



# Maalaus maailman osana

Jan Kenneth Weckman

ISBN 952-471-513-9 70



9 789524 715133

WWW.LIKE.FI

**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.

Maalaus maailman osana



Jan Kenneth Weckman  
Maalaus maailman osana

**LIKE**

Kuvataideakatemia

Tämän kirjan julkaisemista ovat tukeneet Suomen Akatemia,  
Suomen Kulttuurirahasto, Svenska kulturfonden ja Taiteen  
keskustoimikunta.

© 2005 Jan Kenneth Weckman ja Kuvataideakatemia

Ulkoasu Liisa Kallio  
Kansikuva Julia Weckman  
Kannen teos *Kirjainmatka*, 2001, Cronhjelmsskolan, Luoto  
Valokuvat Museokuva ellei toisin mainita  
Valokuva s. 77 Kari Lehtinen  
Värierottelut Harri Larjosto

ISBN 952-471-513-9

Painopaikka Gummerus Kirjapaino Oy, Jyväskylä 2005

**LIKE**

Meritullinkatu 21  
00170 Helsinki  
[www.like.fi](http://www.like.fi)



Kuvataideakatemia  
Kaikukatu 4  
00530 Helsinki  
[www.kuva.fi](http://www.kuva.fi)

## Maalaus maailman osana

### **Sisällysluettelo**

<b>1</b>	<b>Maalauksesta merkityksenantoon</b>	6
	Semiologian merkkiteoria ei ole referenssiteoria	16
	Ei muotoa ilman merkitystä	21
<b>2</b>	<b>Mediumin merkillisyys</b>	24
	Joka tapauksessa: kolme modernismia	37
	Maailman osat, merkit ja kappaleet (bodies)	41
<b>3</b>	<b>Kuvan plastisuus ja ikonisuus</b>	45
	Kaltaisuus ja ikonisuus	55
	Merkityksen kolme artikulaatiota	62
<b>4</b>	<b>Merkityksenannon ehdot: topologia ja muoto</b>	64
<b>5</b>	<b>Merkki havaitsemisen ja toiminnan tapana</b>	80
<b>6</b>	<b>Abstrahointi ja abstrakti</b>	98
	Diskriminaatio	101
	Abstraktio	103
	Dissosiaatio	104
<b>7</b>	<b>Semiosis ja taiteellinen työskentely</b>	111
	<b>Jälkisanat, lähdeluettelo</b>	129

## 1. MAALAUKSESTA MERKITYKSENANTOON

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

Charles Sanders Peirce<sup>1</sup>

Ensimmäisessä kirjassani, *Seitsemän maalauksen katsominen*, keskityin kirjoittamaan taiteesta lähtökohtanani seitsemän maalaukseni katsominen. Kirja muodostaa tietystä tarkastelukulmasta syntyvän lauseiden rakennelman. Lauseet eivät ilmesty tyhjästä, vaan niissä on jo näkökulma varattuna, useitakin. Kuvan ja maalauksen ero, kuvan ja kuvallisuuden ero, sekä mediumin ongelma on kirjassa luonnosteltu viittaamalla maalauksen aineellisiin ehtoihin sekä sääntöihin. Seuraavissa luvuissa en tee jyrkkää eroa modernin maalaustaiteen ja viimeisten vuosikymmenten modernin taiteen kohtalon välillä. 1960-luvun jälkeinen kuvataide on nimittäin useampaan suuntaan kehittynyt laaja kokonaisuus, jota ei voi kuvata kokonaan tässä kirjassa käytettävillä keinoin. Huomioin siirtymän modernin taiteen ja nykytaiteen välillä käsittelemällä taiteen käsitteen purkautumista kolmeksi näkökulmaksi, joita erikseen seuraamalla – tai asettamalla ne erikseen huomion keskipisteeseen – kysymys nykytaiteen suhteesta modernismiin saa hahmon. Kolmesta näkökulmasta avautuvat *välineen*, muodon ja kerronnan näköalat. Erityisesti nykytaiteelle on leimallista paluu kerrontaan ja esittämistapojen narratiivisuuden intressit. Taide on tarinan kertomista toisin keinoin. Kertomisen ja kerronnan kysymykset jäävät kuitenkin käsilläolevassa kirjassa syrjään. Keskityn välineen, tai mediumin ja median sekä muodon kysymyksiin.

Olen joutunut reilusti leikkaamaan tätä tarinaa, joka kulkee konkretismin kautta käsitetaiteeseen ja minimalismiin. Esimerkiksi kubismin kuvan ja kuvallisuuden teeman olen joutunut karsimaan pois. Myös kiinnostukseni barokkimaalari Giuseppe Arcimboldoa kohtaan, jonka Roland Barthes minussa herätti, siirtyy toiseen yhteyteen.<sup>2</sup> *Seitsemän maalaukseni katsominen* on sanallistettu versio taiteestani,

1. Suomennokseni 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, Charles Sanders, *Collected Papers* (CP) 1931/1958, CP 1.532. Vrt. CP 1.538.
2. Weckman 2001, 13–17.

toinen ilmaisu, jonka rinnalle tässä toisessa kirjassa, *Maalaus maailman osana*, rakennan semioottisella työmaavalolla kolmannen version: valaisen studion pimeyttä, hiljaista tilaa. Katson maalausta merkin valossa.

Olen etsimässä perusteita taiteellisen suunnitteluprosessin semioottiselle teorialle. Tartun artikulaation, muodon ja (dualistisen) pertinenssin käsitteisiin sellaisina kuin ne esiintyvät binaaristen oppositioiden varaan rakentuvassa Ferdinand de Saussuren semiologian teoriassa. Luvussa *Kuvan plastisuus ja ikonisuus* kommentoin erityisesti Göran Sonessonin yritystä soveltaa binaarista merkkiä kuvien analyysiin. Siirryn luvussa *Merkityksenannon ehdot: topologia ja muoto* Louis Hjelmslevin merkkifunktio-teoriaan, jossa täsmennetään Saussuren merkin, substanssin ja muodon käsitteitä. Hjelmslevin symmetrinen ajattelu kärjistää virtuaalisen ja aktuaalisen välisen suhteen ongelmaa, joka syntyi jo alun perin ilmaisun ja sisällön ykseytenä.

Luvussa *Mediumin merkillisyyden lähestyminen* taiteellisen välineen, mediumin, kysymystä pohtimalla suunnittelun objekteja yhtäältä teorian ja täsmällisemmin merkityksenannon objekteina, toisaalta maailman osina ja kappaleina, jotka merkityksenanto liittyy taiteen ja kulttuurin piiriin. Hakiessani perusteita taiteellisen suunnittelun prosessille, kuljen yhtä matkaa ajattelua, havaitsemista ja toimintaa sekä kokemusta koskevien kysymysten kanssa ja pohdin, miten semiologian teoria kykenee hahmottamaan taiteellista työskentelyä ja taiteellisen suunnittelun suhdetta välineisiinsä ja ehtoihinsa?

Tässä luvussa käsittelen merkityksenannon yleisiä piirteitä semiologisen merkin ja triadisen merkityksenannon välisenä ristiriitana. Semiologiassa binaarinen merkki sulkeistaa viittauksen kohteen. Miten havaitseminen, toiminta ja ajattelu voidaan liittää merkkikäsitteeseen, jonka ymmärrämme jatkuvaksi (keskeneräiseksi) prosessiksi? Kysymys avaa tien semiologiasta semiotiikkaan.<sup>3</sup>

Mitkä ovat semioottisen lähestymistavan erityiset ongelmat taideteoksen valmistamiseen liittyvässä merkityksenannossa? Miten ajallisesti muuttuva käytäntö on teoreettisesti liitettävissä rakenteen, struktuurin, ajatukseen? Onko mahdollista keskustella maalauksesta ja installaatiosta tai taiteellisesta suunnitelmasta merkkitapahtumana ottaen huomioon myös keskeneräisyyden, prosessuaalisen näköalan ja tekijän suhteen teokseen? Tutkimuskysymyksiini en odota voivani vastata tyhjentävästi. Näkökulman siirtäminen kuvien ja taideteosten kierrosta, taiteen kentältä kohti studiota ja tekijän suunnittelutyötä, tuottaa jo sinänsä uuden näköalan, ja ongelmaksi jääkin ehkä vain se, miten näkökulman muutos näkyy taideteoksia koskevan teorian muutoksina. Tekijän näkökulmasta taiteellisen työn kohde on sekä media että merkitys. Sanallistamisen kohteeksi asettuu tekijän tilanne ja näkökulma. Sanallistaminen tarkoittaa katsomisen ja tarkastelun pohjalta laadittua teoriaa, olettamusten kokoelmaa, vähintäänkin yhtä versiota rajattomasta sanallistamisen mahdollisuudesta.

Tekstini problematisoi alustavalla tavalla eräitä uuden median ja visuaalisen kulttuurin piirissä vallitsevia käsityksiä. Nämä koskevat kysymyksiä teknologian ole-

3. Käytän semiologian termiä viittaamaan eurooppalaiseen lingvistiseen semiotiikkaan, jonka perusti Ferdinand de Saussure. Katso myös seuraava alaviite.

muksesta, mediumia ja mediaa taiteellisena välineenä, interaktiivisuutta ja virtuaalisuutta. Näitä asioita pidetään erityisesti uusmediaa koskevinä kysymyksinä mutta osoitan miten virtuaalisuus on kaikkien kuvien ominaisuus – siis se, ettei kuva ole olemassa samalla tavalla kuin kuvan kantaja, vaikkapa maalaus. Kuvatuo- tonto ei ole immerssiivisyyttä edistävän teknologian tuottamaa virtuaalista kokemusta eikä liikkuvaa kuvaa lukuun ottamatta ole muuttunut paljonkaan renessanssin ajoilta.

Sveitsiläis-ranskalainen kielitieteilijä Ferdinand de Saussure (1857-1913), muo- toili 1900-luvun alussa semiologian mahdollisuuden näin: ”...*Olisi näin ollen mahdollista ajatella tiede joka tutkii merkkien asemaa osana sosiaalista elämää... koska tuo (tiede) ei vielä ole olemassa, ei ole varmaa syntykö sellainen. Mutta sil- lä on oikeus jo ennalta olemassaololleen. Kielitiede, lingvistiikka on vain yksi osa tätä laajempaa tiedettä...*”<sup>4</sup> Lingvistinen teoria antoi mallin semiologialle, jota ei vielä ollut. Semiologian termi rajautuu tässä vain Ferdinand de Saussuren pohjalta ke- hittyneeseen semiotiikkaan. Saussuren luonnosmaisesta semiologisen merkin ja lingvistisen rakenteen määrittelystä kehittyi eräitä 1900-luvun merkittävimpiä ajatusrakennelmia antropologiassa, taiteen ja kulttuurin teoriassa sekä visuaalisen kulttuurin ilmiöiden tarkastelemisessa.

Ferdinand de Saussuren mukaan merkki on merkitsijän ja merkityn yhdistelmä:

$$\frac{\text{signifié (merkitty)}}{\text{signifiant (merkitsijä)}^5}$$

Merkki yhdistää mielessä ”kuvan” äänestä ja ”käsitteen”.<sup>6</sup> Kaksi tietoisuuden muo- toa yhdistyy yhdeksi kokonaisuudeksi, merkiksi. Tästä syntyy helposti käsitys, että on olemassa kaksi ennalta annettua todellisuutta, käsitteet ja asiat, joille kieli ikään kuin antaa nimet. Ajatus ei kestä lähempää tarkastelua, Saussure toteaa. Kieli ei ole nimilistä, vaan artikulaatio tuottaa merkin käsitteen ja mielikuvan yhdistelmän. *Kuvan ja käsitteen* termit on Saussuren mukaan ymmärrettävä kokonaan *sekä* so- siaalisen käytännön *että* mentaalisen kokemuksen ehdollistamiksi muodoiksi. Se- miologinen merkki määritellään kokonaan mentaaliseksi todellisuudeksi, tajutun äänikuvion, kuvan, liittymiseksi käsitteeseen. Kieli on kuullun ymmärtämisen pe- rusteella tapahtuvaa mielen sisäistä mielikuvaa, mutta kehittyy ajassa sosiaalisen käytännön voimasta.

