, jonka joko itse tai yhtä hyvin joku toinen tarkkaan toteuttaa (Konkretismin manifesti 1930).”*

Neljännän lauseen osalta (Konkretismin manifesti 1930), kysyn jo tässä vaiheessa: Pitääkö väitettä, että näin tulee tehdä, sanoa modernismiksi? Tästä eteenpäin kaikki on heränneen tulkintaa, uudelleen kirjoittamista vähintään kolmannen kerran.<sup>34</sup>

34. Teoksessaan, *Uuden kuvan rakentajat: konkretismin läpimurto Suomessa*, Porvoo, WSOY, 1990, Tuula Karjalainen etsii konteksteja konkretismin läpimurrolle 1950- ja 1960-luvun taitteeseen saakka käsittelemällä neljän suomalaisen taiteilijan tuotannon kehittymistä ja vastaanottoa. Konkretismin läpimurtoa hahmotetaan Birger Carlstedtin, Sam Vannin, Ernst Mether-Borgströmin ja Lars-Gunnar Nordströmin uraa seuraten erityisesti 1950-luvulla. Konkretismin ristiriitaista vastaanottoa ja asettumista taidekentälle seurasi informalismi, joka tuuletti suomalaista maalaustaidetta 1960-luvun alussa kansainvälistä modernismia täydentäen. Suomalaiseen taiteeseen vaikutti kansainvälisesti tänä aikana pääasiassa eurooppalainen ja pohjoismainen virikeympäristö. Karjalainen tulkitsee lähinnä deskriptiivisesti vastaanoton kenttää ja kritiikin diskurssia kahden tutkijan, Kendall Waltonin ja erityisesti Pierre Bourdieun ajattelun kautta. Karjalaisen teos konkretismin läpimurrosta Suomessa on esimerkki siitä, miten tulkinta hakee perustelunsa silloin, kun kirjoittaja ei ole tekijä. Teksti syntyy muista teksteistä. Teoksen keskeisen aineiston muodostavat vastaanoton taidekriittiset tekstit ja taiteilijoiden haastattelut. Kuvittelen, että olisi mahdollista tavoittaa toinen vaihtoehto taiteen tekijän analyysitavapaa käyt-

Konkretismin manifesti:

*Base de la peinture concrète/Nous disons:/1 L'art est universel/2 L'oeuvre d'art doit être entièrement conçue et formée par l'esprit avant son exécution. Elle ne doit rien recevoir des données formelles de la nature, ni de la sensualité, ni de la sentimentalité. Nous voulons exclure le lyrisme, le dramatisme, le symbolisme etc./3 Le tableau doit être entièrement construit avec des éléments purement plastiques, c'est-à-dire plans et couleurs. Un élément pictural n'a pas d'autre signification que "lui-même", en conséquence le tableau n'a pas d'autre signification que "lui-même"./4 La construction du tableau, aussi bien que ses éléments, doit être simple et contrôlable visuellement./5 La technique doit être mécanique c'est-à-dire exacte, anti-impresionniste./6 Effort pour la clarté absolue. Carlsund, Doesburg, Tutundjian, Wantz*

Manifesti ja manifesti. Olen muistanut manifestini huonosti. Etenen tästä sekaanuksesta käsin. Hahmotan mielikuvakenttää 1930 Pariisissa ilmestyneen *L'Art Concret* ensimmäisen ja ainoan numeron aihepiiristä, 'konkreettisen' taiteen manifestistä, käsitetaiteen ohjelmanjulistuksiin saakka (1967-69); totean miten ne eroavat toisistaan ja miten tietyt väitteet toistuvat lähes samankaltaisina. Väliin jää vaihtelevaa maastoa kulkea eurooppalaisen non-figuratiivisen maalaustaiteen taivalta amerikkalaisen käsitetaiteen manaamaan kadotukseensa. Ympärillä näkyy sekä pop-taiteen että minimalismin korjausliikkeiden jälkiä ja jäämistöä. Edellisten kolmen lauseen ja tämän neljännen ajallinen välimatka on korjauksista huolimatta kuusi vuotta. Lyhennän oman ajatteluni hetken ja modernismin taiteen sisällä olevia välimatkoja lähes olemattomiin. Väliin puristuu myös suuri osa suomalaisen non-figuratiivisen kauden kahdesta suuresta vaiheesta: konstruktivismi ja konkretismi sekä informalismi. Oman taiteellisen työskentelyni tulkinnat asettuvat pitkälti näkökulmaksi tähän maalaustaiteen lähihistoriaan.

Katoaako tekijän ja vastaanottajan välinen oletettu ero luennan myötä siksi, että kumpikin on kielellisen ja käsitteellisen esityksensä varassa? Vai syntyykö näkökulmien eroa juuri siksi, että olen tekijä, muut vain katsojia? Enkö ole "juuri minä"? Ja siksi, tekijänä, enkö olekin rajoittunut kun taas katsojana kirjoittaja voi kirjoittaessaan vapaasti vaeltaa näkemänsä ohi vain hetkeksi pysähtyen? Muistin manifestin alun perin repaleisena väärin. Se kuinka paljon kuitenkin muistin, osoittaa suuntaan, jossa konkretismin manifesti muistuttaa käsitetaiteen manifestia. Tärkeintä väärin muistamisessani oli se, että teoksen määritelmä on siirtynyt tai siirtymässä esineestä suunnitelmaan. Joudun vertailemaan kahta manifestia, kahta mannerta taiteen kautta, kahta taiteilija-asennetta, jotka ovat keskenään vuorovaikutuksessa, kuitenkin lineaarisesti niin, ettei käsitetaiteen manifestia olisi voitu kirjoittaa ennen konkretismin manifestia. Vai olisiko sittenkin Marcel Duchamp voinut kirjoittaa

täen. Tämän vaihtoehdon löytäminen tarkoittaa tekijän näkökulman artikuloimista. Yritys on epäonnistuksaanakin relevantti tulos, mikäli voin osoittaa, että oli tarkoitus löytää eroja, joita ei itse asiassa ole. Mikäli oletus tekijän näkökulman erityisyydestä olisi vakavasti otettava, tarvitaan lähikosketus konteksteihin, teemoihin ja termeihin, joiden soveltamisessa tulisi antaa uusia näkökulmia. Varaudun itse asiassa hyväksymään seuraavan ajatuksen: tekstit syntyvät teksteistä, kuten maalaus maalauksista. Teorian haaste on pyrkiä itsepintaisesti romuttamaan tämä autonomian kiasmaattinen muoto.

kummatkin teesit? Sol LeWittin johtopäätökset taideteoksen positiosta suunnitelmana, pikemmin kuin tuotoksena, jonka suunnitelma toteuttaa, löytyvät jo konkretismin manifestista: *L'oeuvre d'art doit être entièrement conçue et formée par l'esprit avant son exécution*.<sup>35</sup>

Tuula Karjalaisen kirjassa, *Uuden kuvan rakentajat – konkretismin läpimurto Suomessa*, on erinomaisen hieno valokuva, jossa Ernst Mether-Borgström istuu valkoinen takki päällä ja kädessä paletti ja siveltimet.<sup>36</sup> Oikeassa kädessään taiteilija osoittaa siveltimellä jo pitkälle edenneen maalauksen kohtaa kankaalla. Mitä valokuva kertoo? Oikeastaan selkeimmin siitä, että klassista teknistä menetelmää, johon taiteilija ei ole tuonut mitään uutta, käytetään uuden muotokielen esittämiseen. Maalaaminen jatkuu ja koko taidelajin traditio kuvastuu pragmatiikan ja semioottis-semanttisen tulkinnan välisenä uutena retoriikkana. Selkeistä muodoista kankaalla saa vaikutelman, että sommitelma on pitkälti luonnosteltu muualla kuin kankaalla, vaikkei näin todellisuudessa ole välttämättä tapahtunut. Tilannetta leimaa siisteys ja järjestys sekä havainnon ja ilmaisun rauhallisuus ja selkeys. Valkoinen takki kertoo enemmänkin meille lääkärin tai laboratoriotyön kaltaisesta työskentelystä. Taiteilija on havainnon tutkija ja ilmaisee tutkimustuloksensa maalaamalla. Ristiriita on samalla ilmeinen koska maalauksessa käytettävän paletin tarkoitus perustuu vanhaan vaatimukseen sekoittaa värejä täsmällisesti kuvan aikaansaamiseksi. Nyt kuva on vaihtunut kuvallisuuden ehtojen esittämiseen, kulöörien, valöörien ja kylläisyyden ilmiöiden paljastamiseen. Värien sekoittaminen tapahtuu nyt kodittoman kuvallisen elementin hyväksi. Tosin voisi ajatella, että konkretistinen maalaus suomalaisessa versiossaan on pikemminkin konstruktivistisen ajattelun huipentuma kuin sommittelun ylittämistä. Kuvallinen kodittomuus ja fragmentoituminen hallinnoidaan ottamalla huomioon maalauksen sommittelun kokonaisuusesitys ('tableau'). Mether-Borgströmin maalauksessa kuvallisuus perustuu geometrinen tai selkeiden muotojen erottumiseen suorakulmaisella kankaan rajottamalla alueella. Kangas ja kangasta vastaava muoto palvelee taustana tietynlaista kuvatilän funktiota, josta kiistellään voiko tästäkin taustan muodostamasta illusorisesta ja kandinskylaisesta kuvatilasta tai avaruudesta päästä eroon.<sup>37</sup>

35. Ibid.,17. Vrt. LeWitt, Sol, *Sentences on Conceptual Art*, Art and Language, vol 1, no 1, Coventry 1969. LeWitt kokoaa kuitenkin paradoksaalisen luettelon ajatuksia, joissa idea ja konsepti erotetaan toisistaan, muoto määritellään sekä ilmaisuna että aineellisena ja taiteilijan tulee ”*seurata tarkasti (absolutely) ja loogisesti irrationaalisia ajatuksiaan*” mutta samalla sanotaan, että ”*taiteilija ei voi kuvitella (imagine) taidettaan, eikä voi nähdä sitä ennen kuin se on viimeistelty (complete)*”. Tässä käsitetaide kulkee konkretismin manifestin kanssa sekä vasta- että myötävirtaan. LeWitt luonnehtii konseptia yleiseksi suunnaksi ja ideoita konseptin osiksi, komponenteiksi, joista jotkut voivat toteutua konkreettisesti. Kääntämäni 5. lause irrationaalisen ajatuksen loogisesta seuraamisesta sekä 28. lause vahvistavat konkretismin manifestin ajatusta vuodelta 1930: ”*Kun teoksen idea on selvä (established) taiteilijan mielessä ja lopullinen muoto on päätetty, prosessi viedään sokeasti eteenpäin. Monia lisämerkityksiä (side-effects) taiteilija ei voi kuvitella. Näitä voidaan kehittää ideoiksi uusia teoksia varten.*” Suomalaisen konkretismin ja käsitetaiteen prosessiin luottava avantgarde-asetelma erosivat ilmeisellä tavalla. Lars-Gunnar Nordström panostaa tosin luonnoksiinsa muttei sokeaan prosessin toteuttamiseen. Maalari voi joka hetki katsomisensa perusteella rikkoa äsken tekemänsä sopimuksen.