Semiologian psykologisia ja sosiologisia esiolettamuksia, ehtoja ja rajoituksia

4. Saussure, Ferdinand de, *Course in General Linguistics*, La Salle, Open Court, 1989 (1986), transl. and editorial by Roy Harris, *Cours de linguistique générale*, Paris Edit. Payot 1972. Saussuren teos julkaistiin ensimmäisen kerran postuumina rekonstruktiona muistiinpanokokoelmista 1915.
5. Saussure esittää merkkikaavan sijoittaen väliviivan yli termin merkitty = *signifié* (englanniksi *signification*), väliviivan alle merkitsijä = *signifiant* (englanniksi *signal*), Harris 1989. Katso myös *ibid.*, 67 sekä kääntäjän al- kupuhe sivuilla x-xv. Toinen tapa Saussurella on puhua merkitystä ja merkitsijästä termeillä *concept* ja *l'image acoustique*. Harris kääntää jälkimmäisen käsitteen sanaparilla *sound pattern*. Päinvastainen vertikaalinen jär- jestys on kuitenkin vakiintunut: merkitsijä (ilmaisu) // merkitty (sisältö), esimerkiksi Sonesson 1989a, Hjelms- levin termeihin ilmaisu / sisältö, englanniksi *expression / content*. Katso myös Kuusamo 1996, Heiskala 1997.
6. *Ibid.*, 65.
7. Heiskala 1997, 191-216.

Saussure teki jo omassa työssään, joka seuraajien käsissä kehittyi binaaristen oppositioiden, koodien ja rakenteiden malliksi sekä yksilön että yhteisön kommunikation teorialle.<sup>7</sup>

Kuvan kontekstuaalisuutta, tulkinnan yhteisöllisiä ehtoja korostaen on modernismin aatemaailman kritiikki (ks. erityisesti Kuusamo 1990, 1996 ja laaja artikkelituotanto) tarttunut semiotiikan tarjoamiin mahdollisuuksiin kehittää käsitystä merkistä viestinä ja pohtia taiteellista ilmaisua semioottisen tulkintaparadigman testipenkkinä, sekä (ehkä myös implisiittisestä ja torjutusta todellisuusongelmasta käsin) arvioida uudelleen Saussuren merkitsijän-merkityn kompleksia suhteessa sen referenssiin – maailmaan. Pikemmin kuin taiteen tekemistä semiotiikan keinoin, pohditaan esimerkiksi suomalaisuutta, luontosuhdettamme ja taideteoksia yhteisöllisen taidemaailman kuvaamiseksi.<sup>8</sup> Taustalla elää vahvana semiotiikan sekä strukturalismin että poststrukturalismin Barthesiin nojaava demytologisoiva perinne. Kuva- ja kulttuurisemiotiikan suhde taiteeseen on kiinteä osa taidekriittikiä lukijoiden ja kirjoittajien toimiessa ammatillisen kritiikin, tutkimuksen ja taiteen kentillä. Semiotikka, taidefilosofia ja estetiikka eivät kuitenkaan liiemmin ole keskittyneet pohtimaan taiteellisen työskentelyn semioottisia ehtoja ja piirteitä, ainoana poikkeuksena ranskalaisperäinen taiteen ja psykoanalyttisen perinteen yhteys, jossa taide ja psykologia yhdistyvät keskustelussa luovasta prosessista. En ota kirjassa tätä reittiä, vaan kuljen useamman muun merkittävän filosofis-esteti- tisen diskurssin reunamilla, etenkin fenomenologian, hakiessani strukturalistisesta semiologiasta aineksia, joita viedä mukaan semiotikkaan – ja ateljeen työn touhuun. Semioottisen kiinnostuksen siirtäminen esityksestä esittämisen artikulaatioon, galleriasta ja museosta *studioon* ja kadulta työpajaan, tähtää siihen, että teosten sijaan tarkasteltaisiin taiteen suunnittelun ja työskentelyn prosesseja.

Ensimmäisessä kirjassa *Seitsemän maalauksen katsominen* kuvasin taiteellista työskentelyä. Missä määrin taiteen semiotikka, joka lähestyy taideteoksia ja niiden merkityksiä sekä vastaanottoa, soveltuu taiteellisen suunnittelun ja työskentelyn

8. Poikkeuksena on Altti Kuusamon laaja artikkelituotanto, jossa hän mm. lähestyy taiteellisen työskentelyn prosessia luonnehtimalla yksittäisiä taiteilijoita näyttelykatalogiteksteissään. Keskeisin panos Kuusamon tutkimuksessa löytyy kuitenkin mainitsemani kuvatuotannon kontekstuaalisuuden ja diskursiivisten prosessien arvioinnissa sekä kuvasommittelun modernismin kritiikin suunnassa, esimerkiksi Kuusamo 1990. Semiotikka palvelee Kuusamon tutkimuksessa lisäksi erityisesti ns. uuden taidehistorian soveltamiskeinona, missä moderni ja ajankohtainen nykytaide kohtaa renessanssitaiteen. Testikysymyksinä ovat tällöin itsellenikin tärkeät ikonografiset kysymykset, ikonisuus, yksityiskohdan ja kokonaisuuden ongelma, muodon merkitys ja merkityksenannon ehdot. Katso Kuusamo 1999, 2002a, 28–43, 2002b, 67–83 ja 2003, 12–25. Muodon käsitettä Kuusamo on kriittisesti arvioinut ottaen huomioon modernin ajan taidenäkemysten diskursiiviset muutokset. Vrt. Kuusamo 1988, 84–110 sekä 2005, 30–55. Samasta peruslähtökohdasta (kuvatuotannon semiotikka) suuntaan tekijänä toisaalle, taiteellisen työskentelyn edellyttämien semioottisten lähestymistapojen löytämiseksi perinteisen strukturalistisen semiologian ohi. Ehdotan ratkaisuksi semiologian purkamista semiotiikan fenomenologiseen suuntaan avautuvalla keskustelulla, mihin liittyen tätä tekstiä voidaan pitää alustuksena taiteellisen suunnittelun perusteiden semioottiselle lähestymistavalle. Taideteorian piirissä Kuusamo on aihetta lähestynyt 1998b, 45–46. Vrt. myös Sakari 2000, 80–81. Sakari kallistuu peircelaisen triadisen merkityksenannon puolelle semioottisessa taiteen tutkimuksessa, samansuuntaisesti kuin Kuusamo korostaessaan tulkinnan intentionaalisuutta ja Peircen poikkeusasemaa semiotiikan ja fenomenologian suhteen; Sakari painottaa kontekstin ja vastaanottajan aseman välttämättömyyttä käsitetaiteessa. Ajatusta soveltaisin ylipäätään merkityksenantoon (ja taiteeseen).

käsiteanalyysiin ja käsitetuotantoon? Pohdin tässä yhteydessä, miten artikulaation ja merkityksenannon pohjalta olisi mahdollista hahmottaa taiteellisen suunnittelun teorian perusteita. Taiteellisen työskentelyn kuvaamisesta syntyviä kysymyksiä tulisi käsitykseni mukaan voida käsitellä taiteellisen suunnittelun ongelmina.

Lähden liikkeelle olettamuksesta, että taiteellinen työskentely on merkkiprosessi. Taiteellista työtä pidetään usein vaistonvaraisena, spontaanina tai erityisen luovana tapahtumana. Suunnittelun prosessiin kuuluu mielestäni sekä pakottavia tekijöitä että mahdollisuuksia, sekä täsmällisiä että epätasällisiä piirteitä. Taiteellisen tuotannon ymmärtäminen merkkitahtumaksi edellyttää klassisen (lingvistisen) semiologian kehittämistä. Taiteellisen työskentelyn luonnehtiminen suunnitteluprosessiksi edellyttää, että selvitetään mitä ja miten suunnittelun objektit määritellään. Kysyn alustavasti, voiko taiteellinen suunnittelu kuvata havaitsemisen objekteja ja tulkintoja, arvailuja ja päättelyjä semioottisesti merkkeinä tai merkityksenantona. Ennen kuin tähän kysymykseen voi syventyä, tulee ensin hahmottaa kysymystä taiteellisen työskentelyn luonnehtimisesta merkkiprosessiksi.

Taiteellisen työskentelyn semiotisoiminen tarkoittaa sitä, että merkkiteoriassa otetaan huomioon toiminnallinen suhde ympäristöön: tekijä muokkaa, muuttaa, yhdistelee ja käsittelee välineitä (medium, media) erilaisin keinoin haluamaansa järjestykseen.<sup>9</sup> Tekijänä lähden liikkeelle teoksen tuottamiseen liittyvästä merkityksenannon kentän tuottamisesta.

Arkikielessä puhumme ilmaisusta ja sisällöstä (*expression-content*). Saussuren semiologisen merkin vastaavia termejä, akustista kuvaa (*l'image acoustique*) eli *merkitsijää* ja käsitettä (*le concept*) eli *merkittyä*, korvataan Louis Hjelmslevin semiologiassa, mielestäni enemmänkin haitaksi kuin hyödyksi juuri ilmaisun ja sisällön termein. Referentiaalisuuden kysymys nousee kyllä esille, mutta ongelmallisesti siten, että Hjelmslev jatkaa Saussuren perinnettä määritellä lingvistinen merkki – ja kielijärjestelmä – kaikesta huolimatta kokonaan irrallaan sekä referentistä, viittauksen kohteesta, että mediasta, siitä, mistä merkki substantiaalisesti koostuu ja miten se tuotetaan. Eurooppalaisessa semiologiassa Saussure ja Hjelmslev täydentävät toisiaan. Kumpikaan ei halua, että merkkikäsite ulottuu viittauksen kohteeseen saakka. Merkkifunktio ei näin ollen tarkoita sitä, että merkki edustaa jotain asiaa maailmassa vaan sitä, että se itsessään on merkitysrelaatio, ilmaisun ja sisällön vastavuoroinen funktio.

Kun ajatellaan, että sisältö on itse teos, johtaa se meidät nonfiguratiivisen taiteen osalta käyttämään itseensäviittaavuuden termejä. Ajatteleminen silloin esimerkiksi ”Maalauksen sommitelma” -nimistä teosta, jonka sisältö viittaa itseensä eli sommitelmaan, ikään kuin se olisi rakenne, jota joko ei figuratiivisessa maalauksessa ole, tai joka korostuen paljastuu, kun figuratiivisuus katoaa. Tähän viittaa konkretismin manifestin kolmas lause.<sup>10</sup> Ilmaisun ja sisällön ykseys on merkin semioottisen teorian kannalta oleellinen mutta taideteoreettisesti ilmaisun ja sisällön erot ovat pikemminkin vakio. Nonfiguratiivisen maalauksen sisältönä on ilmaisu. Konkreetti-

9. Merkkijärjestelmien teorit ovat eräällä tavalla kaikki *suhteiden* tutkimusta erillisten *olioiden* tutkimuksen sijaan. Katso Culler 1994, 132.

10. Katso *Seitsemän maalauksen katsominen*, s 60.

sen maalauksen ilmaisun erottaminen sisällöstä on mahdotonta mutta niin sen piti olla figuratiivisessakin maalauksessa, mikäli kyse ylipäättään on kuvallisesta merkistä! Niinpä nonfiguratiivisen ja figuratiivisen semioottisessa analyysissä keskeiseksi tulee se, miten maalauksen muodon merkitys eroaa sen kuvallisesta merkityksestä. Toinen kysymys on, mikä maalauksen muodon merkitys on kuvallisen merkityksen puuttuessa. Välimatkalla maalauksen muodosta sen merkitykseen on itse merkitykseannon kannalta oma sisältönsä.

Hjelmslev täsmentää terminologisesti ilmaisujen ja sisältöjen *poikki* kulkevat suhteet käytön (*usage*), funktioiksi ja nimittää kunkin tason *sisäisiä* suhteita – ottaen huomioon että kieli on figuurien järjestelmä – *skeemaksi*.<sup>11</sup> Tiettyyn rajaan saakka käsiala ja normeista poikkeaminen eivät tuota merkityksenannon häiriöitä. Kielen käytön poikkeavuudet tai vajavaisuudet eivät lingvistisen semiologian kannalta ole merkin osia kielijärjestelmässä. On korostettava, että taiteen semiotiikka ja semiologia perustuvat lähinnä tulkinnan ja kokemuksen analyysiin, eivät tekemiseen. Ongelma on kuitenkin suhteellinen, sillä keskeneräisyys ja prosessi eivät välttämättä muuta semiologian tai semiotiikan lähestymistapaa. Median suhde maailmaan, jatkumoonsa, josta mediat artikuloidaan teknologian keinoin, on prosessi. Mutta miten tämä prosessinomaisuus näkyy semiotiikan teoriassa? Median ja merkin artikulaatiot ovat tapoja tuottaa merkkejä. Semiologian käsitys kielestä perustuu ehtoihin, ei seurauksiin. Saussuren kielikäsitys on tältä osin ristiriitainen vaikka hän ajattelee, että myös muut sosiaaliset käytännöt ovat semiologisia järjestelmiä. Toisaalla Saussure itse asiassa ajatteleekin kielikäsitystä lingvistisen rakenteen ulkopuolella. Näitä ovat esimerkiksi kirjoitus, kuurojen merkkikieli, symboliset riitit, sotilaallinen viestintä ja kohteliaisuuden muodot.<sup>12</sup> Näin tulkiten voimme hyväksyä, jo semiologian pioneerin lausunnon nojalla, että arbitraarisuus, joka on lingvistisen rakenteen ja verbaalikielen ominaisuus, ei ole ainoa kielen ehto. Kaltaisuus voisi siis olla kuvamerkin ehto. Kaltaisuus ja ero ovat kaksi tapaa hahmottaa kielten suhteita. Ottaen huomioon yllä mainitut esimerkit, jotka kaikki toimivat konventioiden pohjalta, rinnastuu kuvamerkin artikulaatio lähinnä piktografiseen kieleen, esimerkiksi kiinan kieleen.<sup>13</sup> Tämä esimerkki ei kuitenkaan tue kokonaan kaltaisuuden varassa toimivan kuvamerkin kielellisyyttä, sillä piktografisessa kielessä konventionaalisuuden aste on huomattava ja piktografisen elementit kiinan kielessä muistuttavat pikemminkin kuva-tekstiyhdistelmää tai signaalikieltä. Kuvat jakautuvatkin konventionaalisiin merkkien osana oleviin kuviin (kuten piktogrammissa) ja tätä funktiota vaille oleviin kuviin, joiden merkkiluonne on siis lingvistisen semiologian kannalta sekä ristiriitainen että ongelmallinen väite.

Saussurelta lainaan artikulaation termin, joka tarkoittaa arbitraarisuutta rajavaa taiteellisen suunnittelu- ja työskentelyprosessin merkkien tuottamista.<sup>14</sup> Arbit-

11. Hjelmslev 1969, 75-76.

12. Saussure 1989, kappale 33, 15.

13. Ibid., 26-27

14. Arbitraarinen maailma, tai ”epäsemioottinen” maailma kuvaavat merkkiproessin kannalta ajatusta *alkuperäisestä*, tilannetta jossa määritellään tiettyä artikulaation kannalta edeltävää tai merkitysten ulkopuolisen resurssin olemassaoloa, ellei peräti olemusta, joka otetaan merkkien hyötykäyttöön. Jos hetkeksi olettaa, esimerkiksi taiteellisen työskentelyn kannalta, ei vain värin mahdollisuutta vaan värillisyyden, kuten punaisu-

raarisuus ja konventionaalisuus (motivoitumattomuus ja sopimuksenvaraisuus) sekä toisaalta kaltaisuus ja konventionaalisuus muodostavat todellisuksiimme koskevien representaatioiden merkitysten ehtoja. Se, että tuotamme representaatioita, edellyttää representaation tai merkin tunnistamista representaatioksi, tai merkiksi. Merkin käyttö vailla tätä representaatioksi tunnistamista samaistaa objektit ja merkit. Peilikuvassa on joku toinen, merkit ovat totta. Merkit toimivat myös myy-  
tinomaisesti, maagisesti. Tätä voi merkkiteorian kannalta sanoa merkin ja referentin sekoittamiseksi keskenään. Myös merkityn ja referentin sekoittaminen toisiinsa artikuloi naiivia tai maagista asennetta representaatioihin. Kaltaisuuden ongelma konventionaalisen merkin käytännössä ei kuulunut lingvistisen semiologian perustajan Ferdinand de Saussuren aiheisiin, vaikka hänet tunnetaankin anagrammien innokkaana tutkijana.<sup>15</sup>

Taiteen vertaaminen kieleen johtaa helposti sen seikan hyväksymiseen, että kuva-kieli avautuu vain kieltä hallitsevalle. Puhuessamme maalauksen ”kuvakielestä” merkitsee kielimetafora vertaamista oletettuun säännöstöön, kielioppiin ja sanastoon ja ”poikkeamiin”, tyyliin kuten saman kielen eri murteisiin. Rajaudun semioottiseen lähestymistapaan enkä lähde estetiikan asettamista kysymyksenasetteluista. Estetiikka tunkeutuu kuitenkin semioottisen tarkastelun katvealueelle. Tallennan esteettiset kysymykset merkityksenannon ja tulkinnan prosesseihin. Esteettisen ja semioottisen välimaasto erottuu lingvistisen semiotiikan pohjalta esitetystä taiteen kielimetaforaa hyödyntävästä semiologiasta ja käsityksestä, että taide on kielen poeettiseen funktioon liittyvä viestinnän norminrikkomus (Jakobson, Groupe  $\mu$ , Floch). Vallitsevia käsityksiä purkava poeettinen taide purkaa myyttejä yhteiskunnan ”mediapinnoista”, käyttäkseni Boris Groysin sanontaa, tai kuten Roman Jakobson ajatteli, purkamalla taiteellisissa teksteissä syntagman, esityksen sommittelua ja paradigmman, korvaavuuksia koskevien suhteiden sääntöjä.<sup>16</sup> Tunnetuin Jakobsonin tekemistä distinktioista lienee metonymian ja metaforan välinen distinktio, jota Jakobson luonnehtii läheisyyden ja kaltaisuuden sekä selektion ja kombinaation neljän termin pohjalta. Huomattava osa kuvasemiotikan keskustelusta pohtii koodikysymyksiä, sitä *miten* kuvat merkitsevät. Paljon vähemmän, jos ollenkaan, keskustellaan arbitrarisuuden ja artikulaation vaiheesta kuvan tuottamisessa, sitä miten kuvamerkki ylipäättään on olemassa, miten se tuotetaan, mitä tässä tapauksessa viestiin keskittyvä

den, mahdollisuutta, prosessin tiettyä vaihetta voidaan kuvata distinktiolla arbitraarinen – ei arbitraarinen tai semioottinen – epäsemioottinen. Arbitraarisuuden käsite korostaa mahdollisten resurssien (ääni, väri-valo, topologia-muoto) sopimuksetonta tilaa suhteessa tekeillä olevaan merkityksenantoon. Semiologia korostaa tätä avointa ehtoa samalla kun se voidaan todeta jo menetetyksi vapaudeksi kielen sopimuksenvaraisuuden perusteella. Arbitraarisuus mahdollistaa yhden perustavan merkityksenannon tavan, nimittäin symbolisuuden ja sopimuksenvaraisen merkityksenannon. Arbitraarisuuden-symbolisuuden rinnalle muodostavat kaltaisuus (ikonisuus) ja kausaalisuus-läheisyys (indeksikaalisuus) muita merkityksenannon ehtoja.

15. Culler 1994, 108.

16. Groys, Boris 2000, Jakobson 1960. Roman Jakobsonin (1974) kanta merkin substanssiin oli ristiriitainen. Jakobson vastusti Saussuren käsitystä kielen lineaarisuudesta osoittaessaan ns. *distinktiivisten piirteiden* tutkimuksessaan, että puhutun kielen äänteet koostuvat pienemmistä fonologisista oppositioista synkroniassa, vieläpä epälineaarisesti synkroniassa kuten nuottokuva usealla viivalla yhtä aikaa. Jakobson on fonologisen semiologiansa puitteissa edellyttänyt binaarista oppositiota myös merkitsijän ja merkityn välille. Toisaalta Jakobsonin lingvistiikka vaatii pertinenssin ja binaaristen oppositioiden periaatteen soveltamista *epälineaarissa* merkityksenannossa.

modernistinen häiriköinti merkin kannalta merkitsee.<sup>17</sup>

Miten merkityksenantorakenne jäsentyy? Toisaalta, miten merkitykset suhteutuvat merkkiin? Jälkimmäistä kysymystä on tutkittu enemmän sen kautta, minkälaisia merkityksiä merkkiin mahtuu. Poeettinen, symbolinen, psykoanalyttinen ja taiteellinen viesti, oire, häiriö ja ilmaisu ovat semioottisen merkkikäsityksen koaluita. Tässä yhteydessä mainitsen vain Roman Jakobsonin teoreettisen ambivalenssin eräänlaisena ponnahduslautana semiologiasta semiotiikkaan. Tunnettuja ovat Jakobsonin kehittämät viestin kuuteen osatekijään liittyvät funktiot, joista poeettinen funktio korostaa viestin muotoa sen perillemenon kustannuksella.<sup>18</sup> Jakobsonin varhaisin julkaistu teksti käsitteli futurismia ja hän toimii läheisessä yhteydessä venäläisen avantgarden taiteilijoihin ja runoilijoihin. Myöhemmin ns. Prahan koulukunnan jäsenenä Jakobson ryhtyi kehittämään strukturalistista semiologiaa taidekäsityksen hahmottamiseksi.<sup>19</sup> Kuvamerkin distinktiivisyys on erilainen kuin kirjaimen distinktiivisyys, vaikka kumpikin on yhtä lailla visuaalisen rekisterissä oleva hahmojen kokonaisuuksien varaan rakentuva järjestys. Mikäli huomio kiinnitetään uudelleen koodin sijasta artikulaatioon ja arbitraarisuuteen (mikä on semioottisesti sanottuna ehkäpä modernin taiteen studiokokemus *par excellence*), ajaudutaan Saussuren pohjalta kehitetyn kuvasemiotiikan ongelmiin. Kysymys ilmaisun ja sisällön paradigmaattisessa käytössä olevien jatkumojen suhteesta merkkiin kärjistyy. Roman Jakobson katsoi taiteellisen viestin olevan nimenomaan paradigmaattisten vaihtoehtojen siirtymistä syntagmaattiseen ilmaisuun. Paradigman ja syntagman suhteiden koodaus ”pettää” – tai se rikotaan. Tulokset käsitellään taiteellisen viestin monikerroksellisuutena, salaperäisyytenä ja avoimuutena. Paradigmaattinen sarja erottuvia piirteitä ilmestyy syntagmaan vierekkäissuhteisiin. Jätän perusteellisemmin käsittelemättä, missä määrin tämä selitys kelpaa myös kuvan ja median tapauksessa, kuvan ykseyden pettäessä kuvallisten fragmenttien hyväksi.<sup>20</sup> Modernin taiteen prosessi avautuu katsojalle ja taiteen instituutiolle eräällä tavalla moitteettomien näkökulmien häiriöinä. Häirinnän temaattinen suunta vie denotaatiosta kohti konnotaatioita – ja tällöin voisi ajatella, että vanhat itsestään selvät ja kuluneet mer-

17. Voiko havaintoa, johon ei liity hypoteesiä tai abduktiivista argumenttia, sanoa häiriöksi? Pakottava havaitseminen sisältyy myös argumentointiin, samalla eroten siitä, katso tarkemmin Peirce 1931/1958, CP 5.186. Kvaliteettien ja tuntemuksien maailma on myös osa päättelevää ajattelua, mutta niitä ei pidä sekoittaa toisiinsa teoreettisesti, sillä ne ovat erilaisten ehtojen tuottamia prosesseja.

18. Jakobson 1974, 139.

19. Roman Jakobsonin poeettinen funktio ja Hjelmslevin nelipaikkainen merkki toistavat semiologian ongelmallista suhdetta käytäntöön vaikka tarkoituksena on laajentaa lingvistiikan tutkimuskenttä sekä kielen käytön että erityisesti esteettisen kielen teorian suuntaan. Jakobson soveltaa lingvistiikan binaarisuuden ja pertinenssin periaatetta vain laajemmin kuin Hjelmslev ja Saussure. Viestinnän pertinenssi vie kuitenkin ajattelemaan poeettista funktiota viestinnässä viestin (muodon) korostamiseen muiden funktioiden kustannuksella. Tämä sopii venäläisen avantgarden sekä ”dadaistisen” modernismin käsityksiin taiteesta häiriönä. Taideteoksen viesti on häiriö merkin semiologisessa kybernetiikassa, mikä poeettisena tyylinä luo uusia muotoja samalla häiriten perinteisiä käsityksiä siitä mitä ja miten viesti tulisi ymmärtää. Poeettisesti manipuloitu viesti avaa tulkintojen mahdollisuudet yllättävästi liittämällä vieraita asioita yhteen (metafora) tai esittämällä osa-kokonaisuuteen tai läheisyyteen perustuvia siirtymiä (metonymia). Jakobsonin semiologinen ja poeettinen retoriikka vaikutti vahvasti taidesemiologiaan ja lopuksi myös Claude Levi-Straussiin sekä Jacques Lacaniin, jotka kehittivät omat selitysmallinsa kulttuuriantropologian ja psykoanalyttisen ajattelun mallintamiseksi, perustuen ajatukselle, että kulttuurin ilmiöitä voitaisiin tutkia ja pelkistää binaaristen vastakohtien järjestelmiksi, Saussuren merkijärjestelmän tapaan.