36. Ibid.,187.

37. Ibid., 200 ja viittaus Baertling 1981. Ottaen huomioon amerikkalaiset ponnistukset 1950-luvun lopussa, joihin Greenberg panostaa koko kriittisen arvovaltansa, kuvatilän poistaminen à la Baertling ainakin taiteilijan puheena oli kansainvälisesti ajatellen ajankohtainen kysymys. Ongelmia ei kuitenkaan ratkaistu Suomessa ottamalla käyttöön konkretismin koko potentiaali, kuten tehtiin amerikkalaisessa värikenttämaalauksessa. Mainitsen tä-

Taiteen arvonannon matka maalaustaiteen esimerkkien viitoittamana kulkeutuu kohti konseptin, idean tai suunnitelman positiota toteutetun artefaktin sijasta. Theo van Doesburgin toimittama *L'Art Concret* jatkaa neoplastisismien ajatuksia taiteen tehtävästä luoda puhtaasti visuaalisin keinoin metaforia maailmankaikkeuden rakenteesta, itse universaalin ajatuksesta. Ajatukseen liittyy matka kuvasta mielikuvaan ja tunteeseen, jonka ulkoistaminen on triviaalia mutta välttämätöntä. Tässä siirrytään samalla singulaarisesta, triviaalista ja satunnaisesta universaalien pohdintaan, ikään kuin universaalin ajatuksen allegoriaa tuotettaisiin nonfiguraatiivisen maalauksen osoittamalla tavalla, symbolina, joka sisältää tai itse asiassa on itsessään viittaus yleiseen, taiteen arvoon itseensä. Modernistisen maalaustaiteen suuria paradokseja onkin juuri välttämättömän artefaktin ja artefakteja ympäröivien, konteksteja muodostavien tekstien yhteismitattomuus ja niiden keskinäisen suhteen uskottavuuden mahdottomuus. Niinpä voisi ajatella paradoksia, mahdottoman esittämistä, jossa teksti on mahdoton koska se vaatii teokselta sellaista mitä ei voida saavuttaa ja toisaalta esittämistä, jossa teos on mahdoton, koska siinä ei ole mitään sellaista ainesta, joka voisi ylittää arbitraarisuudesta käsin rakennettua konventiota. Geometrinen muotokieli puhuu universaalisen taiteen kieltä. Konventio ei voi olla artefaktin ominaisuus vaan tulkinnan teemaa koodava sopimus, tapa toimia, arvottaa, määrittää ja käyttää teosta hyväksi jonkin muun asian saavuttamiseksi.

*L'Art Concret*'n manifestoima halu kiteyttää tietyn kontekstin taiteesta: taide on yleismaailmallista (*L'art est universel*) liitetään tietyn maalaustavan ja muotokielen yhteyteen.<sup>38</sup> Kumpikin ajatus, universaalisuus ja taiteen ilmenemismuodot, asettuvat vastavuoroisiksi arvon takaajiksi. Keitä nämä taiteilijat olivat? Tuula Karjalainen ei taustoita liiemmin manifestin tekijöitä, eikä mainitse kuin kaksi allekirjoittajaa, Otto G. Carlsundin sekä Jean Hélionin päätoimittajan lisäksi. Ainoan numeron päätoimittajana oli Theo van Doesburg, De Stijl ryhmään kuulunut kuvataiteilija. Ruotsalainen Carlsund onkin linkki manifestin allekirjoittajien ja suomalaisen konkretismin välillä, Birger Carlstedtin kautta. Olen kaiken kaikkiaan skeptinen manifestin lähtökohdan merkityksestä suomalaisen konkretismin rajaamisessa. Luettuani Tuula Karjalaisen tekstin näyttää siltä, että vain Lars-Gunnar Nordström onnistui toteuttamaan manifestin lähes täydellisesti. Muut maalarit säilyttivät manifestin ajatusten vastaisesti luonnon muotoihin ja figuratiivisuuteen kuuluvia piirteitä. Lars-Gunnar Nordström kuitenkin puhuu ”kuvistaan” (’bilder’). Ranskankielinen manifesti puhuu kokonaisuudesta käyttämällä sanaa ’tableau’. Konkretismin manifestin mainitsema taiteellinen kokonaisuus (’tableau’) voikin sisältää juuri niitä muutamia kuvallisia elementtejä (*élément pictural*), joita leimaa kuvan potentiaali, ja joista muutamalla lisäyksellä voisi siirtyä figuratiivisten tulkintojen piiriin – mutta joista Nordström kieltäytyy johdonmukaisesti. Karjalainen kääntää manifestin ranskankielisen sanan ’tableau’ sanalla kuva, joka noudattaa taiteilijoiden (Nordström, Carlstedt, Mether-Borgström) sanankäyttöä mutta ei noudata mielestäni manifestin tarkoitusta. Puhutaan joko taideteoksista, konstverk, tai bilder, kuvista, ei tauluista

män seikan esimerkkinä siitä, miten värin ja mittakaavan yksinkertaisuuden potentiaalit korostuvat (amerikkalaisessa maalauksessa) sommittelun lakkauttamisena maalauksen konkreettisen hahmon hyväksi.

38. Ibid., 17.

tai maalauksista. *Tableau* on taulu-sanan suomenkielisessä versiossaan menettänyt kokonaisuutta korostavan esityksen merkityksen, jonka teatterisanastoon kuuluva 'tablå' edellen viestii. Toisaalta 'taulu' sisältää mielestäni arkikäytössäänkin suhteen maalauksen artefaktisuuteen, josta modernistinen formalismi monessa mielessä haluaa päästä eroon. Taulun ja 'tableau' erikielisten termien välinen ero on melkoinen. Suomenkielinen käänös *tableau* = kuva hämärtää manifestissa eritellyn kokonaisuuden ja osien distinktion, jolle merkkiartikulaatio ja maalauksen mediaalinen artikulaatio rakentavat omat ehtonsa ja edellytyksensä. 'Tableau' viittaa teoksen kuvalliseen kokonaisuuteen kuvan sijasta, josta konkretismi itse asiassa pyrki eroon, kuitenkin kokonaan onnistumatta. Rinnastus kuvallisten piirteiden optisuuteen on ilmeinen Clement Greenbergin kannattamassa amerikkalaisessa abstraktissa "värikenttämaalauksessa". Samalla joutuu maalauksen "luenta" ja tulkinta kriisiin pakottaman katsojan puhumaan muodosta ja väristä, ehkä myös aineesta, ja symbolisoimaan jokin merkitys kuvan sijaan.<sup>39</sup>

Manifestin kirjoitustapa luo taiteilijoiden puheen ja kirjoituksen sekä heidän teostensa esimerkkien välisen jännitteen, johon nähden konkretismin manifesti asettuu yhdeksi normiksi. Tuula Karjalaisen lähinnä reseptiohistoriallinen kuvaus siitä, miten normien kävi suomalaisessa taidekentässä, kirkastuu neljän taitelijan saaman kriittisen vastaanoton ja taitelijapuheen kokonaisuudeksi. Konkretismiksi luonnehditun neljän taiteilijan tuotannon kriittisen vastaanoton erääksi tekijäksi Karjalainen mainitsee non-figuratiivisen ja konkretismin taiteen tarvitseman käsitteellisen ja asenteellisen valmiuden puutteen. Ei ollut kieltä, eikä siis vastaanottoon mahdollista asennettakaan. Teoksia käsiteltiin kritiikissä väärän taidelajin kriittisin määrein.<sup>40</sup> Keskeistä konkretismissa ja yleensäkin non-figuratiivisessa maalaustaiteessa oli havaittujen kuvallisten illuusioiden ja värien yhdisteleminen tavalla, jonka *kontrastandardi* – otan tässä Karjalaisen mainitseman Kendall Waltonin termin käyttöön<sup>41</sup> – oli saattaa maalauksen median ja kuvallisten elementtien kokonaisuus yhteen. Tästä ykseydestä tuli vältettävä normi. Se tarkoittaa maalarin kannalta

39. Jean Louis Schefer käsittelee ensimmäisessä kirjassaan *Scénographie d'un tableau* maalausta yhtäältä systeeminä, toisaalta luentojen moninaisuutena, jossa maalauksen kuvallisuutta perustellaan luentana (*lexie*). Maalaus on sama kuin maalauksen luenta. Katso Schefer, Jean Louis, *The Enigmatic body, Essays on the Arts*, käänös ja toimitus Paul Smith, Cambridge, Cambridge University Press 1995. Värikenttämaalauksesta, vrt. Greenberg, Clement, *Post-painterly Abstraction, 1962, Collected Essays and Criticism*, Vol. 4, Chicago, Chicago University Press, 192–197. Greenbergin käsittelyssä on kyse jälki-"maalauksellisista" abstraktin taiteen maalareista, jotka luopuivat "maalauksellisesta" päinvastoin kuin Greenbergin barokkiin liittämät abstraktin ekspressionismin maalauksellisuutta korostavat taiteilijat. *Post Painterly*-maalarit (Clyfford Still, Barnett Newman, Mark Rothko, kaksi jälkimmäistä ensimmäisinä, sekä myöhemmin etenkin Morris Louis ja Kenneth Noland) hylkäävät eleen ja "maalauksellisuuden" sekä kuvalliset fragmentit, jotka perustuvat enemmän chiaro-oscuroon, valoisuuden kontrasteja hyödyntävään muotoa korostavaan asenteeseen. Väite kuulostaa sikäli ristiriitaiselta, että mikäli Greenberg seuraa Wölffliniä, uutta maalausta pitäisi leimata pikemminkin lineaarisuus kuin maalauksellisuus, joka paradoksaalisesti liitettiin barokin valon ja varjon eroja korostavaan taiteen aikakauteen. Greenberg pohittiinkin piirustuksen "perusteellisuutta" jälkikubistisessa maalauksessa, ja väittää, että abstrakti ekspressionismi kaoottisuudessaankin perustui "maalaukselliseen", johon sisältyi barokkisen figuratiivisuuden koko potentiaali ekspressionistinen manierismi mukaan lukien. Myös Jules Olitski mahtuu joukkoon. Vrt. Greenberg, Clement, *Louis and Noland*, (1960), *Collected Essays and Criticism*, Vol 4, Chicago, Chicago University Press, 1993, 94–100. Muut, kuten Sam Francis ja Helen Frankenthaler sekoittavat ilmaisussaan maalaukselliset eleet värikenttämaalauksen uusiksi "avoimiksi" hahmoiksi, Greenberg toteaa *Post Painterly Abstraction* tekstissään.

40. Ibid., 180–182.

41. Ibid., 17, alaviite 1.



tilannetta, jossa maalauksen ja kuvan ja/tai kuvallisuuden relaatiot eivät toteudu muuttamalla koko maalattu pinta sellaiseen muotoon, että kokonaisuus ('tableau') palvelee kuvaa, tai, yleensä, yhtä ikään kuin ikkunasta näkyvää tuttua todellisuutta. Koska realistinen maalaus on perinteisesti maalatun pinnan reunoihin saakka ulottuva illusorinen tai paremminkin virtuaalinen kuva, tästä normista poikkeaminen tapahtuu asteittain ja monella eri tavalla. Ei ole kyse vain kubistisen illuusion häiritsevästä epäjohdonmukaisuudesta totuttuun havaintoon nähden, esimerkiksi kitarasta sellaisena kuin se esitetään Picasson ja Braquen maalauksissa, vaan myös siitä, ettei maalauksen prosessi toteudu samalla tavalla. Maalari kieltäytyy maalaa-  
masta reunaan saakka ulottuvaa moitteetonta illuusiota. Illusorisesta kuvatilasta luopuminen ei tapahdu kertaheitolla. Se, että maalaus jää ja kuva tai kuvallisuus poistuu, on erityinen kokemus tekijälle. Kokemusta saattaa se, että työskentelyn tapa muuttuu. Merkkiartikulaatio edellyttää media-artikulaatiota. Mikäli kontrastandardit haettaisiin Konkretismin manifestista, yksikään neljästä taiteilijasta ei selviäisi kokonaan kaikista manifestin teeseistä puhtain paperein, tuskin selvisivät edes manifestin kirjoittajat. Erityisesti teesi nro 2, jonka mukaan taideteoksen tulisi olla kokonaan hahmotettu ideana ennen kuin se toteutetaan, lienee mahdoton tehtävä ennen käsitetaiteen aikakautta 1960-luvun lopusta lähtien, ellemme pohdi Marcel Duchampin tiettyjen teosten readymade-luonnetta, joka muodosti mallin käsitetaiteelle. Fluxus-liikkeen happening-taiteilijat valtasivat uusia paikkoja käsitetaiteelle, mikä tekee käsitetaiteen hetkeksi retorisesti aineettomaksi – kun se tapahtuu kirjoittamalla, taidekirjana tai taidelehden aukeamalla.