20. Katso Jakobson 1960, 318.

kitykset luovat uuden esityskäytännön kautta myös uusia merkityksen verkostoja. Sopimusten rikkominen kommunikaatiossa kuitenkin esteettisen kontemplaation lailla hämmentää katsojan pysähtymään viestin muotoon. Taiteen kokija tutkailee omaa kokemustaan hämmentävän tapahtuman vastaanottajana.

Kielellä on paitsi rakenteensa, myös puhujansa, lukijansa ja vastaanottajansa, käyttäjänsä ja kuluttajansa. Merkitykset voidaan kontekstualisoida uudelleen artikuloimalla uusia tekstin rakenteita ja vapautumalla vanhoista rakenteista. Merkitysten olemusta, tuottamista ja sidoksia sekä yksityiseen että sosiaaliseen elämään käsittelevät muun muassa Jacques Lacan, Julia Kristeva, Michel Foucault, Jacques Derrida sekä Jean Baudrillard. Keskeistä heille on kielen ja merkityksenannon ehtojen uudelleen tarkasteleminen soveltaen niihin kulttuurihistoriallisia, kulttuurikriittisiä tai diskurssifilosofisia tavoitteita, joita tutkijat, kirjoittajat ja taiteilijat ovat hahmottaneet toisen maailmansodan jälkeisen yhteiskunnallisen tilan selvittelyissä 1900-luvun viimeisinä vuosikymmeninä. On vaikea yliarvioida semiologian tradition merkitystä kulttuurin ilmiöiden tarkastelutapojen paradigmaattisessa muutoksessa.

Virtuaalinen tila on myös teorian sisäisyyttä, tulkinnan kokonaisuus, jonka osat kuvataan käsittein.<sup>21</sup> Objektit ilmestyvät näkökulman myötä. On vaikea kiistää näkökulman ensisijaisuutta tutkimuskohteeseen nähden. Valittu näkökulma luo objektin, objekti ei luo näkökulmaa, toteaa Saussure.<sup>22</sup> Näkökulman luoma objekti on teorialle relevantti ja merkityksellinen yksikkö. Saussure määrittelee relevanssin *muodoksi* erotuksena *substanssista*, jonka erityisyydestä ei ole kielijärjestelmän kannalta mitään väliä. Peircen *semiotiikassa* objektit, kuten havaitsemisen kohteet, ovat omalla tavallaan myös pakottavia, vaikka muodostammekin niistä näkemisen virtaa hahmottaessamme osia ja kokonaisuuksia, olettamuksia, muotoja ja käsityksiä.

Lingvistisen semiologian muuntautuminen representaatioiden tuottamisen semiotiikaksi edellyttää vallitsevan kuva-analyysiperinteen laajentamista, vaikka semiologisen merkin rakenne julistettiin mediariippumattomaksi jo Hjelmslevin toimesta.<sup>23</sup> Taiteen klassinen modernistinen vaihe tuotti nykytaiteelle esittämistapoja ja käytäntöjä myös tavalla, jolla keskustelun aiheet eivät helposti avaudu. Nykytaiteen narratiivisuus, pyrkimys henkilökohtaiseen kerrontaan ja klassisen modernismin dekonstruktiivinen ja poeettinen esitystapa törmäävät toisiinsa. Törmäyksessä näyttää syntyvän alati uutta modernismia, erityisesti siinä kouriintuntuvassa tilanteessa, kun representaatiotuotanto ottaa käyttöönsä uutta teknologiaa, uusia medioita. Lopuksi on kyse hierarkiasta eri kielijärjestelmien välissä. Tähän puuttuu

21. Miten käsitteellinen vuorostaan metaforisoidaan ulkoisen keinoin? Niin laajaa aihetta on mahdotonta tässä ryhtyä pohtimaan, vaikka "katsomisen" teoriana nostaa esille tähän suuntaan meneviä teemoja, kuten kysymyksen merkkikäsitteiden "vertikaalisuuden" ja "lineaarisuuden" ristiriidasta (Barthes 1983), sekä denotaatio-konnotaation ja ikonisen ja plastisen hierarkkiset erot (Floch 1981, Sonesson 1989a).

22. Vrt. Saussure 1989, 8: "The object is not given in advance of the viewpoint: far from it. Rather, one might say that it is the viewpoint adopted which creates the object." Käsitys, että objekti ja kohde sekä näkökulma ja tulkinta, ovat kaikki merkkejä, sisältyy Peircen semiosiksen ajatukseen, vrt. Peirce 1931/1958, CP CP1.538 "Thought is a sign".

23. Louis Hjelmslevin systemaattisesti määritelty semiologian teoria julkaistaan teoksessa *Omkring sprogteoriens grundlaeggelse* vuonna 1943. Englanninkielinen käännös ilmestyy 1953 julkaisusarjassa *Memoir 7*, International Journal of American Linguistics (Indiana University Publications in Anthropology and Linguistics). Viittauksen Hjelmslev 1969, englannin kieliseen käännökseen. Derrida 1984 (1976), 29-73.

Jacques Derrida semiologian kritiikissään käsitellessään puheen ja kirjoituksen eroa osana Saussuren merkkiteoriaa.<sup>24</sup>

Jacques Derridan merkkiteorian ja fenomenologian kritiikin huomioiminen palvelee tavoitettani pohtia merkkiteorian suhdetta yhtäältä mediaan ja toisaalta kuvaan. Teoksessaan *De la Grammatologie* (1967) Jacques Derrida kritisoi yllä mainittua Saussuren yritystä alistaa kirjoitus kielijärjestelmänä puhutun kielen johdannaiseksi. Dekonstruktion valossa ei tulisi erottaa kirjoitusta ja puhetta, vaan kumpikin edellyttää yleistettävän kirjoituksen käsitteen ja eron ehdollistavan *différencen*, Derridan luoman ”epäkäsitteen” valaisemalla tavalla.<sup>25</sup>

Kuvan ja maalauksen suhde tekijän katsomiseen on mahdollisen dekonstruktion kannalta paradoksaalinen, sillä dekonstruktio on puheen ja kirjoituksen suhteen kriittistä tarkastelua, missä sekä kritiikki että kritiikin kohde on kirjoitettu. Derridan Saussuren ja Peircen rinnastamisen kautta ennakoimia ratkaisuja liitän lähtökohtaani, siihen, etten kohdista semioottista lähestymistapaani kirjoitukseen vaan maalaukseen. Derridan lähestyminen kirjoittamisen suunnasta yleistettävää kirjoituksen ajatusta edellyttää, että hyväksyn maalauksen eräänlaiseksi tekstiksi. Mediumien erot eivät ole ehdottomia. Mitä tulee sanallistamiseen ja katsomisen teoriapitoisuuteen, Derridan intressit ja huolet ovat tietenkin toisaalla, filosofisessa tekstissä. Filosofinen teksti on kuitenkin oman katsomiseni toinen, kirjoitettu kuva. Lähestyn kirjan lopussa Derridan arvioimaa Peirceä toisesta, laajemman merkkikäsitteksen suunnasta. Suunnat ja erot ovat viime kädessä saman kirjoituksen kentän paikkoja. Erottamista harjoittavat taiteen instituutiot, jotka omistavat erityiset mediansa ja tämän perusteella myös omat esitystapansa. Kehitys on pitkään vienyt erillisiä taiteen ja muotoilun sekä arkkitehtuurin instituutioita kohti yhteistä medi-arajat ylittävää visuaalisen kulttuurin kenttää.

Peruuttamiseni pois dekonstruktion velvollisuudesta on kuitenkin alati peruuttamisen uhan alla, sillä tässä esityksessäni olen kirjoittaja, en maalari. Sijoitan kirjoitukseni maalaamisenani kirjoituksen kentän äärimmäiseen kohtaan. Maalauksen, kuvan ja kirjoittamisen moodit ovat eräänlaista *yleistä* kirjoitusta. Kategoriset ja metafysiset erot ovat eroja mediassa, johon kirjoittaminen kaivertuu. *Différencen* käsite merkitsee pyrkimystä ajatella dikotomioiden binariteettia laajemmin, mikä sinänsä ei tarjoa kirjoituksen mediaa ensisijaiseksi puheen hegemonista metafysiikkaa vastaan. Derrida haluaa metafysiikan dikotomiset ”lyhennykset” kokonaan syrjään *lisäysten* (*supplement*) ja jatkuvan kontekstien merkityksenannon liikkeen hyväksi. Avainkuva on se, että merkitsijä ja merkitty vaihtavat keskenään alituisesti paikkaa. Logosentrismi kritisoi puheen ensisijaisuutta kirjoitukseen nähden, mikä ei vielä tarkoita sitä, että kirjoitus ja se ruumiilliseen verrattavissa oleva medium, johon kirjoittaminen kaivertuu, voisivat yleisen kirjoituksen ajatuksessa tarkoittaa

24. Katso Derrida 1984, 29–44.

25. Derrida 2003a, 246–273. Derrida kärjistää ajatuksensa ottamalla käyttöönsä ranskan kielen eroa tarkoittavan sanan *différence* kirjoittamalla se väärin (pitää olla: -ence). Ero paljastuu kirjoituksessa, ei puheessa. Derrida toteaa *différencen* käsitteen epäkäsitteeksi, kirjaimellisessa mielessä, mikä tarkoittanee referentiaalista ongelmaa, siitä, ettei termin referenttiä löydy, ei fiktiivisten eikä konkreettisten objektien joukossa, mikä edelleen merkitsee myös abstraktion problematisaatiota Derridan oman filosofisen romanttisen ironian puitteissa. Derridan teksti filosofoi ja runoilee (visuaalisesti) yhtä aikaa.

taa, että logosentrismi korvataan grafosentrismilla. Tärkeintä kannaltani on, ettei ulkoisen ja sisäisen ero vahvista merkityksenannon ajattelemista joko aktuaalisena tai virtuaalisena. Derridan logosentrismien kritiikki ei välttämättä puolusta virtuaalisen ”yleisen” käsitteen asemaa ympäristövuorovaikutuksessa. Minun on aloitettava merkityksenannon ja ympäristövuorovaikutuksen kiasmaattisen eron pohjalta. Mediumin, median tai välineen ajatuksen sijoitan ympäristövuorovaikutuksen funktioksi, joka vuorostaan tarjoaa muodon merkkifunktioille mahdollisuuden. Paradoksi on siinä, että ympäristövuorovaikutuksemme toiminnassa on samanaikaisesti merkityksenantoa. Kiasma jää teorian graafiseksi ongelmaksi.

Teen logosentrismien kritiikille ehdotuksen *toisesta* suunnasta: yleisen kirjoituksen ajatus ja *différance* edellyttävät, että kaivertuminen, jälki, tapahtuu siirtämällä valintaa läsnäolevan ja poissaolevan välineissä. Tuo jokin, jossa merkin liike tapahtuu, merkitsijä, asettuu merkityksen positioon ja edelleen merkitsijäksi kaivertumisena maailman osiin referentteinä. Derridan merkkikäsitteistä arvioin niin, että yleinen kirjoituksen ajatus ei voi olla joko sisäinen tai ulkoinen vaan sekä-että, siitä huolimatta, että *différance* ”epäkäsittely” pyrkii negaation avulla irti käsitteellisen ensisijaisuudesta.

## Semiologian merkkiteoria ei ole referenssiteoria

Semiologian merkkiteoria käsittelee merkityksiä, esimerkiksi kuvan analyysissä, erilaisten sisältöjen oppositioina tai eroina.<sup>26</sup> Tämän tulisi tarkoittaa myös referenssiteorian sisällyttämistä merkkiteoriaan. Referentit ovat viittausten kohteita, objekteja. Referenssiteoriassa tarkastellaan miten merkitty suhteutuu viittauksensa kohteeseen. Referenssi, suhde referenttiin tulisi voida nähdä merkkirelaationa tai tulkintana, mikä tarkoittaisi, että myös referentti on representaatio, eli merkki. Semiologian binaarinen merkkikäsite ei kuitenkaan sisällä tällaista suhdetta referenttiin vaan rajaa suhteen *substanssin* käsitteen piiriin. Semiologian merkkiteoria ei ole referenssiteoria. Referenssiteoria liittyy sisällön siihen, mihin sisältö viittaa ja kysyy, miten merkin merkitty suhteutuu objektiinsa tai viittaukseensa.

Kuvassa 1 ajatus merkityksenannon prosessista, semiosis, hahmotetaan: ”A tulkitsee, että B representoi C. Semiosis on suhteitten verkosto, jossa A on tulkitsija, B jokin objekti, ominaisuus, suhde, tapahtuma tai asiointi. C on merkitys, jonka A antaa B:lle ... Merkki on termi, jota voidaan käyttää kahdella eri tavalla... terminä koskien B:tä tai sitten B:n ja C:n pareina.”<sup>27</sup>

26. Katso luku *Kuvan plastisuus ja ikonisuus*.

27. Posner 1986b, 1043. Oma käännökseni.

## C-B-A

C = referentti, viittauksen kohde, objekti, B =, ominaisuus, suhde, tapahtuma, asiointi, A = tulkitsija

Tämä määritelmä ei tee täysin oikeutta *semiologialle*, eurooppalaiselle semiotiikan perinteelle. Semiologinen merkkikäsite on binaarinen ja torjuu sekä kysymyksen tulkitsijasta että referentistä sisällyttäen  $B = B-e/B-c$ , *merkitsijän* ja *merkityn* yhdistelmän.<sup>28</sup> Merkkikäsitteen määrittelystä riippuu, miten semiologinen merkki suhteutetaan kumpaankin suuntaan (C, A) tai rajataan näistä irti. Merkin suhdetta referenttiin yhtäältä ja tulkintakontekstiin toisaalta on käsitelty eri tavoin. Yllä mainittu merkityksenantoa kuvaava lause suosittelee binaarisen merkin kattavan suhteen C-B. Merkkejä voisi kuitenkin tarkastella myös suhteessa B-A. Vaihtoehto, suhde B-C, ei erota referenttiä (C), merkin viittauksen kohdetta, merkin merkitystä, B-c.<sup>29</sup> Kuvaa ei voi määritellä ottamatta kaikkia osioita CBA mukaan. Hjelmslevin kannalta sekä C että A ovat ei-lingvistisiä olioita. Binaariseen merkkiin tai merkkifunktioon kuuluu vain B. Substanssia koskevat kysymykset, ilmaisun ja sisällön tasojen rajaaminen laajempaan ei-lingvistiseen kenttään, Hjelmslev jättää muiden tieteiden, kuten fysiikan ja (sosiaali)antropologian huostaan. Hjelmslev ei myöskään näe, että fenomenologia kuuluisi semiologiaan.<sup>30</sup>

Semiotiikka ja ns. kielellinen käänne analyttisessä ja mannermaisessa filosofiasa liittyvät ilmiöiden tarkastelemiseen erilaisina objekteina, esimerkiksi merkkeinä osana kielen järjestelmää.<sup>31</sup> Merkkiteoria, kuten jokainen teoria, joutuu keskuste-

28. B on tulos kahden aspektin yhdistelmän suhteesta  $B-e = \text{expression} / B-c = \text{content}$ , jota voidaan tarkastella merkityksenannon prosessissa (tekstijärjestelmän) funktiona, kuten teki Hjelmslev, tai kuten Saussure kieli-järjestelmän yksikkönä. Vrt. Saussure. Katso myös 1966 (1943), Culler 1994 ja Eco 1986a, 943.
29. Referentin ulkopuolisuus merkkifunktioon nähden korostuu ja täsmentyy Saussuren jälkeen, kun Hjelmslev pohtii merkkifunktion ensisijaista asemaa suhteessa siihen, mistä maailman osista ja mihin maailman osiin merkit viittaavat. Merkkifunktio määrää, mihin merkkifunktio viittaa sisältönään ja mitä merkki edustaa sisältönään. Suhteet referenttiin luodaan merkkifunktion toimesta, ei päinvastoin. Referenttejä, joita Hjelmslev sisällyttää termiinsä (engl. purport), tarkastellaan eri tieteissä monesta muustakin näkökulmasta. Katso Hjelmslev 1969, 49–54. Hjelmslev yhtyy tässä Saussuren käsitykseen substanssista ja muodosta. Hjelmslev ei miellä ajatusta, jota ei puhuta ääneen, kielelliseksi merkkifunktioksi. Toisaalta, substanssin erottaminen merkkifunktion muodollisuudesta tarjoaa, Hjelmslevin pohjalta, mahdollisuuden semiotisoida muita merkityksenannon prosesseja kuin verbaalikieltä. Vrt. Hjelmslev 1969, 108.
30. Hjelmslev 1969, 76–79, erityisesti s. 78 (oma käännökseni): ”Kummankin tason (ilmaisu-sisältö, lisäykseni) substanssin voi pitää sekä fyysisinä olioina (ilmaisussa äänet, sisällössä esineet, asiat? – things -, lisäykseni) että käsityksinä näistä olioista kielen käyttäjien toimesta. Tästä seuraa, että kummallekin tasolle sekä fyysikaalinen että fenomenologinen tarkoite (purport- mening) on välttämätöntä.” Hjelmslev lisää seuraavassa kappaleessa, että ”tyhjentävä sisällön-tarkoitteiden kuvaaminen edellyttää yhteistyötä kaikkien ei-lingvististen tieteiden kesken, sillä käsittääkseni ne kaikki poikkeuksetta käsittelevät lingvististä sisältöä”. Lingvististen ja ei-lingvististen objektien erottaminen tapahtuu substanssin ja tarkoitteen (purport-mening) rajakäsitteiden kautta. Lauseessa Hjelmslev ilmaisee, etteivät ilmaisun ja sisällön jatkumot ole joko virtuaalisia tai aktuaalisia vaan ne ovat sekä virtuaalisia että aktuaalisia olioita, erotukseksi Saussuresta. Lisäksi, raja sisällön erilaisten virtuaalisen objektien välillä vedetään merkkifunktiosta käsin, ei päinvastoin. Tämä vastaa eräällä tavalla tulkinnan ja merkityksenannon ensisijaisuutta määrittellä maailman oliot ja objektit joksikin tietyksi asiaksi pikemmin kuin joksikin toiseksi. Päinvastainen määrittävyyden suunta, jonka Hjelmslev näin kumoaa täsmentäen Saussuren epämääräisempää artikulaation käsitettä substanssin ja tarkoituksen (meaning) jatkumon hyväksi, muuttuu jälleen vuorostaan Peircen pakottavuuden kriteerein: kaltaisuus ja läheisyys, eli ikonisuus ja indeksisyys voivat myös toimia merkin ehtona, arbitraarisuuden ja sopimusvaraisuuden lisäksi.
31. Rinnastan semiologian analyttiseen filosofiaan (Gottlob Frege, Bertrand Russell ja nuorempi Wittgenstein) siksi, että kumpaankin, Wienin piirin analyttiseen filosofiaan ja strukturalistiseen semiologiaan, liittyy opti-

lemaan paitsi objekteistaan myös aspekteistaan, näkökulmistaan, joista tarkastelun kohteet ovat riippuvaisia. Kautta linjan korostan, että objekteja, tarkastelun kohteita, ei ole ilman näkökulmaa sillä aspektit ja objektit edellyttävät toisensa.

Hermann Parret (1983) määrittelee semioottisen tarkastelun tavoitteen yllä mainittujen kolmen näkökulman (Morris 1938) pohjalta: ”Semioottinen rekonstruktio antaa meille mahdollisuuden tarkastella syntaktista järjestelmää sääntöjen tuottamisen/ymmärtämisen järjestelmänä, Peircen ajattelun mukaan, paikallistamalla merkityksen (significance) tuottamisen/tulkitsijan sisäisen rakenteen itse syntaktisen ytimessä. Lisäksi, tämä tuottamisen/ymmärtämisen järjestelmä on avoin maailmaansuuntautunut, artikuloiden maailman asioita, objekteja, tiloja, tapahtumia, jopa arvoja ja mahdollisuuksia... mitään perustan oikeutusta ei suoda sen enempää maailman objektien joukolle, merkkijärjestelmälle kuin subjektiviteetillekään.”

Parret kehittää näkökulmansa, normatiivisen (analyttisen) semiotiikan teesinsä yrittäessään korjata semiotiikan ”parataktisten” traditioiden tai teorian osien ristiriitoja.<sup>32</sup> En syvenny tähän Parret’in semiotiikan filosofisen synteessin ohjelmaan. Palaan sen sijaan semiologiaan, Ferdinand de Saussuren ja Louis Hjelmslevin kehittämään semioottiseen teoriaan, kahdesta syystä. Otan semiologiasta artikulaation käsitteen ja pyrin korvaamaan sillä ilmaisun käsitteen, kaikkine implikaatioineen. Miksi? Ilmaisun käsite denotoi paitsi arkista ja neutraalia esittämistä konnotoi helposti myös sitä, että esittämisessä on kyse korrespondenssista tekijän mielen sisällön ja ilmaisun välillä vailla yhteisöllisesti määräytyviä sääntöjä. Pyrin tästä konnotaatiosta irti korostaakseni merkityksenannon yhteisöllisiä ehtoja sekä kokemuksen perustaa todellisuudessa, johon ajattelun voimin ei voi suoraan vaikuttaa – tarvitaan paitsi materiaaleja myös teknologiaa muokkaamaan ympäristömme jatkumosta osia välineiksi palvelemaan merkityksenantoa.<sup>33</sup> Toiseksi, binaarinen merkkikäsite tarjoaa mahdollisuuden käsitellä niitä ehtoja, joita merkiteoria käyttää merkitäkseen oman rajansa ylityskohdat. Binaarinen merkkikäsite osoittaa omat rajansa nimeämällä ehtonsa. *Arbitraarisuus* ja *ikonisuus*, *artikulaatio*, *substanssi* ja *muoto* ovat kaikki merkityksenannon ehtoja osoittavia teoreettisia

mismi filosofisesta kielestä tai fantasia teoriasta, joka kykenee eräällä tavalla muodon puhtauteen, filosofisen ja teoreettisen kielen täydellisyyteen (ja korrespondenssiin maailman tosiasioiden kanssa), alun perin Leibnitzin ajattelun tapaan. Semiologian systematiikkaa kehittää erityisesti Louis Hjelmslev. Lingvistisen järjestelmän ensisijaisuus prosessiin nähden kaihtaa prosessuaalista, kognitivistista ja fenomenologista otetta. Niinpä, poikkeuksellisesti, analyttisen filosofian *fenomenologisesta* luonteesta, vrt. Hintikka 1996, 55–77. Vrt myös Raatikainen 1997.

32. Mitä tulee semiotiikan historiallisuuden näkökulmaan, vrt. Parret 1983, 15. Näkökulma ei liity semiotiikan historiaan vaan siihen miten normatiivinen semiotiikka, Parretin käsittelee semiotiikkaa useiden (merkitys)traditioiden kattavana paradigmana (Marx, Hegel, Heidegger). Parret kuvaa, s.14, lyhyesti tavoitteensa mukaisen semiotiikan, jonka käänän yllä suomeksi englannin kielestä: ”The semiotic reconstruction allows us... to look at the syntactic system as a system of production/understanding rules.... In the Peircean sense of locating the internal structure of the producer/interpreter of significance within the syntactic core itself. Moreover, this system of production/understanding will be an open and world-oriented system, i.e. a system articulating creatively mundane entities (objects, state of affairs, events, and even values and possibilities)”; sekä 20–21 ”... no privilege is given to a foundation, either the world as a set of objects, or the sign system, or the subjectivity”.

33. Tämä valinta heijastaa myös pragmatismien näkökulmia, kuten sanonnassa: merkitys on käyttö; Peircen usein käyttämä representaation termi on riskialtis ennako-olettamuksille, sille, että esitys ja esityksen viittauskohdet moitteettomasti vastaavat toisiaan.

aihioita, joista taiteellisen suunnittelun teorian semioottinen rekonstruktio lähtee liikkeelle.