Konkretismi muodosti lähtökohdan ajatella teosta muotona maalausta laajemmassa kokonaisuudessa ja johti viime kädessä teoksen artefaktisuuden jakautumiseen annettuun esittämiseen tilaan ja lisäykseen tai interventioon (minimalismissa, maataiteessa, postminimalismissa). Eräänlainen annettun ja lisäyksen estetiikka antaa taiteilijalle mahdollisuuden määritellä taide alati uudelleen. Asettumalla annettuun ”kokonaisuuteen”, vaikkapa luontoon tai taidelehteen, lisäyksen suhde annettuun ympäristöön toistaa haasteen säädellä katsomista perinteen mukaan tai, edes osittain, sitä vastaan. Sommittelu katoaa lisäyksen ja annettun väliseen suhteeseen. Samalla sommittelu tämän perusteella katoaa lisäyksen sisäisten suhteiden hävittämisen myötä. Kehitys oli eräällä tavalla paradoksaalinen siksi, että muodon vapauttaminen kuvasta ja kuvallisuudesta korvautui nonfiguratiivisen muodon havainnolla, jonka riippumattomuus artefakteista samalla vapautti taiteilijat käyttämään mitä tahansa maailman osaa puhuakseen käsitteellisestä ja aineettomasta taiteesta. Maalaustaide ryhtyy muotoilemaan itsensä ulkopuolella olevaa tilaa ja kutsuu katsojan teoksen sisään. Tätä katsojan osallisuutta teokseen Michael Fried kutsuu teatraalisuudeksi (*theatricality*) ”kirjaimellisen” (*literal*) perustalta.<sup>42</sup>

Konkretismin fragmentaariset, maalatut osa-kokonaisuutta korostavat muodot, saattavat erojensa nojalla toimia kuvallisina elementteinä: tumma-vaalea, vaakavertikaali-diagonaali ja muut suuntaerot huomioiden – aivan, erot ovat havaittuja eroja. Geometriset muodot saattavat konkretistisessa maalauksessa toimia visuaa-

42. Fried 1998, 164.

listen muotojen, havaittujen erojen, piirteinä. Taivaan sini erotettiin vaalean sini-  
sestä, suorakulmainen muoto rakennuksesta, vaakatasossa oleva viivasto maiseman  
horisontista. Esittävä aihe poistuu mutta kuvallinen elementti jää. Itse ehdotan: ku-  
va poistuu mutta kuvallisuus jää tai poistuu, mutta sommittelun tarve jää. Konk-  
retismin sommittelun tarve poistuu vasta minimalismin ja käsitetaiteen myötä.  
Poistuma liittyy manifestien primaariseen teemaan. Sekundaariseksi oletettu esi-  
tyskäytäntö ei poistu eikä esityksen tarvitse sommittelu, kuvallisuus tai kuva. Esi-  
tyskäytäntöjä mahdollistava media ei missään tapauksessa lakkaa olemasta. Edellä  
esitetyt vaihtoehtoiset ratkaisut pohjustavat laajaa repertuaarien variaatiota klassi-  
sen kuvaa mahdollistavan maalauksen rinnalla. Tästä repertuaarien laajasta kirjos-  
ta konkretismin manifesti ohjaa tiettyyn suuntaan, myös koskien esityskäytäntöjä  
– mekaaniseen suuntaan geometrisin muodoin.

Abstraktin ekspressionismin ja eurooppalaisen maalaustaiteen kilpajuoksussa on  
kyse siitä, kumpi kykenee poistamaan enemmän kuvallisia elementtejä? *L'Art concret*  
lehden konkretismin manifestin toinen kohta, jossa esitetään, että tulisi päästä eroon  
sentimentalisuudesta ja aistillisuudesta, ratkaistiin amerikkalaisessa abstraktissa  
taiteessa siten kuin Jackson Pollock sen teki, poistamalla käden jälki, eli luopumal-  
la siveltimestä tai sitten antamalla luonnonlakien tehdä tehtävänsä, valuttamalla,  
imeyttämällä ja levittämällä väriainetta alustaan. Manifestin kohta viisi ja kuusi: *La*  
*technique doit être mécanique c'est-à-dire exacte, anti-impresionniste./Effort pour*  
*la clarté absolue* toteutui pikemminkin kolmiulotteisena minimalismissa ja post-  
minimalistisessa maataiteessa ja uudessa kuvanveistossa muutama vuosikymmen  
myöhemmin ja toisella mantereella. Myös mittakaavan muutoksilla halutaan abst-  
raktissa ekspressionismissa ottaa kantaa kuvan kadottamisen puolesta. Vain käden  
ulottuvilla oleva pienikokoinen maalaus paljastaa yhteytensä taiteilijaan, ei luon-  
toon. Ehdottoman selkeyden vaatimuksen suhdetta romantiikkaan tulisi pohtia li-  
sää, sillä alustavasti juuri (hämärän) epätasällisuuden viehätyksen lienee romantiikan  
perua. On syytä tarkastella kontekstuaalisia muutoksia. Tietystä työtavasta luopumi-  
nen merkitsee luopumista suhteessa traditioon. Ellei sitä halua myöntää, on luopu-  
misen sijasta puhuttava erilaisesta tai kiinnostavasta; nämäkin luonnehdinnat ovat  
lopuksi ymmärrettäviä vain (kontekstuaalisen) vertaamisen kautta.

Tuula Karjalaisen corpusen kannalta Mondrianista on lyhin matka Lars-Gun-  
nar Nordströmin teoksiin. Mitä illusorisen kuvatilän tulkinnan vakioisuus, havain-  
non standardeihin nojautuen, asettuu konkretistisessa maalauksessa esittämään?  
Kun Karjalainen sanoo: *Esittävä aihe jää pois*, ilmaisen tämän sanomalla: *kuva jää*  
*pois* mutta kuvalliset elementit saattavat jäädä.<sup>43</sup> Konkretismin kuvakäsitys perus-  
tuu kuvan poissaoloon ja/tai poistamiseen tähtääviin ratkaisuihin. Tämä tapahtuu  
kuvan negaation avulla ja sen poistamien ja poistamattomien elementtien myötä.  
Voisi kysyä, liittyykö tulkinnan vaatima ja ennakoima illusorisuus juuri maalauksen  
oletettuun traditionaaliseen tehtävään? Vai liittyykö se ilmaisuun eli sommitteluun,  
joka pakottaa kuvallisessa tulkitsemisessa hakemaan mutta samalla epäonnistu-  
maan kuvan ja maalauksen liittämässä yhdeksi kokonaisuudeksi (vrt. renessanssi-

43. Ibid., 101.

ikkuna)? Vastaus on luonnollisesti, sekä-että. Kumpikin näkökulma korostaa ja täydentää toista. Sommittelun kannalta kuvan poistaminen johtaa fragmentaariseen kuvallisuuteen. Fragmentaarista kuvallisuudesta puhuminen tarkoittaa, ettei maalauksen aineellinen kokonaisuus vastaa yhtenäisellä ja illusorisesti uskottavalla tavalla kuvan kokonaisuutta. Epäsuhta maalauksen ja kuvan välillä voidaan ilmaista aloittamalla puhuminen kuvallisuudesta ja kuvallisista fragmenteista. Mediaalisesti määritellyt fragmentit voivat kuitenkin olla sinänsä ehyitä vinjettejä, kuvia ympäröivää non-figuratiivista taustaa vasten kuten kirjansivun tyhjälle alueelle ilmestyvä (usein pehmeäreunainen) kuva. Kuvan ja kuvallisuuden suhde, kuten osien ja kokonaisuuksien suhteet, asettuu lukemattomin tavoin maalaukseen ja muodostaa ehtymättömän variaatioiden mahdollisuuden. Konkretistinen maalaustaide muodostaa laajan maalauksen kuvallisia piirteitä korostavan genren, jonka suhde maalaustaiteen figuratiiviseen perinteeseen korostuu juuri siinä, mistä sekä taiteilijat että maalaukset osoittavat luopuvansa. Konkretismi hakee tiettyä ”groovea”, musiikin kaltaista tilaa, jonka rajat piirtyvät eri tavoin tiettyyn perinnettä rikkovaan kohtaan: kuvasta kieltäytymisen esittämiseen sellaisten kuvallisten piirteitten hyväksi, joissa korostuvat vain muutamat ympäristösuhteemme vakiot, valoisuus, värit, toisto, tilan illusorisuus ja havaitsemisen perustavat ominaisuudet (joiden perusteella on vaikea päätellä onko havaitsemani ilmiö osa näkemääni vai katsomistani). Konkretismi vahvistaa modernistisen taiteen uusia arvoja, pelkistyneisyyttä ja yksinkertaisuutta, maalauksen kuvallisen tilan esittämää paikattomuutta ja non-figuratiivisuutta. Samalla syntyy uusi konkretismin perinne.

Riippumatta siitä, ettemme ole vastanneet kysymykseen muodon tai värin olemuksesta emmekä ole keskustelleet havaitsemisen eroista, kuvan määrittelemisen tapahtumaksi johtaa käsitykseen kuvan aineettomuudesta. Paradoksaalisesti, moderni ”konkreettinen” taide halusi poistaa aineettoman kuvan etsiessään ilmaisua todellisuuden välittömälle kokemiselle viime kädessä taiteen aineettomuutta ja käsitteellisyyttä korostaen, mutta törmäsi matkallaan taiteen mediumiin, taideteoksen aineeseen. Mannermaisessa eurooppalaisessa Fluxus-liikkeessä tai esimerkiksi GRAV-ryhmässä (Groupe de Recherche d’Art Visuel) tai Art & Language -ryhmässä 1960-luvulla käsitetaiteen suuntaan kulkeutuvat johtopäätökset polarisoituvat kahtaalle. Mediumin arkipäiväistymisen suuntaus osoitti median retoriseen rajaan taiteen ja muun aineellisuuden välillä, konkreettiseen ei-taiteellisen muodon ja aineen huomioonottamiseen taiteena, kuten George Maciunas teki tekstissään ”Neo-Dada in Music, Theater, Poetry, Art”.<sup>44</sup> Irrottautuen tekijän subjektiviteetin mer-

44. Katso Harrison ja Wood 2002, 727-29. Maciunas perusti modernin taiteen perinteisiä välineitä ja ilmaisuja laajentavan Fluxus-liikkeen New Yorkissa 1961 ja kirjoitti mainitun tekstin Fluxus-konsertin (Après John Cage) yhteydessä 1962. Fluxus-liikkeeseen liittyivät eri tavoin, tunnetut tekijät kuten George Brecht, Yoko Ono, Ben Vautier, Nam June Paik, LaMonte Young sekä Robert Morris. Vrt. lisäksi Sakari, Marja, *Käsitetaiteen etiikka, Suomalaisen käsitetaiteen postmodernia ja fenomenologista tulkintaa*, Vaasa, Valtion taidemuseon tieteellinen sarja *Dimensio* 4 2000, 26–58. Teoksessa käsiteltyjä tapoja luokitella käsitetaidetta (Fiz, Millet, Morgan, Jameson) leimaavat filosofiset ja lingvistiset sekä semioottiset lähestymistavat. Sivulla 34 esitetty kysymys: ”kuinka taideteos on suhteessa todellisuuteen” viittaa teoksen temaattisiin tavoitteisiin, ei siihen, miten itse teoksen mediaratkaisu käsittele suhdettaan entiseen taiteeseen – tai maailman muihin osiin. Avantgarde-taide ja tätä tutkiva teoria jättäytyvät pohtimaan teosten merkityksiä tekijöiden manifestien tasolla huomaamatta että teoria (tai teoreettinen manifesti) fiktiona on jo oma narratiivinsa. Vrt. Millet 1990. Mediumin kysymys trivialisoidaan heti kun

keistä GRAV-ryhmä etsi uutta taiteen vapautta konkretismin ja konstruktivismiin pohjalta edeten kohti visuaalisia tilanteita, anonyymisyyttä ja muotojen homogeenisuutta ajallista havaitsemista ja välineellistä epävakioisuutta korostaen. Analogiaa musiikissa edusti esimerkiksi John Cage. Art & Language -ryhmä kysyi yllättävästi, miksi ja miten käsitetaide on kiinnittynyt visuaaliseen? Vasta ei-taiteellisten aineiden ja tilanteiden käyttö vapautti ajattelemaan taidetta kokemuksena ja fenomenologiana. Taiteellisen mediumin suhteellistaminen siirsi huomion kohti katsomista. Suomalainen konkretismi on askel tämän jatkumon sisällä tapahtuvassa liikkeessä. Taidekentällämme visuaalisiin ja sosiaalisiin tilanteisiin keskittyvän installaatio-, tila- ja ympäristötaiteen sekä yhteistötaiteen kehittyminen postminimalismista eteni eri muodoissaan hitaasti, sillä konkretismia seurasi pian 1950-luvun lopusta lyhyessä ajassa informalismin ja pop-taiteen ja poliittisen realismin vaiheet pitkälle 1970-luvulle saakka. Perinteisten taidelajien laajennetut kentät kansainvälisessä taiteessa purkavat samaan aikaan perustansa. Ne purkavat konkretistisen maalaustaiteen välineet, kerronnan ja visuaaliset katsomisen kvaliteetit osiinsa ja kierrättävät ne visuaalisen kulttuurin ilmiöiden palvelukseen, mediana, esitystekniikkana ja esittämisen tapoina. Kiinnostus katsomiseen säilyy, samoin kiinnostus tarinaan, mistä kaikki alkaa.