Kuten edellisestä on jo käynyt ilmi, en lähde liikkeelle estetiikasta enkä semio-  
tiikan estetiikkaa ja esteettistä merkkiä koskevista käsityksistä (Mukarovsky, Jakob-  
son, Cassirer, Richards, Routio). Kysymystä esteettisestä merkityksestä on kuitenkin  
vaikea erottaa esteettisestä merkityksenannosta, riippumatta siitä, huomioidaanko  
tekijän vai katsojan kokemuksia. Yllä esitetty C-B-A diagrammi liittyy huomioon,  
jonka voi kattavasti Morriksen tavoin jakaa kolmeen: syntaktiseen, semanttiseen ja  
pragmaattiseen kenttään (syntactics, semantics, pragmatics).<sup>34</sup> Morriksen mukaan  
esteettisessä on kyse erityisesti ikonisuudesta ja arvottamisesta. Morris ajattelee,  
pragmatiikan kannalta, että ”esteettinen kokemus on toiminnan täydellistymisen  
(consummatory) vaikutus viimeistelyä ennen oleviin toiminnan (act) vaiheisiin”.<sup>35</sup>  
Palaan jatkossa erityisesti syntaktiikan ja pragmatiikan aspekteihin pohtimalla sitä,  
minkälaisia havaitsemisen ja merkityksenannon ehtoja tulee ottaa huomioon kun  
tarkastelemme paitsi katsojan tulkinnan myös tekijän suunnittelun prosessia. Ko-  
rostan kuitenkin, että taiteellisuuden tai esteettisen tai taiteen kysymystä ei mieles-  
täni ratkaista merkityksenantoa koskevan teorian puitteissa, kuten Charles Morris ja  
Lauri Routila ajattelevat.<sup>36</sup> En siis lähde pohtimaan kysymystä taideteoksesta erityi-  
senä olioollistuneena tai arvon ikonisena merkinä.<sup>37</sup> Välttelyni tarkoittaa toisaalta,  
että hyväksyn alustavasti olemassa olevat regulatiivit taiteesta, sillä käsittelemäni  
muutokset ovat osa historiallista modernin taiteen kontekstia.

Kuva on kaltaisuuden nojalla erilainen merkki, kuin puhe ja kirjoitus. Kirjoi-  
tuksen ja kuvan visuaalisuus paljastaa kuitenkin yhteisen topologisen jatkumon,  
kentän, missä arbitraarisuus, konventionaalisuus ja kaltaisuus erottavat kuvat ja kir-  
jaimet toisistaan merkkien erilaisina ehtoina saman visuaalisen rekisterin tai jatku-  
mon alueella. Merkkien referentiaalisuus – ja intentionaalisuus yhdistävät erilaiset  
merkit ja erilaiset kielet toisiinsa. Aistimamme ja tulkitsemamme kuva on tämän  
merkkiliitoksen tulos siinä missä kirjoituskin.

Kuvaa ja kirjoitusta erottavat, Wollheimin tapaa käyttäen, *seeing-in* moodia kos-  
kevat säännöt.<sup>38</sup> Kirjoitus ja kuva järjestyvät erilaisen skeeman varaan. Kun skeema  
on tuttu, katoaa se, miten kirjoitus ja kuva toimittavat *seeing-as* moodinsa avulla  
tulkinnan mahdollistavaa tehtävää. Kuva ei ole muuta kuin tulkintansa. Kuva ei ole  
olemassa, jos vertaamme sitä välineen olemassaoloon. Kuva on virtuaalinen jokai-  
sessa välineessä, niin uudessa kuin vanhassa teknologiassa.

34. Morris, Charles W., *Foundations of the theory of signs*, teoksessa *Foundations of the Unity of Science*, vol I, no 2, 1–14, Chicago, University of Chicago Press 1938.

35. Posner 1986a, 570-571. Oma käännökseni lauseesta s. 571: ”Morris regards aesthetic experience as a penetration of the consummatory stage of the act into stages of the act earlier than the actual consummation”. Vaikka luonnehdinta saattaa viitata Morriksen behavioristiseen kulttuuriteoriaan, siinä kaikuu myös idealistinen ajatus taideteoksesta jonakin viimeistelynä ja lopullisesti hahmotettuna, josta ei voi ottaa mitään pois teoksen ratkaisevasti kärsimättä. Vrt. ajatusta taideteoksesta viimeistelynä kokonaisuutena, katso Emmanuel Levinas 1987, 2.

36. Vrt. Morris, Charles W., *Signification and Significance: A Study of the Relations of Signs and Values*, Cambridge Mass., MIT Press 1964; Vrt. myös Routila 1986.

37. Ibid., 80.

38. Wollheim 1980.

Muoto on havaitsemisen tapahtuma kuten kuva on tunnistamisen tapahtuma. Havaitseminen kattaa sekä *merkittömyyden* että *merkillisyyden* – jos tällainen sanaleikki sallitaan. Kuva ei voi olla merkittömyyden katsomista vaan merkillisyyden, pertinenttien muotojen tunnistamista. Pertinenssiin liittyy kuvan muodon tunnistaminen joksikin tietyksi, ei toiseksi asiaksi. Pertinenssi tarkoittaa myös, että tulkinta on sidoksissa ennakkoon tiedetyn tai oletetun merkityksen tunnistamiseen. Ehtona merkityksenannolle semiologia pitää binaarista pertinenssiä, joka tarkoittaa erojen (merkkien keskinäistä) dikotomisuuutta, ikään kuin on-off-, tai 0/1-erojen sarjassa. Laajennan kuitenkin merkityksenantoa pertinenssin ajatuksen ohi. Pertinenssi on vaihtoehto eikä perusta merkityksenannolle. Muut vaihtoehdot syntyvät eri ehdoilla tulkinnan avoimuudesta eli lukemattomien täsmällisten vaihtoehtojen rekisteristä ja siirtävät vaihtoehtojen valinnan mahdollisuuden tulevaisuuteen.

Suunnittelun prosessin teoria vaatii paitsi prosessuaalista myös institutionaalista ja retorista näkökulmaa. Tämä vie tulkintojen keskinäiseen vertaamiseen ja tulkintavallan kysymysten asettamiseen vaativammin kuin mitä ”yksinkertainen” katsomisen fenomenologinen ja semioottinen teoria edellyttäisi. Miten puhua teoksen keskeneräisestä tai jatkuvasta suunnitteluprosessista välinekeskeisen taiteen jälkeen? Ajatus siitä, että voimme suunnitella ilman välineitä, mediaa, on tietenkin mahdoton, kuten ajatus siitä, että voisimme tulkita ilman välineitä, mediaa. Liitän ajatuksen välinekeskeisestä mediumin ja median kysymykseen, mikä pätee myös ajatukseen ”mediariippumattomasta”. Taiteen välinekeskeisyys tai välineriippumattomuus on retorinen kysymys. Mediasta on kuitenkin voitava keskustella myös teoreettisesti irrallaan merkityksistä, joita media mahdollistaa. Median käsitettä käytetään yleisesti viittaamaan median funktioihin, esimerkiksi informaation siirtoon tai joukkoviestintään. Korostan mediaa/mediumia maailman osana, johon teknologia kohdistuu, sitä mitä media on voidaakseen (tekniikan avulla) tulla käytetyksi (myös tekniikkana itsenään, kuten työkalut materiaaliensa suhteen). Tässä yhteydessä ajattelemme mediaa teknologiana välineen asemassa kulttuurillisista seurauksistaan (joista yksi keskeinen esimerkki seurauksesta on kuva, medium tulkittuna joksikin muuksi kuin mitä se mediumina on) riippumatta. Seuraava askel on ajatella väline, medium tai media, ympäristövuorovaikutuksena, maailman osien valintana sekä merkkien tuotantotapana. Esitykseni lopussa tulen kuitenkin päinvastoin korostamaan välineen merkkiluonnetta. Käsitteeseeni sisältyy yhtäältä median merkityksen siirtymän kriittinen ”peruuttaminen” (median /mediumin ajatteleminen erillään funktiostaan tai seurauksistaan) ja toisaalta peruutuksen siinä vaiheessa, kun on selvitetty, ettei mediumia, tai välineitä voi hyödyntää käyttämättä niissä aistimaamme muodollisten erojen järjestystä hyväksi merkityksenannossa. Viestinnän ja kommunikaation välineiden ominaisuudet ovat merkkien ehtoja ja tätä kautta myös merkkejä. Yleisesti käytetyn mediakäsitteen erottaminen mediumin semiotisoimisesta on argumentointini kannalta tärkeä.

Pyrin johdattelemaan artikulaation ajatuksen kohtaan, missä väline, tai medium ja merkki voidaan nähdä sekä erikseen että erottamattomina ollen samaa ilmaisuuden keinovarantoa niitä tarinoita varten, joita kerromme toisillemme ja joissa me

kohtaamme toisemme – sekä itsemme. Motoksi valitsemani sitaatit Peirceltä muotoilevat yhden monista merkkimääritelmistä ja kertovat taiteellisen merkityksenannon kannalta tärkeän lähtökohtaoletuksen: Merkki = representaatio, sielläkin missä helposti kuvittelemme olevamme piilossa maailmasta, itsessämme. Sanotaan, että ”taide lähtee itsestä” samalla tavalla kuin perustavat todellisuutemme moodit, esimerkiksi tahtominen tai kokeminen. Ajattelun ajattelemisen representoivana merkkinä, kuten Peirce ehdottaa, osoittaa tuon kliseisen lauseen sekä todeksi että erheeksi. Jäljempänä ilmenee, että Peirce hyväksyy osana realismikäsitystään aistien vuorovaikutuksen ympäristön kanssa ja havaitsemisen eräänä tietämisen ehtona. Tämän lähtökohdan katson tukevan sitä, että taiteellisen työskentelyn jäsentäminen teoriaksi merkkiartikulaatiosta muodon (katsomisen) merkityksen pohjalta on mahdollista.

### **Ei muotoa ilman merkitystä**

Struktuuri, rakenne, ei ole rakennus vaan unen kaltainen kuva rakennuksesta. Pysin pelastamaan muodon käsitteen modernismia vastaan kohdistetun kritiikin suosta ja antamaan sille lepopaikan katsomisen teoriassa. Lähtökohtana on Saussuren ja Hjelmslevin binaarinen merkki- ja muotokäsite, joka yhdistää aistisen ja loogisen merkin merkkifunktion ajatuksessa.

Vailla aistien virtaa eivät tietoisuuden havaitsemisen arvostelmat ja ajattelu voi olla suorassa kokemuksellisessa yhteydessä pakottavaan dynaamiseen maailmaan. Peirce lähtee siitä, että havaintojen vaikutus tai yrityksemme jotenkin hahmottaa aistien todistusvoima havaitsemisemme perustuvan ”faktan” pohjalta, on samalla sekä taipumista pakottavan aistienvirran edessä että ensimmäiseen vaikutelmaan nähden aina puutteellista ja mahdollisesti erehtyväistä. Sitä ei voi verrata mihinkään ennen kuin riittävä määrä havaintoja tarjoaa havaintofaktana (perceptual fact) mahdollisuuden arvioida havaintojen totuudenmukaisuutta. Havaintofaktat muodostetaan maailman jatkumosta (continua), percepteistä, mutta perceptit eivät ole havaintofaktoja eikä niitä voi representoida sellaisenaan.<sup>39</sup> Katsomisen teorian kannalta semiologinen muoto voisi rinnastua havaintofaktaan. Topologisen havainnon pohjalta artikuloituna merkkihahmosta ei voi irrottaa sitä merkin välttämätöntä ominaisuutta, että merkin muoto tulkitaan joksikin. Se, miksi muoto tulkitaan, laajentuu loputtomien tulkintojen konteksteiksi, erilaisiksi huomion alueiksi. Yritys ohittaa havaintofakta, ohi muodon, merkityksenannon näkemisen virrassa, on tuomittu epäonnistumaan. Katsominen on siksi aina merkityksenantoa, myös muo-

39. Havaitsemisen ja havaintofaktan suhdetta Peircellä käsittelen perusteellisemmin luvussa *Merkki havaitsemisen ja toiminnan tapana*.

tojen tulkintojen epätäsmällisessä avoimuudessa, jonka tulevaisuudesta käsin aikaa myöten voi kuvitella rajautuvan ja selkiävän.

Peirce pitää perceptejä ja havaintofaktoja eri asioina. Havaitsemisen voi havaintofaktana määritellä yritykseksi hahmottaa itselleen ehdotuksen siitä, mistä voisi olla kyse.<sup>40</sup> Havaitsemisestamme ei voi ottaa mukaansa muuta kuin havaintofaktat, jotka ovat jo tulos havaitsemisemme prosessoinnista pakottavuutensa nojalla eräänlaisesta perustavasta ajattelun operaatiosta tai propositiosta.

Keskusteltaessa taiteesta keskustellaan yleensä paitsi siitä, mitä taide on, myös siitä mistä taide kertoo. Keskustelussa taiteen tavoista tulee sanotuksi jotain siitä, minkälaiseksi taide on muuttumassa. Taiteen muutoksia kuvaavia seikkoja voidaan käyttää taiteen määrittelyyn uudella tavalla. Tämän keskustelun päivittämiseen en halua ryhtyä ja se merkitsee, että tarkastellessani taiteen muutoksia osoittavia seikkoja, liitän ne teoriaan, joka voi tarkastella muutoksia puuttumatta siihen, miten taiteen käsite pitäisi mahdollisesti ymmärtää uudestaan. Taide jää annetuksi jokikin, jota pidän sekä itsestään selvänä että avoimena. Taiteellisen työskentelyn osalta jää oikeastaan siis pohtimatta mitä taiteellinen tarkoittaa. Otan vain huomioon, että taiteesta pyritään puhumaan semiotiikan lingvististä tai fenomenologista oletuksia hyödyntäen.

Verbaalikieli ja kuvakieli ovat erilaisia tapoja sopia siitä, mihin kiinnittää huomio, mitä ajatella, muistaa tai ennakoita – ja miten mahdollisesti toimia. Sen osoittaminen, miten merkit vastaavat tosiasioita, ei kuulu esityksen luonteeseen. Representaation ajatus on siksi ongelmallinen. Päälimmäiseksi jää vaikutelma erillisistä merkkijärjestelmistä, jotka elävät itsenäisinä ja erillisinä osina tulkintaa, merkityksiä ja merkityksenantoa varten, kuten työkalut varaston seinällä. Semiologia toimii eräänlaisena yleisenä terminologisena alustana kysymyksille, jotka koskevat yhteiskunnan ja kulttuuristen ilmiöiden suhdetta.<sup>41</sup>

Merkityksenannon muodot eivät aina ole kauttaaltaan sopimuksenvaraisia, *arbitraarisuuteen* eli *motivoitumattomuuteen* pohjautuen. Myös kaltaisuuden nojalla rakentuneita muotoja leimaa erojen järjestelmä, kuten katsomisen osalta osoittaa kontrasti. Sitä paitsi arbitraarisuus on vain teoriaa, ei koskaan käytäntöä – vääräkin tulkinta kadottaa hetkeksi avoimuutensa ja käsittämättömyytensä. Tätä, ja samalla kielen määrittämistä vastaan, toimitaan aina kun ryhdytään tekemään uutta sopi-

40. Havainto, tai kuten haluaisin sanoa *havainne* (*percept*), on Peircen fenomenologinen termi, sisäisen ja ulkoisen todellisuuden heitto-oven sarana. Katso *ibid.*, CP 2.141. Yllä käyttämäni sana kokemuksellinen on tässä suhteutettava vain pakottavuuden ominaisuuteen. Kyse on havaitsemisen siirtymästä kohti arvostelmaa. Kokemuksen luonne korostaa muutoksen ja eron kokemuksia, ei passiivista fenomenaalista ”tähyilemistä”. Fenomenaalinen hahmottaminen eittämättä toimii argumenttien lähtökohtana.

41. Vrt. Heiskala, 1997. Risto Heiskala pyrkii rakentamaan hybriditeorian, joka avautuu kulttuurin, yhteiskunnan ja merkityksenannon suuntiin ja toimii linkkinä eritasoisten teorioiden välillä. Heiskala syntetisoi Saussuren semiologiaa ja Peircen semiotiikkaa, 221–245. Erityisesti Heiskalaa askarruttaa strukturalismin ja fenomenologian suhde sosiologiaan, kuten loppupäätelmät, 229–334, osoittavat. Hybridimalli perustuu kolmeen hierarkiaan. Perustana on neostrukturalistinen ja semioottinen merkityksenannon ja artikulaation teoria, seuraavana tasona fenomenologinen tiedon teoria ja kolmannella tasolla on toiminnan teoria. Mainitsen Heiskalan hybridimallin rinnastaakseni sen hybridinomaisiin piirteisiin taiteellisen suunnittelun teoriassa, jossa tarkastelen erityisesti suunnittelua toimintana taiteellisen merkityksenannon fenomenologiana. Yritän pitäytyä prosessikuvausten logiikassa ja välttää prosessin semantisoimista psykologian tai psykoanalyttisen lähestymistavan suuntaan. Tässä suhteessa esitän vain alustavia huomioita, ikään kuin inventaareja varsinaiseen pohdintaan tai teorian muodostukseen.

musta vanhoja sääntöjä rikkomalla tai kun sattumalle annetaan todennäköisyyttä tärkeämpi asema toiminnassa. Esimoderni muotokieli tuhotaan modernin taiteen toimesta. Mediaan ei kuitenkaan kohdistu samanlainen tuhovimma kuin tematisointiin ja muotoihin. Niinpä kuvan ja maalauksen kohtalot eroavat sekä semiootisesti että taiteen esittämistapojen muutoksissa.

## 2. MEDIUMIN MERKILLISYYS

Kuvataiteen teokset ovat valtaosaltaan katsottavia ja äänettä esityksiä. Videotaiteen ja uuden teknologian liikkuvaa kuvaa ja äänimaailmaa soveltavat teokset lisääntyvät, esimerkiksi performanssitaiteen piirissä, ja muuttavat äänettömän ja paikalleen sijoitetun taiteen ja muotoilun esineellistä ja tilallista perinnettä. Mediasta riippumatta jokaista taiteellista esityskokonaisuutta leimaa kokonaisuuden ja osien suhde: tilaan tai aikaan hahmotetut mediumin, muodon ja tulkitun ilmiön suhteet. Osien ja kokonaisuuden suhteen taiteellista suunnittelua, menetelmiä ja toteuttamista yhdistää artikulaatio, eli ilmaisuuden rakennetta koskevat ratkaisut. Maalauksista toimii esimerkkinä ja vertauskohtana taiteellisen työskentelyn jäsentämiselle ylipäättään taiteen teoriassa muodostaen välineen, visuaalisen muodon ja kerronnan kentän. Uuden median käsite edellyttää näin myös vanhan median käsitteen ymmärtämistä. Kuvataiteellisen työskentelyn mediateoriasta puhuminen sijoittaa uuden median provosoivasti modernin ja länsimaisen kulttuurin murrosten jatkumoon tavalla, jota Marshall McLuhan jo 1960-luvulla kuvaili käyttämällä taiteen esimerkkejä, esimerkiksi kubismia, kuvaamaan uutta kiinnostusta välineeseen.<sup>42</sup> McLuhan oli väärässä siinä, että kubismi tematisoi mediumia. Oikea vastaus on, että kubismissa kuvan ja kuvallisuuden kustannuksella esille nousee plastisen muodon kysymys. Vasta tämän jälkeen, tavalla jonka Clement Greenberg näyttää, maalarin kiinnostus siirtyy muodosta mediumiin. Maalauksellisen jälkeinen nonfiguratiivinen maalaus on vastaus McLuhanin lähes samaan aikaan esittämiin väitteisiin kubismista.

Uudesta mediasta kirjoitettaessa digitaalinen kuva ja pinta idealisoidaan uudeksi tietoisuuden muodoksi, uuden tietoyhteiskunnan kulttuuriseksi seuraukseksi. Mediateoria keskittyy epäinhimillisten mediamuutosten, tiedon- ja kuvansiirron sekä esimerkiksi liikenteen apuvälineisiin osana diskurssiaan. Mediateoriassa on ensi kädessä kyse inhimillisen käyttäytymisen prosteettisista eli epäinhimillisistä apuvälineistä. Puhe on kirjoituksen rinnalla inhimillisen ja epäinhimillisen rajapinnalla, samoin kuin media McLuhanin teksteissä. Syvemmin mediateoriassa lienee aina kyse rajapinnan muutosten sosiaalisista, taloudellisista, psykologisista ja poliittisista seurauksista. Muutosten kohteena ovat säännöt ja itse muutoksen tuottaminen sekoittuvat helposti toisiinsa.

Semioottinen tutkimustraditio siirtyy tekstissäni visuaalisen kulttuurin teosten, esineiden, tilojen ja esitysten julkisesta tulkinnasta kohti studiota, käynnissä olevaa työskentelyprosessia ja tämän prosessin artikulaatiota teoksena ja teoriana. Julkisen tulkinnan erottaminen tekijän tulkinnallisesta aspektista työskentelynsä puitteissa on funktionaalinen ja retorisen dimension kysymys, johon otan kriittisen kannan.<sup>43</sup>

42. McLuhan 1984, 32–33.

Merkityksenanto realisoituu vuorovaikutuksessa itsemme ja toistemme kanssa, yhteydessä ympäristöön, ja tästä kokemuksesta syntyy jatkumo ajattelussa, tunteissa, havaitsemisessa ja toiminnassa. Semiologia erottaa lingvistisen rakenteen ja kielen käytännön toisistaan, eikä näin helposti sovellu prosessien tai käytäntöjen tarkasteluun. Verbaalikielen syntaktinen ulottuvuus jää pois ja supistuu ”*ideaalisen epähistoriallisen yksikielisen sanaston sisällön tutkimukseksi*”, kuten Roy Harris luonnehtii Saussuren työtä.<sup>44</sup>

Välineiden ja merkkien erottaminen toisistaan riippuu siitä, minkälaiseksi kieli- tai merkkikäsite määritellään. Mikäli kieli määritellään suppeasti verbaalikieleksi ja sen rakenteeksi, eivät välineet maailman osina, joita otamme kantamaan vuorovaikutuksellista kanssakäymistä itsemme ja toisten, minun ja ympäristön välillä, tule osaksi kieltä. Mikään mielikuva tai puhe ei ole mahdollista ilman kokemusta muiden puheesta ja ympäristöstä tehdyistä havainnoista. Maailman osat osallistuvat pakottavana aistien virtana myös kieleemme sekä sen rakenteessa että kielen käytännöissä. Maalaustaiteen ja digitaalisen median kuvat ja kuvalliset piirteet muodostuvat kahden median retoriseksi käytännöiksi, joissa kuvat eivät olemukseltaan eroa toisistaan. Tarkasteluni käsitteellinen maasto sijoittuu kuvan, kuvallisuuden, välineen ja merkin relaatioihin, joista erityisesti maalaustaiteen välineen käyttö otetaan esimerkiksi mediumin asemasta merkityksenannossa. Sen lisäksi analysoin maalaustaiteen kuvallisuutta merkkijärjestelmän erityisenä skeemana, toimintatapana ja mallina.

Marshall McLuhan ja Clement Greenberg ajattelevat mediumin viestiä. Kunkin taidelajin ainutlaatuisuus, kenttä ja kompetenssi, perustuvat mediuminsa luonteeseen.<sup>45</sup> Välineen, tai medium/media käsitteen, referentti asettuu alustavasti merkifunktion ulkopuolelle, merkkien ja merkitysten kantajaksi.<sup>46</sup> Väline ei ole viesti. McLuhanin kuuluisa lause ”väline on viesti” olisi kuitenkin lausuttu turhaan, ellei välineen omaa merkitystä olisi syytä pohtia. Välineet ja merkit ovat kokemuksen kannalta representaatioita. Välineet valitaan ja muokataan havainnon ja tulkinnan perusteella. Sekä välineet että merkit ovat artikulaation tuloksia. Maailman osien käyttämisessä ja tuottamisessa välineeksi merkityksenanto sijoittuu prosessiin hie- man eri ehdoin kuin kuvan katsojan kannalta, jolla ei ole oikeuksia muuttaa kuvaa

43. Tässä suhteessa yhdyin Jacques Derridan kehittämään kirjoituksen käsitteeseen, jonka rinnastan alun perin Roland Barthesin ajatukseen tekstien ja merkkien horisontaalisuudesta, lateraalisuudesta ja syntagmaattisuudesta. Kirjoitus ei ”putoa taivaasta”. Toki tilallistaminen, mikä on kirjoituksen keskeinen ehto, osoittautuu kaiken ”kommunikaation”, myös puheen, ”yleisen grafeemin” tuottamaksi merkityksenannoksi. Katso Derrida 2003b, 284–285. Keskeistä on Derridan ajatus, ettei kirjoitus ole kommunikaation alistama. Kieleen kuuluu esittäminen, mutta esittäminen on aina poissaoloa, katkos puhujan suhteessa, jonka epäalkuperäisyyttä kirjoitus paljastaa siksi helpommin, kun ajattelemme kirjoituksen loitonemista tekijästään, mikä samalla osoittaa kontekstin käsitteen ongelmallisuuden. Konteksteja on aina loputtomasti samalla tavalla kuin tekstiä voi lukea kuka tahansa, jolla ei ole mitään tekstin tekijän tarjoamaa lähtökohtaa täsmällisen merkityksen määrittelemiseksi.