Yksi seuraus konkretismille, kuvallisuuden maalaustaiteelle oli, että jäljelle jäävä maalauksen olemus löytyi välineistä ja sellaisista muodoista, jotka perustuvat mediumin ominaisuuksiin ja resursseihin. Kuvaa muodostava väline ja kantaja, aineellisen artefaktin kokeminen puhtaana visuaalisuutena ja muotona, avautuvat erityisesti amerikkalaisen kriitikon Clement Greenbergin puolustamassa ”maalauksellisen jälkeisessä” (postpainterly) amerikkalaistaiteessa.<sup>45</sup> Michael Fried tuo esille monivivahteisen selvityksen maalauksen visuaalisesta luonteesta Greenbergin lähtökohdista käsin. Fried pyrkii samalla torjumaan Greenbergin kehittämien kriteerien käyttämistä tilataiteen ja ns. minimalismin tekijöiden (Donald Judd, Frank Stella) ”kirjaimellisen” taiteen hyväksi.<sup>46</sup>

Konkretismin piirissä ei tapahtunut kuvallisuuden katoamista kuvan poistumisesta huolimatta – mikä tekijän kannalta, kuten yllä esitin, onkin maalauksen ja kuvallisen illuusion erottamista toisistaan. Olisi parempi uskoa manifestin distinktioita, siitä huolimatta ettei konkretismin manifestiin liity paljoakaan sellaista, mikä olisi puolustanut kuvallisuutta maalauksessa (*'tableau'*). Manifesti tekee ni-

radikaali muutos on tapahtunut, vaikka käsitetaiteen luokitus implikoi (ibid., 34) ”samoja materiaaleja, valokuvia, tekstejä, diagrammeja jne.” Silti distinktio käsitetaiteen ja muun taiteen välillä luodaan erityisesti taidelajin filosofisten ja teoreettisten kiinnostusten tematisoinnin perusteella, narratiivin eikä mediumin ansiosta. Tästä syntyy helposti mielikuva, että juuri käsitetaide on ”käsitteellisempää” tai ”semioottisempää” kuin jokin muu taideilmiö. Tästä on lyhyt askel olettaa, että tietyt mediumit, maailman osat, sopivat ajatteluun tai filosofiseen reflektioon paremmin kuin toiset. Käsitetaiteen ero muuhun taiteeseen on kiistatta se, että käsitetaide tematisoi käsitteellistämistä. Kyse on uudesta aiheesta. Käsitetaiteen kehitys edellytti muitakin katkoksia, esimerkiksi mediaalisia, osana modernismin liikettä.

45. Katso Greenberg, Clement 1962a.

46. Vrt. Fried, Michael, 1998, 77. Fried korostaa, että Frank Stella teoksillaan palaa maalauksen ”optisuuden” pariin kieltäytyen minimalismin kirjaimellisuuteen suuntautuvasta ”logiikasta” modernismin kehityksessä. Fried toteaa myös kritisoivansa Greenbergin ajatusta maalaustaiteesta kognitiivisena projektina, joka osoittaa oman kehittymisensä puitteissa ajattelun logiikan. On vaikea välttyä hyväksymästä Greenbergin käsitystä, mikäli siihen liittyy Friedin osoittaman historiallisuuden aspektin.

mittäin tärkeän eron maalauksen ('*tableau*') eli tehdyn kokonaisuuden ja kuvallisen elementin (*élément pictural*) välillä, hyväksyen kuvallisen elementin muttei kuvaa, jonka ainoa olemisen muoto on tunnistetun asian toistuminen, eli juuri se, josta manifestin mukaan tulisi päästä eroon. Ellei tätä osan ja kokonaisuuden dynaamisen tasapainon periaatetta ole tunnistettu, amerikkalaisen maalaustaiteen murros samaisen periaatteen tuhoamiseksi jää huomaamatta.<sup>47</sup>

Kuva edellyttää sen olettamista, mihin kuva viittaa. Tämä on lähtökohtaisesti mielipiteeni vaikka esimerkiksi konkretismin uranuurtajiksi sanotut taiteilijat puhuivat "kuvista" silloinkin, kun emme osaa heidän teoksistaan tunnistaa mitään tuttua.<sup>48</sup> Konkretistista tai konstruktivistista maalausta tarkastellaan kuitenkin kuvallisuuden varassa, ei kuvan. Yksi kirjoitukseni tehtävistä on syventää konkretismin maalaustaiteessa – ja manifestissa – esitettyjen käsitysten ja käsitteiden käyttötapoja myös vastoin taiteilijoiden ja kriitikoiden tapaa käyttää termejä, joihin fenomenologian ja semiotiikan lähestymistapojen kautta saadaan mielestäni hyödyllisiä tarkennuksia.

Suomalainen maalaustaide nostaa uudestaan esiin kuvallisuuden kuvan kustannuksella. Mielestäni esimerkiksi Nina Roos työskentelee selkeästi kuvallisuuden puolesta kuvaa vastaan, vaikkakin viimeaikaisissa maalauksissaan hän näyttää palaavan eräänlaisen hauraan sommittelun piiriin, jossa tunnistaa kuvan edellytykset kuvallisten fragmenttien lisäksi. Taidehistorian tutkija ja kriitikko Lars Saari kommentoi kuraattori Mia Hannulan tekstiä Nina Roosin teoksista, jotka näyttelyn nimen avulla liitetään rokokoo-tyyliin.<sup>49</sup> Romanttisten fragmenttien tehtävänä on luoda tunnelmia ja ohikiitäviä hetkiä. Fragmentit metaforisoivat Nina Roosin maalausten (suomalaisen modernismin kannalta) epästabiilia sommittelua.<sup>50</sup> Liikkeen – katsojan empimisen – ailahtelua ja huimausta, saattelee (kielletyn) katseen osuminen sekä kohteeseensa että tunteisiin. Hämmentävä yhteys maailmaan jää näköaistin ja

47. Clement Greenbergin nimen käyttäminen yleisesti abstraktin ekspressionismin tai kubismin jälkeisen abstraktin maalaustaiteen puolestapuhujana hämärtää vaadittavia distinktioita, jotka kuvaavat maalaustaiteen abstraktismin muutoksia 1940–1960-luvuilla.

48. Kuvallisten fragmenttien ja kontrastien huomioiminen perustuu kokemuksiin, joita me hyödynnämme ympäristövuorovaikutuksessamme. Kuvallinen detalji, valon ja varjon ero, huomioidaan, kuten koemme eroja ympäristössämme. Fenomenologinen käsitys kyvystämme liittyy tunnettuja yksityiskohtia tuntemattoman kokonaisuuden osiksi, tai kuvan kokonaisuuden negatiivista huolimatta kuvallisten "fragmenttien" merkityksen antoon, perustuvat käsitykseemme aiemman kokemuksen perusteella aistien ulottumattomissa olevista asioista. Vrt. Edmund Husserlin käsityksiä havaitsemisen ja ajattelun luonteesta Sonesson (1989), 263; Mulligan, Kevin 1995, teoksessa Smith, Barry, Woodruff Smith, David (eds.), *The Cambridge Companion to Husserl*, New York, Cambridge University Press 1995, 190 sekä Gelder 1999 teoksessa Petitot, Jean, et al. 1999, 246-250.

49. Saari, Lars, *Nina Roos*, näyttelyesittely, Turun Sanomat, 24.7.2004.

50. Ero Roosin ja konstruktivistis-konkreettisten maalausten välillä on ilmeinen. Suomalainen konkretismi pyrki 1950-luvulla edelleen "dynaamiseen tasapainoon", jossa kunnioitus abstraktin maalauksen kehittyvää reunanhahmoa kohtaan säilyy. Amerikkalainen maalauksellisen jälkeinen (post-painterly) ja maalauksen ulkoista formaattia (*shape*) hyödyntävä asenne ei saapunut Suomeen ennen Ahti Lavosta tai varhaista Osipowia ja Blomstedtia (riippumatta taiteilijoiden erilaisesta suhtautumisesta maalauksen materiaalisuuteen). Ajattelun lähinnä Lavosen suurikokoisia informalismia ja konkretismia syntetisoivia teoksia, joissa abstraktit muodot korostavat maalauskaan omaa suorakulmaista muotoa. Nina Roos hyödyntää maalauksen lakkaamista reunoihinsa liikkuvan kameran tai epäonnistuneen snapshot-valokuvan tapaan. Temaattinen ylevöittäminen suoritetaan viittaamalla menneeseen, rokokooon, jonka aiheet ovat liikkuvia, kuten Fragonardin keinuvaa naista esittävä teos, 1766, Wallace collection, Lontoo.

haaveen varaan, mikä samalla merkitsee kosketukseen sisältyvän täyttymyksen torjumista. Visuaalinen ympäristömme täyttyy liikkuvasta kuvasta, joka välttämättä myös siirtyy maalauksen nykytilaan. Kysymys ”ajallisesta” ei ole muuta kuin liikkuvan kuvan kulttuurin heijastumista maalauksen staattisuutta ja hetkellisyyttä korostavaan perinteeseen. Ajallisuuden teema, johon *Carnegie Art Award* jury tarttui palkitessaan Nina Roosin teokset, muuntautuu arvottavaksi lauseeksi maalaustaiteen genren määrittäessä yhä autonomisena taiteen lajina ottamatta huomioon yhden median (valokuva, liikkuva kuva) retorista vaikutusta toiseen (maalaus).<sup>51</sup>

Konkretismin manifestin mukaisesti tunnistettavat mutta monimieliset fragmentit puolustavat havainnon oikeutta olla toteuttamatta *tableaun* mutta kylläkin *l'élément picturalin* vaatimusta. Konstruktivismin ja konkretismin jälkeen syntyneessä maalaustaiteessa tutkitaan kaikkia konkretismin mainitsemia tekijöitä, mutta ohjelmaa vastaan. Nina Roosin ja myös Marianna Uutisen suhde maalauksen mediaan on konkretisteja monimuotoisempi ja kuvastaa installaatiotaiteen jälkeistä myöhäismodernismin kypsytämää ironiaa (romantiikkaa?) 1990-luvun jälkeen. Uutisen teosten viittauksissa olen huomaavinani eroottisen katseen reflektion, nainen kommentoimassa miesmaalariin perinteisiä aiheita. Fragonard ei tässä suhteessa ole kaukainen vertauskohde myöskään Roosin tematiikkana. Ohjelmallinen lähtökohta tuottaa teoksia tarvitsevalle instituutiolle perinnettä ja samalla oman varjonsa, maalauksen perinneohjelmaa dekonstruoivaa tai parafraseeraavaa ironiaa. Käsitetaide lähestyy usein paradoksaalisuudessaan vitsin logiikkaa, jota ei eri esityksinä voi toistaa kovin monta kertaa ohjelmallisesta taiteesta poiketen. Kumpikin laji, ironinen maalaus ja vitsikäs käsitetaide, käyttävät merkityksenannon kiasmaattista muotoa (kuten kuva tai kirjoitus käyttää muotoa). Muodon artikulaatio irroittaa merkit mediastaan ja saattaa ne liikkeeseen kohti viittauksen *mahdollisia* kohteita. Tulkintavaihtoehdot eivät vain osoita tulkinnan avoimuuden ja epätäsmällisyyden suuntaan vaan merkitsevät muistiin eräänlaisen muodosta käsin avautuvien lukemattomien täsmällisten merkitysten vaihtoehtojen *rekisterin*. Epätäsmällisyys voi tarkoittaa täsmällisten merkitysten mahdollisuutta ja avoimuutta tulevaisuudessa, rekisteriä, joka paradigmana avautuu katsomisen erityisessä reflektiossa.

Juuri kuvan ja maalauksen erottamisen ongelman äärelle nonfiguratiiivisesti maalaavat taiteilijat asettuivat manifestissaan. Heistä Mondrian, Theo van Doesburgin kollega on ehkä paras esimerkki. Totean, että kuva on juuri muodon tunnistamista joksikin, jonka tuntee ja tietää. Muodon tapahtuma on siis aina myös aihe. Mitä muuta olisi tunnistettavissa kuin jokin, jonka tietää ja tuntee jostakin muualta? Theo van Doesburgin ja Mondrianin ohjelmassa semanttinen osoitin on kohti ”universaalia”. Voisiko tämä kuvallisuuden metaforinen avain, universalisuus, syntyä siitä, että yksinkertaisia kuvallisia elementtejä, joissa värin erilaiset erot (värikylläisyys, värisävy, valoisuusaste) havaitaan, on mahdollista käyttää määrittelemättömästi moniin tarkoituksiin. Näitä tarkoituksia toteutetaan juuri perinteisessä figuratiivisessa kuvassa/maalauksessa. Universalisesti käyttökelpoinen valoisuuden eroa esittävä muoto on figuratiivisen ja representatiivisen muodon kokonaisuuteen

51. Carnegie Art Award, url:<http://www.carnegieartaward.com>.

nähdessä, yksikkö siinä missä kirjain on sanan yksikkö. Näin Wassily Kandinsky pitkälti tuo esiin oman visuaalisen universaalien kuvallisten elementtien ohjelmansa kielioppina, jossa kirjoituksen yksiköt ovat piste, viiva, taso ja värit. Viimeksi mainittu nousee keskeiseksi ideologiseksi ohjelman kohteeksi ainoassa suomennetussa Kandinskyn teoksessa, *Taiteen henkisestä sisällöstä*, eräänlaisena fenomenologiaan hankalasti rinnastuvana fenomenalistisena symboliikkana. Kysymyksen pisteestä, viivasta ja tasosta sekä väristä Kandinsky esittelee toisaalla visuaalisen syntaktiikan ohjelmassaan.<sup>52</sup> Konkretistisen manifestin ajattelu on aiempaa rajallisemman inventaarion osalta analoginen tälle kielioppimetaforalle. Kaiken kaikkiaan taustalla on ajatus kokonaisuuden ja osien suhteesta, jonka nonfiguratiivinen ja abstrahoiva maalaustaide tematisoi uuden taiteen ainoaksi tärkeäksi perustaksi. On esitettävä esittämisen perustavat rakenteet sen sijaan, että näitä rakenteita käytettäisiin viittausten esittämiseen. Konkretistisen teoksen viittavaat suhteet toimivat kuvallisten elementtien tasolla. Representatiiviset tai referentiaaliset suhteet on katkaistu. Silti esimerkiksi Lars-Gunnar Nordström ja kriitikko Erik Kruskopf puhuvat kuvasta (*bild*).<sup>53</sup> Näemme muodon, mutta emme voi yksiselitteisesti sanoa, mihin muoto viittaa. Suomalaisten taiteilijoiden, kuten Nordströmin, tapa puhua kuvasta (*bild*) on monimerkityksellinen.<sup>54</sup> Toisaalta kuva on *'tableau'*, esitys, mitä taiteilija perimmältään sommittelee, katsomisen matka kuvallisuutta hyödyntävällä maalatulla pinnalla. Voiko siis kuva jäädä vaikka esittävä aihe katoaa? Kuvallisuudessa on kyse piirteistä, jotka tekevät mahdolliseksi saman asian tunnistamisen kahdella eri tavalla, esityksenä ja esityksen lähtökohtana. Kumpikin on mahdollista nimetä malliksi. Nonfiguratiivinen taideteos voi olla osittain kuva, osittain jonkin muunlaisen merkityksen annon, esittämistavan tulos siitä huolimatta, ettei maalauksen välineellistä traditiota ole rikottu missään vaiheessa.

Konkretistinen maalaus esittää puuttuvaa kuvaa kuvallisten elementtien avulla. Manifestissa on ainakin kolme erilaista ajatusten yhteenliittymää. Näistä tekijä voi tekijyytensä kokemusten nojalla tunnistaa kuvan ja kuvallisen elementin eron. Tätä eroa ei manifestin suomenkielisessä käännöksessä voi havaita. Vannin suhde Kandinskyyn, kuten Mether-Borgströmin suhde Kleehen tai Carlstedtin suhde Carlsundiin, joka oli yksi manifestin allekirjoittajista, tekevät manifestin nostamisen normiksi hataraksi ja käyttökelpoiseksi ainoastaan termin levinneisyyden, ei manifestin sisällön ansiosta. Carlsund ei liene koskaan tavannut Nordströmiä tai nähnyt hänen taidettaan. Carlstedtin saama innokas vastaanotto Carlsundin taholta ja Tukholman näyttelynsä johdosta vaikutti siihen, että Carlstedt vei ajatuksia eteenpäin Vannil-

52. Kandinsky, Wassily, *Taiteen henkisestä sisällöstä*, suomennanut Marjut Kumela, Helsinki, Suomen taiteilijaseura ry 1981 (1912); vrt. Kandinsky, Wassily, *Point, Line to Plane*, käännös saksasta, H. Dearstyne ja Hilla Rebay, New York, Dover, 1979 (1926). Eero Tarasti on luonnehtinut Wassily Kandinskyä eräänlaiseksi "esisemiootikoksi", katso Tarasti 1990, 24.

53. Karjalainen, Tuula, *Uuden kuvan rakentajat, konkretismin läpimurto Suomessa*, Porvoo, WSOY 1990, 211- 212.

54. *Ibid.*, 156. Sitaatti käyttää sanaa kuva, käännöksenä sanasta *bild*. Esitän seuraavan määrittely-yrityksen: Konkretistinen maalaus on maalattu, mediaalisesti yhtenäinen esitys, (*tableau*), joka pyrkii kiinnittämään huomiomme esityksensä kokonaisuuden ja kuvallisten elementtien suhteisiin sovittamatta mediansa järjestystä kuvaksi. Konkretistinen maalaus käyttää tulkintakontekstinaan myös perinteellisen esimodernin maalauksen kuvallisen yhtenäisyyden negatiota. Kieltäytyminen renessanssi-ikkunasta on tunnetun perinteen negation korostamista.

le, Nordströmille ja Mether-Borgströmille.<sup>55</sup> Kukaan neljästä taiteilijasta ei ilmaise noudattavansa ensimmäistä manifestin vaatimusta teoksen hahmottamisesta ensin mielessään ennen kuin maalaus toteutetaan, päinvastoin. Amerikkalaisen käsitetaiteen piirissä minimalistisen murroksen jälkeen ja sen vallitessa, yhdysvaltalainen taiteilija Sol LeWitt ryhtyi toteuttamaan konkretismin manifestin ensimmäistä artiklaa johdonmukaisesti, antaen muiden toteuttaa suunnitelmansa, koska itse teos on jo luotu suunnitelmassa: ”...Irrationaalisia ajatuksia tulee noudattaa ehdottoman loogisesti. Konsepti ja idea ovat eri asia. Edellinen merkitsee yleistä suuntaamista ja jälkimmäinen osaa tästä. Ideat toteuttavat (implement) konsepteja. Ideat voivat olla taideteoksia: ne ovat osa kehittämisen prosessia (chain), joka lopulta saattaa löytää muotonsa. Kaikkia ideoita ei tarvitse aineellistaa.” Tämä tarkoittaa, että taide rinnastuu suunnitelmaan, joka ideatasolla ilmaistaan riittävällä tavalla ollakseen taidetta. Sol LeWittin mukaan lisäksi ”koska mikään muoto ei ole itsessään ylempänä toista taiteilija voi käyttää mitä tahansa muotoa, yhtä lailla puhutusta ja kirjoitetusta sanasta aineelliseen todellisuuteen.”<sup>56</sup>

”Taideteos ei sinänsä ole enempää tunne- kuin järkipäinen, kuuma tai kylmä, subjektiivinen tai objektiivinen. Näin puhuttaessa tarkoitetaan aina sisältöä, joka taideteokselle annetaan”.<sup>57</sup> Tuula Karjalaisen lause kiinnittää huomion Joseph Alber- sin ja Irving Sandlerin pohdintaan konkreettisen taiteen persoonattomuudesta ja tunteettomuudesta. Pohdintaa edeltää katsaus siihen minkälaisia vaikeuksia syntyi abstraktin, nonfiguratiivisen, konkreettisen tai konstruktivistisen määreen käytös- sä. Manifesti tähtää toki sekä tietyn näköiseen mutta myös tietyistä syistä tehtyyn taiteeseen. Kiinnostavaa on se, miten ”loogista ajattelua” edellyttävä taide erottuu muusta taiteesta? Looginen ja objektiivinen eivät itse asiassa ole manifestissa esiin- tyviä määreitä. Tähän suuntaan voi tosin edetä mikäli lukee manifestin tiettyjen asioiden tai ominaisuuksien negatioiden kautta. Samalla syntyy kiistaa siitä, onko konkretismi tunneperäistä vai älyperäistä. Sentimentalisuutta vastaan taistellessaan tavoite ainakin Karjalaisen mukaan on välttää ”tunnelmoiminen”.<sup>58</sup> Sam Vannin keskustelu Sigrid Schaumanin kanssa, teoksessa *Sam Vanni – Valkoinen kangas ja valtameri* (1983) kertoo vaikeuksista sovittaa modernin taiteen konkretistiset peri- aatteet henkilökohtaiseen ilmaisuun, jossa pitäisi samalla olla kyse omakohtaisesti koetuista ratkaisuksista, motivoituneesta formalismista: ”Minä puolestani pidän hyvänä subjektiivista asennetta mutta objektiivista toteutustapaa. Subjektiivisen ja persoonal- lisen asemesta voitaisiin mieluummin puhua omasta, ts. impulssien omaperäisyydestä. Jokaisen maalausta katsovan tulee saada samanlainen vaikutelma kuin taiteilijalla on ollut, saavuttaa sama mielentila. Jokainen värisuhde ja sen asema taulun pinnalla tulee tarkoin punnita eikä antautua hetken huumaan.”<sup>59</sup> Kappaleen kaksi viimeistä lausetta edustaa Kandinskyn korrespondenssin ajatusta väreistä kuhunkin kulttuu-

55. Ibid., 108.

56. LeWitt, Sol, *Sentences on Conceptual Art*, julkaisussa 0–9, New York 1969 sekä Atkinson, Bainbridge, Baldwin, Hurrell (eds.), *Art-Language*, Coventry 1969.

57. Karlainen 1990, 23.

58. Ibid., 22.

59. Vanni Sam, *Valkoinen kangas ja valtameri*, (Carolus Enckell, toim. ja haastattelu), Jyväskylä, Suomen taiteilijaseura 1983.



riin sidottuina objektiivisten vaikutelmien impulsseina. On kyse, hämmästyttävää kyllä, *suhteellisen universaalisesta* kieliopin harjoittamisesta. Objektiivinen toteutustapa viittaa sekä konkretismin korostamaan selkeyteen että korostaa negaationa subjektiivisen epätäsmällisyyttä ja epäjohdonmukaisuutta, mikä johtaa siihen, ettei katsoja voi saada samaa vaikutelmaa kuin taiteilijalla on teoksensa suhteen. Tunnelmoimisen ja subjektivistisen asennoitumisen arvoa siis vähätellään konkretistien keskuudessa. Kyse on muotokieleen liittyvästä arvottamisesta, ja paradoksaalisesti sekä konventioiden että kaltaisuuden merkitysten asettamisesta maalauksen ohjelmalliseksi perustaksi. Muoto seuraa ajattelun tapoja, johdonmukaisuutta, analyytistä suhtautumista maalaukseen, jonka esteettinen tulos kuitenkin voi elähdyttää ja saattaa itkemään.<sup>60</sup> Mimesis jatkuu analogian ajatteluna. Tässä yhteydessä on kiinnitettävä huomiota siihen, miten taiteilija erittelee konkretismin ominaisuuden, 'konkreettisen'. Birger Carlstedt hyväksyy 'konkreettisen', koska hän työskentelee "yksinomaan käyttäen konkreettisia realiteetteja: väriä ja muotoa".<sup>61</sup> Tästä käy ilmi, että konkreettiset realiteetit ovat yhtäältä havaitsemisen realiteetteja. Toisaalta, ajatus konkreettisesta samanlaisena vastuksena ja pakottavuutena kuin pöytä, jonka atomien väliseen tyhjiyteen ei pääse, on taiteessa vasta kehitteillä. Kahden konkreettisen merkityksen yhdistyminen laajentaa näkökulmia taiteeseen sekä havaitsemisena ja fenomenaalisenä kysymyksenä että tekemisenä ja vuorovaikutussuhteena ympäristöön.<sup>62</sup> Monet nykytaiteen ilmiöt perustuvat ajatukseen konkreettisesta kahtena laajenevana kenttänä eli fenomenaalisen ja mediaalisen erotteluun ja suhteellistamiseen riippumatta siitä, että varhaisempi modernismi arvotti muotoa ja materiaaleja sellaisenaan. Minimalismi (joka syntetisoi ajatuksen sekä puhtaasta muodosta että materiaalista) avasi tien omalle vastakohtalleen, postminimalismille.

Konkreettinen viittaa joka tapauksessa eräänlaiseen pakottavuuteen, havainnosta ei pääse eroon. Juuri tähän, katsomiseen, Kendall Walton myös panostaa puhuessaan standardi- ja kontrastandardipiirteistä eli esteettisistä ominaisuuksista.<sup>63</sup> Kysymys muodosta ja väristä voidaan ymmärtää kokonaan havaitsemisen realiteettina. Auki jää kysymys siitä, missä määrin tämän luonnehdinnan taustalla tai implisiittisenä perusteena on värin ja muodon mediaalinen konkreettisuus, joka edellyttää vastuksen voittamista, samaa mitä tarvitaan oven avaamiseen. Avoin suhde maalauksen mediaan vertautuu Clement Greenbergin suhtautumiseen maalauksen mediumiin. Maalauksen mediumin päätehtävänä on rajata ne taiteelliset haasteet, jotka joka tapauksessa sisältyvät optiseen tilaan, kuvallisuuden virtuaalisuuteen. Ambivalenssi syntyy epäröinnistä sen suhteen mihin on vedettävä maalauksen raja taideteoksena. Kysymys on kohdasta, jossa Greenberg väittää litteyden ja litteyden rajaamisen riittävän normeina sellaisen objektin luomiseen, jonka voi kokea kuvana (*as a picture*). "Siten pingoitettu ja kiilakehyksiin kiinnitetty kangas on jo olemassa kuvana – vaikkei

60. Ibid., 167. Carolus Enckell haastattelee ja keskustelelee Sam Vannin kanssa Mondrianista.

61. Ibid., 16.

62. Modernistinen kehityslogiikka, jota Clement Greenberg edusti kritiikissään, ylittää maalauksen perinteen dekonstruktiossa rajat, ensin suhteessa kuvanveistoon ja edelleen ulos galleriatilasta. Minimalismissa ja käsitetaiteessa tästä oli seuraamuksina taideteoksen perinteisten mediasääntöjen ylitys.

63. Walton, Kendall, *Taiteen kategoriat*, antologiassa Markus Lammenranta, Arto Haapala (toim.) 1987, 35–65.

välttämättä onnistuneena sellaisena.”<sup>64</sup> Plastisen artikulaation taustalle jäävä väline katoaa paradoksaalisesti samalla kun se takaa tuon kiasmaattisen muodon merkityksen kuvana (*picture*). Kun puhutaan maalauksen arvoon ja merkitykseen liittyvistä seikoista katsomisen perusteella, studiopuhe vaimentuu. Väri ei ole ainetta vaan relaatioita tuottava mahdollisuus, kuten muoto. Havaittu relaatio, topologia säilyy siitä huolimatta, että kuva väistyy kuvallisten elementtien hyväksi. Näin käy ilmi *picture* = kuva -sanan olemus: on kyse fenomenalisesta katsomisen topologiasta, tietynä maalaustaiteen merkitsevänä muotona tai symbolisena merkkinä maalaustaiteen olemuksesta, essensistä, jota teos edustaa. Greenberg puhuu eksplisiittisesti kuvasta, ei maalauksesta. Tästä näkökulmasta suomalaisten konkretistien puhe kuvasta tarkoittaa muotokielen kokonaisuutta, *'tableau'* esittymisenä, ei median, jonka rajalle Greenberg yllä esitetystä huomautuksessaan saapuu. Samassa artikkelissa asia ilmaistaan myös toisin: vain yksi viiva kankaalla tekee kuvatilaa, josta amerikkalaiset värikenttämaalajat pyrkivät eroon, kuitenkin siinä onnistumatta. Päinvastoin, maalajat siirsivät huomionsa maailman muihin osiin.

Vasta 23-vuotiaan Veikko Eskolinin pitämä näyttely 1959, *Semanttisesti konkreettisia konstruktioita*, onnistuu jo nimellään kattamaan konkretismin koko kentän, konstruktivismilta perityn värien ja muotojen tematisoimisen, kuvan kadottamisen kuvallisuuden hyväksi – ja näyttämään myös konkretismin tulevan suunnan, tilataiteen, kuvanveiston perinteitä vastaan, ehkäpä ironisesti lingvistiikkaankin viitaten. Lähtökohdan tälle retorille liikkeelle Suomessa osoitti Calderin ja Legerin näyttely Artekissa 1937, yli kaksikymmentä vuotta aiemmin. Eskolinin näyttelyotsikossa konkreettinen tulee hyvin lähelle kirjaimellisen merkitystä. Pitkälti siitä onkin mielestäni kyse konkretismissa, erityisesti sen amerikkalaisessa tulkinnassa. Clement Greenbergin esiin tuoman abstraktin ekspressionismin jälkeisen kehityksen matka on kuljettu kohti kankaan ja kiilakehyksen muotoa toistavaa maalausta ilman kuvaa, ja lopulta ohi maalauksen tilallisen ja fyysisen median. Konkretismin manifesti sisältää ne tavoitteet, jotka kypsyivät vasta muualla kuin Pariisissa 1930- ja 1940-luvulla Piet Mondrianin ja Theo van Doesburgin ajatusten innoittamina. Konkreettinen on huikean poeettinen termi, metafora maalaukselle, jonka keskeiset piirteet olivat mahdollisimman epäkonkreettisia arkisessa mielessä, koska ne löytyivät itse havainnon ilmiöiden huomioimisessa. Konkretismin optinen painotus teki maalaussuunnasta perustan myös jatkokehitykselle sekä minimalismin että käsitetaiteen ratkaisuihin saakka – optisen abstraktion outona negaationa, sillä minimalismin mediavaihto, esimerkkinä vaikkapa Dan Flavinin neonvaloteokset, säilyttävät optisuuden ja visuaalisen koko rekisterin. Paradoksi on siitä merkillinen, että kuvan korvaututtua kuvallisuudella, distinktiiviset erot (ja arvot) perustuvat median murroksiin, ei havainnon muotoihin. Tuloksena on oivallus, että topologia jää kun medium vaihtuu. Välineet vaihdetaan yhä vaikuttavamman visuaalisen kokemuksen hyväksi unohtamatta, että taidelajin *laajennettu kenttä* tarjoaa fenomenaliselle tarkastelulle oman kumouksellisen arvonsa, kuten esimerkiksi tarkasteltaessa James Turrellin

64. Greenberg, Clement, *Modernist Painting, Collected Essays and Criticism*, Vol 4, Chicago, University of Chicago Press 1993, sitaattina Michael Fried 1998, 35, oma suomennokseni.

kaareutuvan Roden kraatterin reunalla Arizonan taivasta.<sup>65</sup> Samalla taideobjektin sekä tilan ja ympäristön objektien rajat katoavat. Tästä on yllin kyllin esimerkkejä amerikkalaisen maataiteen sekä minimalististen teosten myötä. Uusi rajapinta on löytynyt kuitenkin amerikkalaisen konkretismin, siis minimalismin puitteissa. Kun sanotaan, Donald Juddin tapaan, että ”rauta on vain rautaa”, kun halutaan kieltää kuvallisuuden myötä tulevat symboliset merkityksenannot, korostuvat samalla merkitykset ja kiinnostus havaitsemisen kompleksisuuteen, tai yksinkertaisuuteen, lukemattomien medioiden maailmassa.

Retorinen liike jatkuu median murroksina. Tässä vaiheessa konkretismi on tehnyt tehtävänsä ja alkaa paluu kuvan ja tekstin taiteeseen. Samalla huomiomme kiinnittyy sosiaaliseen tilaamme ja subjektiviteetin kysymyksiin, kuten sukupuolittuneeseen katseeseen ja niihin rakenteisiin, jotka ylläpitävät havainnon ja tulkinnan diskursseja. Näin pitkälle, tai tämän solmukohdan yli, en voi tässä yhteydessä mennä.

65. James Turrellin urasta, katso esimerkiksi *Greeting the Light, an Interview with James Turrell by Richard Whittaker*, julkaistu Works+ Conversations, url: <http://www.conversations.org/99-1-turrell.htm> sekä url: <http://www.pbs.org/art21/artists/turrell/>. Kuvanveiston laajennetun kentän termistä (*Sculpture in the expanded field*) katso Krauss, Rosalind, *The Originality of the Avant-Garde and Other Modernist Myths* Cambridge, Mass. MIT Press 1985, 276–291.





Maalaus 46 x 38, öljyväri kankaalle, kollaasi 1990





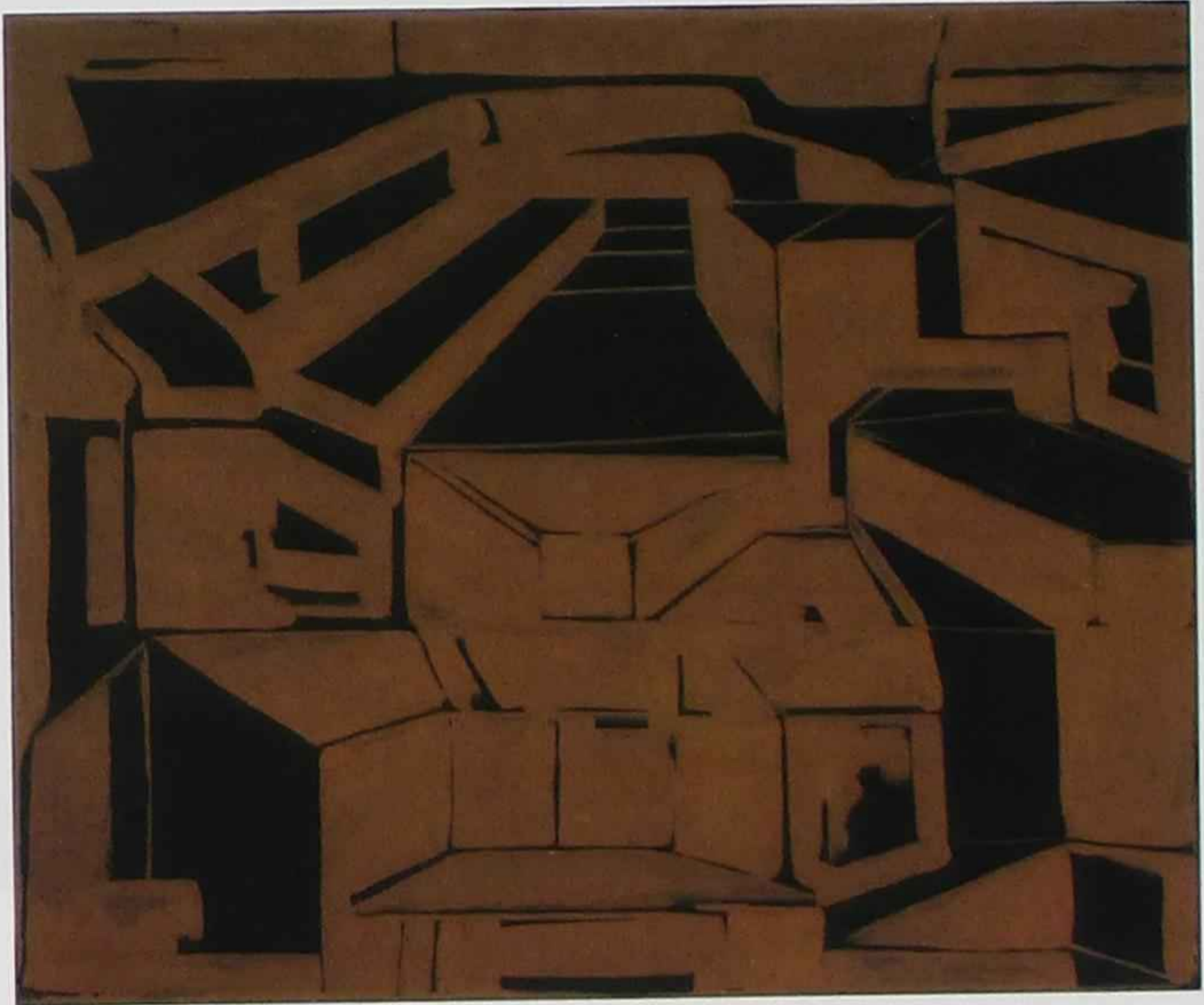
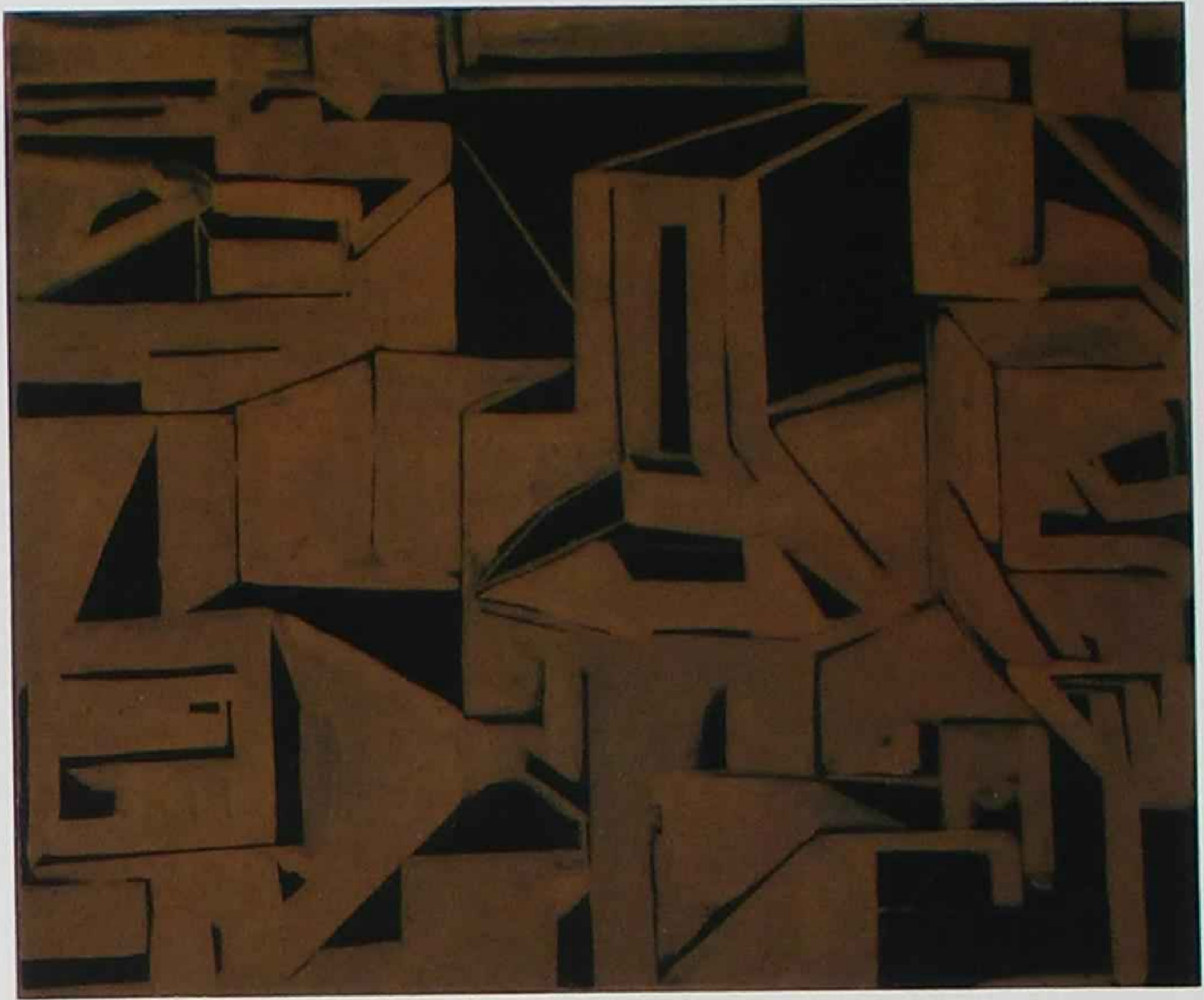
Maalaus 46 x 38 cm, öljyväri kankaalle, kollaasi 1991

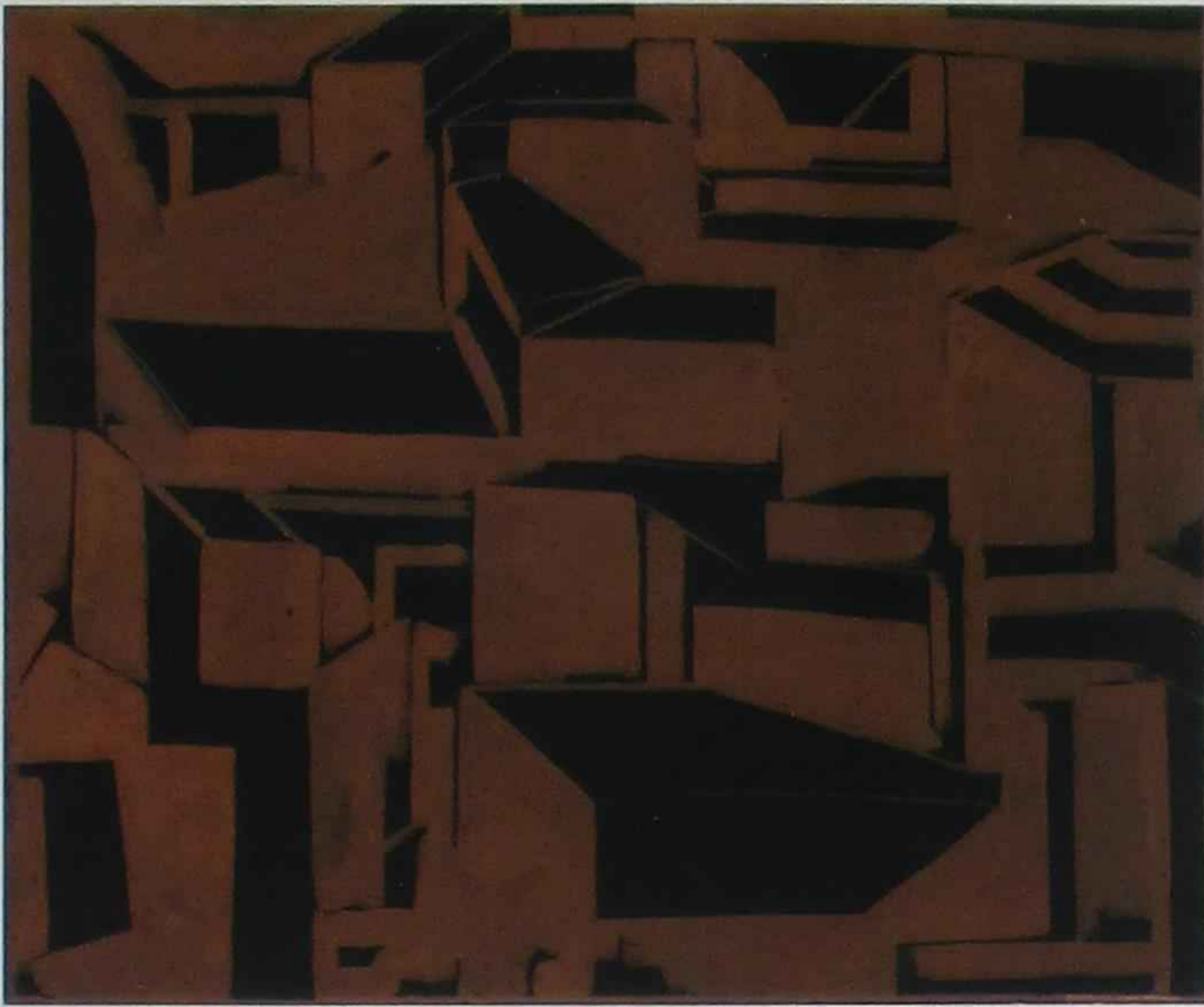






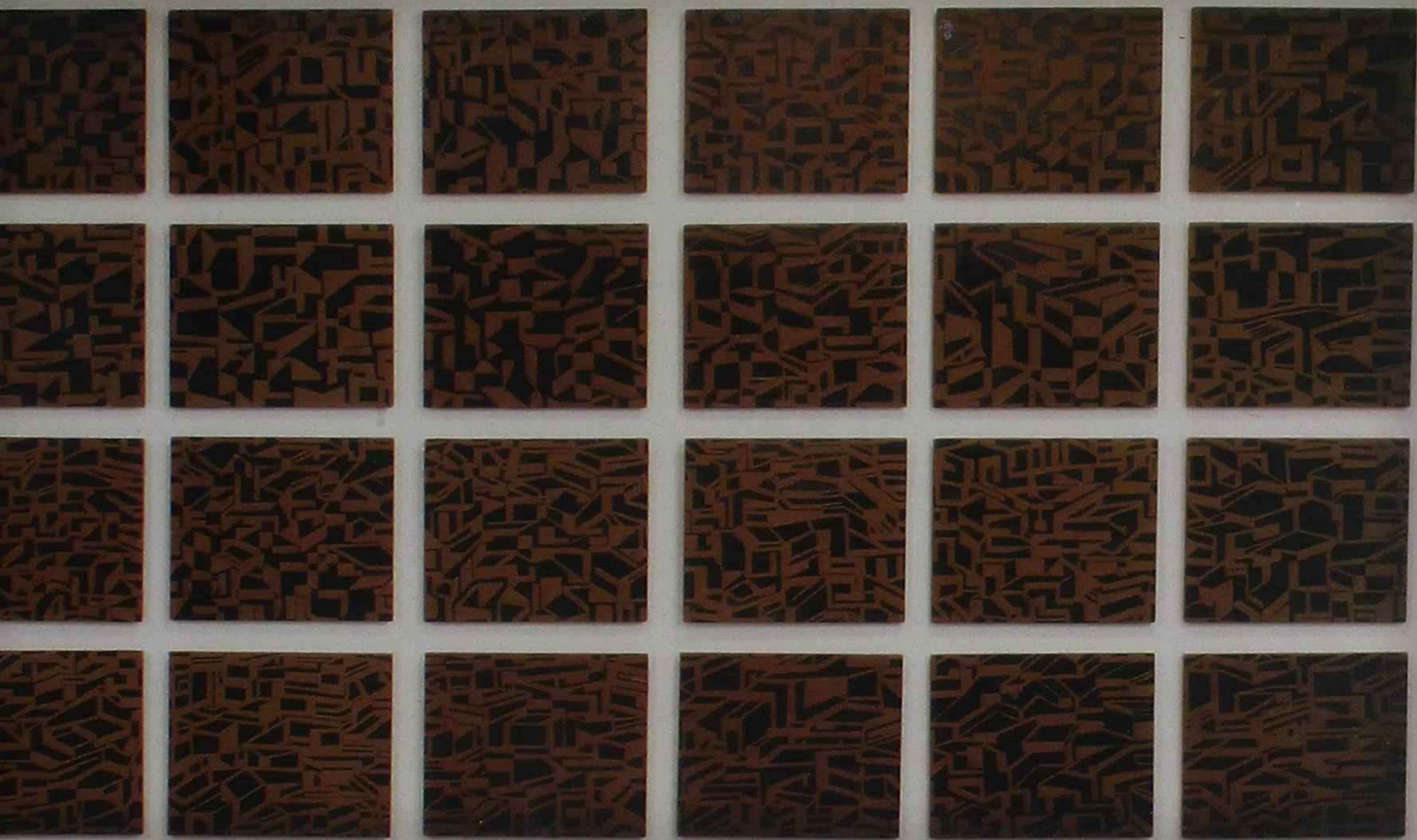
Kulttuuri 46 x 38 x 7 cm, tempera ja öljyväri kankaalle 1992





Sarjasta Berlin, 38 x 46 cm, öljyvärei kankaalle 1998





Berliner Geschichte, 48 maalausta 38 x 46 cm, öljyväri kankaalle 2000 (Amos Andersonin taidemuseo)

**MARJATTA TAPIOLA**

**MAALAUKSIA**

**2.-26.3.2000**

**galerie anhava**

Mannerheimin aukio 3  
FIN-00100 Helsinki  
Mannerheimplatsen 3  
FIN-00100 Helsingfors  
Tel. +358 (0)9 669 989  
Fax +358 (0)9 634 007  
e-mail: galerie.anhava@pp.inet.fi  
Merita Bank 205818-9511  
LY 0856112-8 VAT FI08561128  
Krnro 521.765 Trade Reg.No  
Oy Anhava & Gullichsen Ab

Marjatta Tapiola on siirtynyt "kuolleiden piiristä elävien piiriin".

Marjatta Tapiola on yli kymmenen vuoden ajan käsitellyt teoksissaan kuolemaa. Hän on maalannut maatuvaa lihaa, raatoja, luurankoja, kalloja. Aluksi näitä teoksia sävytti hirvittävä ahdistus, joka siirtyi katsojaan, ei päästänyt unohtamaan "kaiken lihan tietä", kuoleman varmasti tuomaa nöyryytystä, elämän loppumista lihon mätänemiseen.

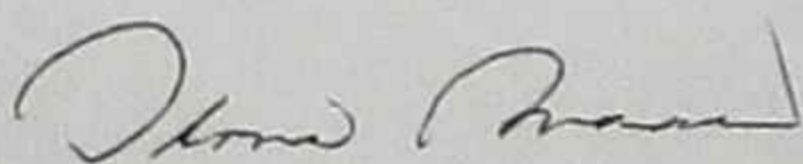
Vähitellen Tapiolan teokset valostuivat, vaikka aihepiiri pysyi samana. Kuolema asettui osaksi tarkoituksenmukaista ja hyväksyttävää maailmanjärjestystä, siitä tuli lempeä, elämää osaltaan synnyttävä, kaunis.

Teosten kirjallisen sisällön muuttumisen myötä myös niiden visuaalinen ilmiasu muuntui. Alun rujot, aggressiiviset, rumankauniit maalaukset kevenivät, räjähdysmäiset tunnepurkaukset jalostuivat hallituksi siveltimenkäytöksi, väriskaala vaaleni ja maalaukset rakentuivat monista tynemmin levitetyistä ohuista värikerroksista.

Nyt Tapiola on astunut pitkän askeleen eteenpäin tällä positiivisten tunteiden ja elämän hyväksynnän sävyttämällä tiellä. Hänen uudet aiheensa ovat elämän piiristä, lähinnä eläimiä: uljas hevonen, lempeä härkä, valpas koira. Tapiolan värikin on nyt hohtavaa, hengittävää, miltei itsevalaisevaa. Ja miten hän maalaakaan! Välineen hallinta, teoreettinen ja käytännöllinen osaaminen ja ilmaisun välittömyys, maalausjäljen unissakävijämäinen varmuus ovat täydellisessä tasapainossa. Tämä taiteilija osaa maalata niin kuin nyt ei kukaan muu: mehevästi, täsmällisesti, ilmeisesti. Hän nauttii - syystä - maalaamisesta ja hänen nautintonsa siirtyy katsojaan.

Ripustamme näyttelyn tiistaina 29. helmikuuta. Avajaiset torstaina 2. maaliskuuta klo 17-19.

**TERVETULOA!**



Ilona Anhava

Marjatta Tapiolan kutsukirje, 210 x140 cm, mustesuihku vinyylille 2000

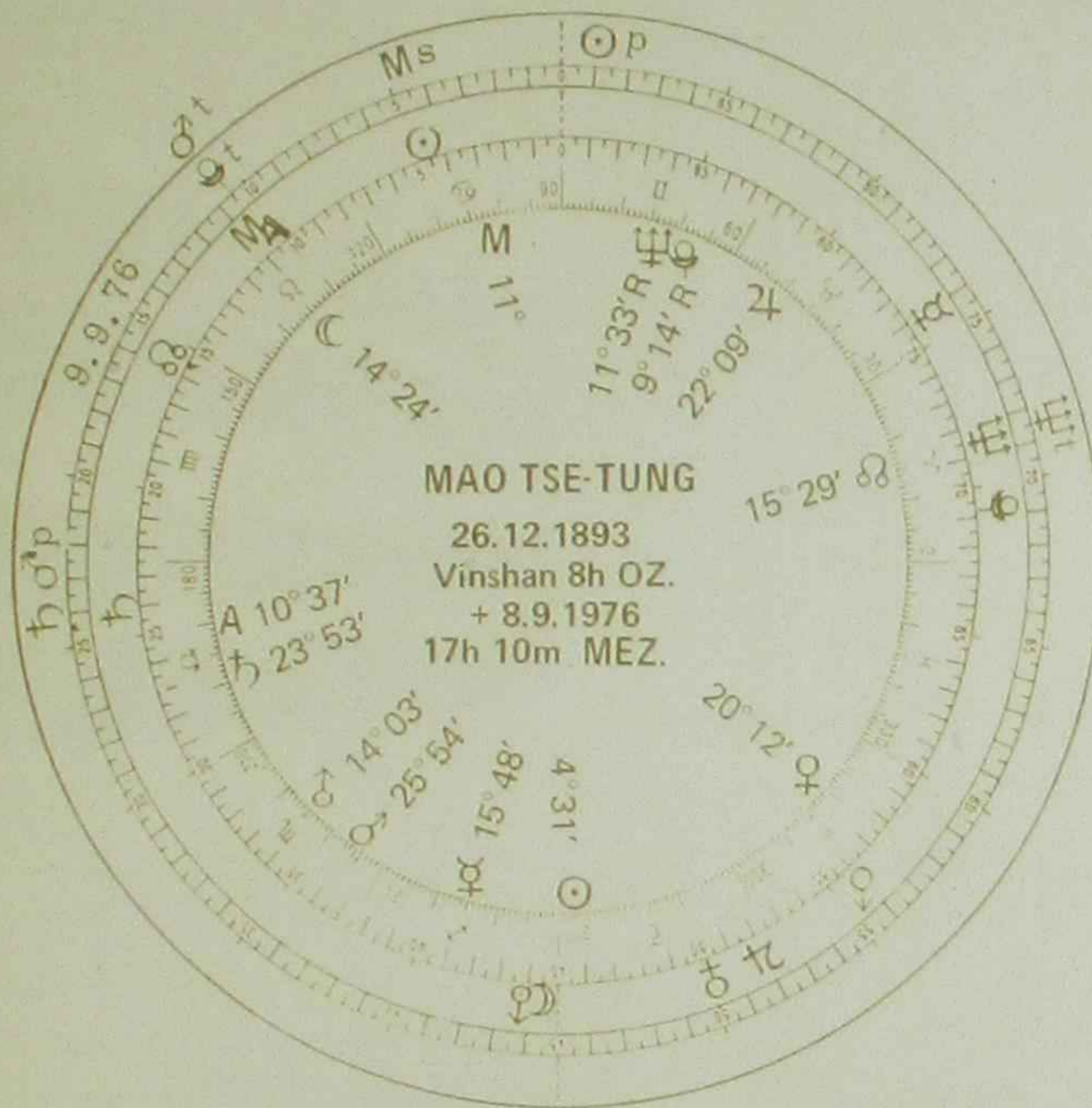


# KOSMISCHER BEOBACHTER

OKTOBER

1976

25/10



## Aus dem Inhalt:

Mao's Tod – Zur Bundestagswahl – Warum hatten wir eine lange Hitzeperiode – Lebensgefahr um das 45. Lebensjahr? – Geheimnisvolle Krankheit – A.P. Treurnicht – Richtigstellung – Heini Hemmi – Reiner Kunze – Prognostischer Teil – Wetter im Oktober – Kosmopolitisches Barometer – Monatscheiben.



Näyttelyinstallaatio "What is that?" Forum Box, Helsinki 2002



It

This is a conception, because it is universal. But  
as the act of attention has no

**What is that?**

connotation at all, but is the  
of the mind, that is to say, the power which directs the  
mind to an object, in contradistinction to the power  
purely  
pure denotative power of thinking any predicate

**first must be completely**  
of that object, - so the conception of what is  
present in general, which is nothing but the

**conception of or reference**  
**anything else: for**  
general recognition of what is contained in  
attention, has no connotation, and therefore no

**at involves a second is**  
no proper unity.. Before any comparison or  
**a second or that second.**

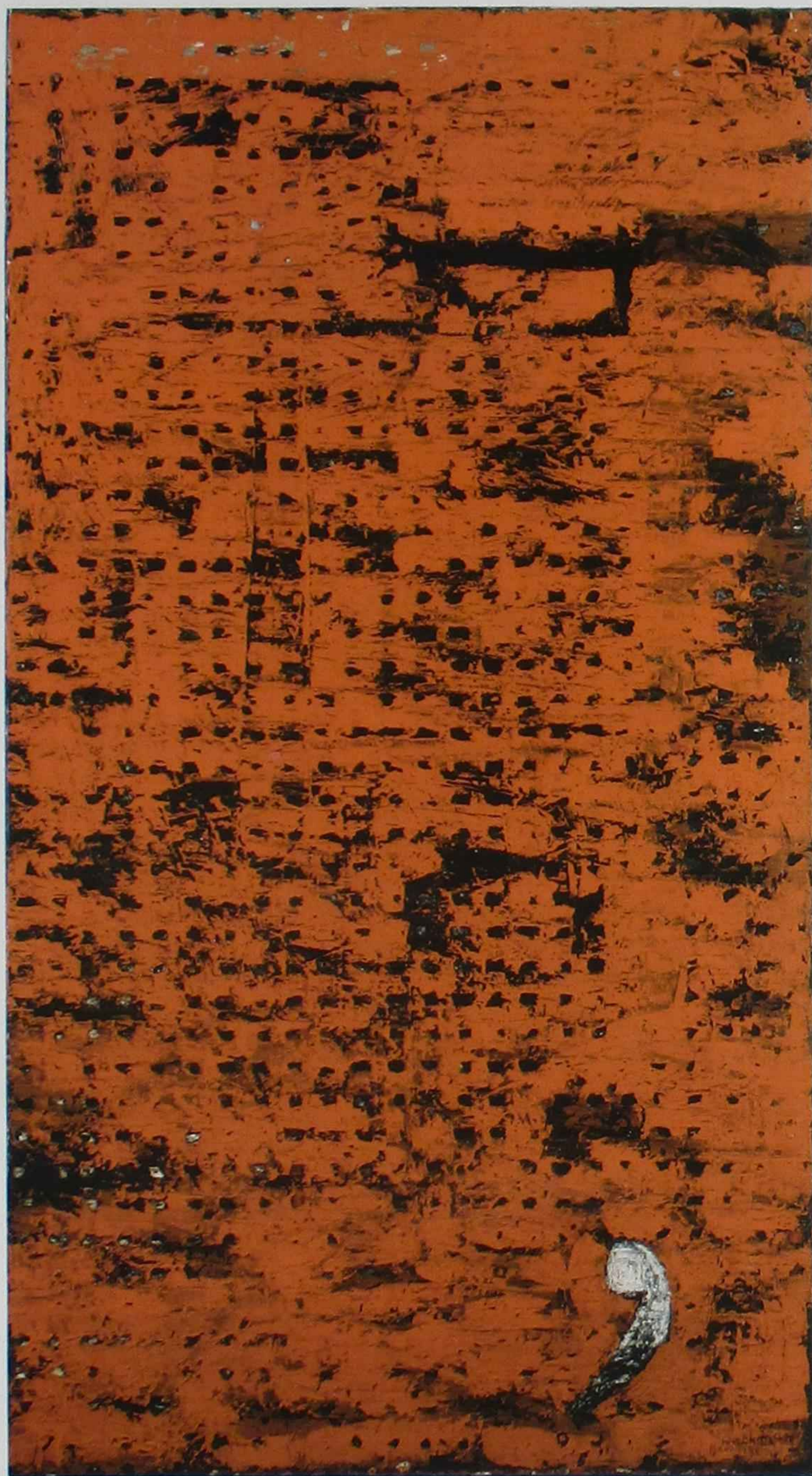
**The first must therefore be**  
discrimination can be made between what is  
**present and immediate, so**

present, what is present must have been  
recognized as such, as it, and subsequently the  
metaphysical parts which are recognized by

by abstraction are attributed to this it, but the  
it cannot itself be made a predicate.

"It" 250 x 220 cm, mustesuihku kankaalle, akryyiliväri 2002





Paysage virguleant, 235 x 130 cm, öljyväri kankaalle, kollaasi 1990





Sarjasta Temenos, 41 x 41 cm, öljyväri aluminille 1997