44. Culler 1994, 74 ja viittaus Harris 1980.

45. Fried 1998, 34 sekä Greenberg 1960a (1993, 85–93).

46. Merkityksen kantamista, mediumia tai välinettä ei tässä yhteydessä pidä sekoittaa semiologisen merkin 1. artikulaatiotasoon, merkitysijän ja merkityn symboliseen ”kantamiseen” erotuksena merkkifiguurista, joka on merkityksiä erotteleva pienosa lingvistisen rakenteen 2. artikulaatiotasolla. Katso: Marin, Louis 1976, 138. Semiologiassa medium sijoittuu alustavasti *substanssin* asemaan ainekseksi, joka on artikuloitu ”epäsemioottisesta” jatkumosta. Epäsemioottisella tarkoitetaan tässä yhteydessä merkkien ulkopuolista maailmaa – jos sellainen onnistutaan ajallisesti tai paikallisesti löytämään, perinteisesti verbaalikielen ja kuvallisen kulttuurin ulkopuolella. Katso Vuorinen 1997, 196–197.

kannattelevaa mediaa. Digitaalisessa mediassa tämä oikeus tietyiltä osin laajenee interaktiivisuuden keinoin. Työprosessi perustuu joka tapauksessa havainnon kokemuksiin vastaanottajan asemasta käsin. Visuaalisen merkin katsoja ei välttämättä ole tekijä vaikka kaikki tekijät ovat myös katsojia.

Suunnitteluprosessin metaforamaisuus tai symbolisuus liikkuu kolmen aspektin luomalla kentällä. Taiteellinen työskentely voidaan jäsentää median, muodon ja kerroksen osalta merkkien kokonaisuuksina, kolmen artikulaation varassa. Mediasta riippumatta artikulaation retorista suunnittelun operaatioita voi kutsua sommitteluksi. Sommittelu edellyttää tulkintaa, jota ilman merkkiäkään ei ole. Mediat sen sijaan ovat olemassa osana maailmaa meistä riippumatta, potentiaalisesti merkkifunktioita varten. Tulee vain muistaa, että mediaa ei ole ennen merkkejä siitä huolimatta, että maailma, josta mediat (jatkumon ja topologian suhteena) muokataan, on jatkumona olemassa merkkifunktioista riippumatta.<sup>47</sup>

Mediateoriaa ei pidä rajata instituutioiden rajojen mukaan. En tule kuitenkaan puuttumaan tähän instituutioiden mediaalista luonnetta koskevaan mielenkiintoiseen kysymykseen, eli siihen miten presentaatiotavat merkkiluonteestaan irrotettuna ja myyttisen viestin tapaan ovat yhteisön käytäntöjä.

Mediaalinen artikulaatio on paitsi välinettä koskevaa retoriikkaa ja käytännön sääntöjen hallintaa ja rikkomista myös sen tutkimista, mihin ympäristöstä yhdessä tarkoituksessa tuotetut tai löydetyt, ehkä jopa ”koskemattomat” objektit siirretään merkitsemään tai mahdollistamaan merkityksenantoa. Välineen dynaamisia (vastusta tarjoavia) järjestyksiä pitää muuttaa uuteen järjestykseen. Median artikulaation kannalta McLuhanin lause ”väline on viesti” on tässä mielessä aina viesti studiossa työskentelevälle tekijälle. Kokonaisuus riippuu paljolti siitä, mitä tavoitteita perinteellinen tai perinteitä rikkova esityskäytäntö edellyttää välineiltä, maailmasta valikoiduilta osilta. Monimielisyys ja monikerroksellisuus ovat tavanomaisia sanontoja kaikkia artikulaatiotasoja hyödyntävälle taiteelle. Instituutiot ovat pitkälti esityskäytäntöjensä todellisuutta, tapoja esittää, toimia ja ajatella. Niinpä mediat ovat samalla osa yhteisöllistä diskurssia. Diskurssin termin rajaan tässä merkitsemään yhteisöllisten sopimusten esityksiä, esityskäytäntöjä, joita ilman intersubjektiivista esitystä ei ole. Käsitetaiteellinen teos voi olla tulos sellaisesta konseptista, josta voi valmistaa useita erilaisia diagrammaattisia suunnitelmia, kuten Sol LeWitt osoitti lähettäessään piirustukset teoksensa ideasta, joka toteutettiin, esimerkiksi ARS 1983 näyttelyssä, Ateneumin tilassa suoraan seinälle.

Konkretistisen taideteoksen eräs tavoite on käsitellä yksinkertaisia esittämisen tapoja ja muotoja. Minkä konkretistinen maalaus osoittaa pyrkimyksensä, manifestien kera, sen minimalistinen taide toteuttaa kolmessa ulottuvaisuudessa: objekteina voivat olla valo ja väri (Flavin, Turrel) materiaalit ja geometriset muodot (Judd, Serra, Hesse) tai luonto ja ympäristö (Smithson, Matta-Clark, Heizer). Käsitetaide (Duchamp, Kosuth, Art & Language) puolestaan tematisoi suhteuttamista ja käsitteellistämistä, itse taidekäsitystä.

47. Tässä tukeudun Peircen ajatukseen mediasta maailman osana, joka näyttäytyy meille vastuksen ja ponnistuksen kokemuksena, jonakin joka ”ei välitä ajatuksistamme siitä”. Tämä pakottava ominaisuus palautuu myös havainnon meille esittyvänä pakollisuutena. Katso Peirce 1931/1958, CP 2.141.

Konkretismin analyysiä voi viedä eteenpäin pohtimalla kuvan ja kuvallisuuden kommunikatiivista tai funktionaalista asemaa maalauksen merkityksenannossa. Mikään konkretismin manifestin väitteissä ei estä tällaista lähtökohtaa, pikemminkin päinvastoin. Sisällön termi siirtää liian helposti huomiomme referentteihin, siihen mitä me maalausta katsoessamme ajattelemme. Mutta mitä kuva on? Modernismiin näyttää laajasti sopivan rakenteiden purkamisen logiikka, uuden rakentaminen vanhaa poistamalla ja tuhoamalla. Tästä syystä kuvan poistuminen paljastaa jotain, mikä oli olemassa, mutta jota ei voinut kuvallisten funktioiden takia maalauksesta löytää.

Joseph Kosuth on ilmaissut käsitetaiteen avantgarden manifestin, jonka mukaan taide on käsitteensä murroksen ilmaisu. Toisin kuin minimalismi, rajaa Kosuth ajatuksen taiteesta objektina pois ohjelmastaan.

Taiteen ainoa legitiimi referentti voi olla taide itse.<sup>48</sup> Kosuthin manifesti ja neokonseptualismi ovat käytännössä sidoksissa toisiinsa. Käsitetaiteen ja neokonseptualismin – nykytaiteen – suhde kieroutuu institutionaalisen jatkumon ongelmaksi. Käsitetaiteen ajatus taiteesta, joka käsittelee taidetta, vesittyy modernistiseksi installatoriseksi esittämiseksi, esittämisen koodiksi ja koodin esittämiseksi. Käsitetaiteen vaatima oikeus poiketa modernin taiteen traditiosta ja vapaus olla tematisoimatta visuaalista muotoa taiteen käsitteen hyväksi, mahdollistavat siirtymisen taiteen teemasta toisaalle, henkilökohtaiseen, ja toiseuksien arvottamiseen, käyttäkseni Boris Groysin luonnehdintaa taiteesta.<sup>49</sup>

Tässä yhteydessä kärjistyy käsitetaiteen ja nykytaiteen mediakäsitys paradoksiin: taide itse olisi tematisoitava mutta se on välttämättä tehtävä esittämällä jotain. Miten yleiskäsite esitetään singulaarisessa ajan ja paikan varaamassa ympäristössä? Media-murrokset näyttävät yhtäältä siirtymistä taiteen vanhoista välineistä pois, toisaalta näin oletetaan päästävän kokonaan eroon ”välinesidonnaisuudesta”. Ajatusharha korostuu erityisesti uuden median puolustuspuheissa mutta myös ”rajoja” ylittävissä mediamuutoksissa, siirryttäessä vanhasta uuteen käytäntöön tai pikemminkin uusien käytäntöjen esiinnousussa vanhojen rinnalle.<sup>50</sup> Mediamuutos ei tapahdu pelkästään korvaamalla vanha väline uudella, vaan myös laajentamalla, levittämällä ja muuttamalla mittakaavaa, pirstomalla, hybridisoimalla, yhdistelemällä, jakamalla ja lopuksi digitoimalla ja distribuimalla sopivaksi katsotut viestit – tai viestinnälliset häiriöt – yhä nopeammin ja tehokkaammin.

Maalaustaiteen semiotiikka on lähtökohtaisesti käsitelty klassista, figuratiivista maalausta. Louis Marin pohtii maalausta kysyen, mikä on semiologian mahdollisuus jäsentää maalauksen kuvallista viestintää.<sup>51</sup> Marinin kirjoituksessa maalauksen väline ei asetu keskeiseen asemaan vaan toimii kuvan semiotiikkaan kuuluvana

48. Kosuth, Joseph, *Taide filosofian jälkeen*, julkaisussa Mäkelä, Asko, *Mitä on käsitetaide?*, Helsinki, Taidehalli 1990.

49. Boris Groys, *Über das Neue, Versuch einer Kulturökonomie*, Frankfurt am Main, Fischer 1999, 42.

50. Uusmedian ja ns. ”muu”-taidekeskustelussa tehdään ero ”välinesidonnaisten” taiteiden ja uuden mediataiteen välillä, Vrt. *Mediataidemuistio, Opetusministeriön työryhmien muistioita* 13:1996. Vrt myös Kivirinta, Marja-Terttu 2003, 254. Valokuvan ja videon esillenessä luonnehditaan käyttämällä otsikkoa ”Irti välinekeskeisyydestä”. Välinekeskeisyys implikoidaan temaattiseksi arvoksi, vastoin esimerkiksi Clement Greenbergin

lisäkysymyksenä. Maalaustaide asettuu epäsuorasti valokuvan semiologiaan pohdittaessa kuvan merkityksenannon ehtoja. Maalauksen väline ja valokuvan väline erottuvat taiteen lajeina, ja tutkijat pohtivat semiotiikan keinoin valokuvan eroa maalauksesta.<sup>52</sup> Jan Mukarovsky tarkastelee taideteoksen tuotantoa ja sen suhteita (semiotiikan teorian kautta) erottamalla artefakti esteettisestä objektista: artefakti = ilmaisu, esteettinen objekti = sisältö. Taideteos on merkinä sekä esteettinen objekti että artefakti. Artefaktisuus objektina on problemaattinen haaste estetiikalle. Mukarovskyn binaarisen teoskäsityksen ja oman mediakäsitykseni ero on siinä, että Mukarovsky sisällyttää merkin artefaktin, teoksen aineellisen objektin, ilmaisuun. Tämä on täysin Saussuren ajattelun vastaista. Saussurelle merkki on kokonaan mentaalinen kokonaisuus. Mikäli rinnastan artefaktin mediaan, en kuitenkaan alustavasti sisällytä tätä mediaalista artefaktia tai teosta aineellisuudessaan mitenkään merkin puitteisiin, vaan Saussuren ja Hjelmslevin merkkikäsitysten piirtämän rajan ulkopuolelle – artikulaation ja substanssin piiriin. Paradoksi on siinä, että joudun peruuttamaan tämän ajatukseni myöhemmin. Väline, media, on merkin ehto binaarisen merkkikäsityksen kannalta. Ehtona medium on lopulta myös merkki, mikä korostuu erityisesti merkityksenannon prosessia tarkastellessa – jota rinnastan taiteellisen työskentelyn tai suunnittelun prosessiin. Vasta triadisen merkkikäsityksen (Peirce) myötä suhdetta referenttiin on mahdollista tarkastella niin, että aprioriset ehdot (kaltaisuus, läheisyys, sopimuksenvaraisuus) ovatkin artikulaation tai tulkinnan prosessien erilaisia vaihtoehtoja osana triadista, eivätkä binaarista merkityksenantoa. Vasta triadisen merkkikäsityksen myötä teoksen artefaktisuutta on mahdollista tarkastella merkin osana. Maalaustaiteen teoksen rakentumisen voi nähdä mediaalisena, muotoa ja tematisointia (suppeata merkkikäsitettä) koskevana artikulaationa. Peircen semiotiikassa artikulaatio mielestäni menettää semiologiassa annettun absoluuttisen olemuksensa. Ennen tämän kysymyksen käsittelyä teen kierroksen maalaustaiteen semiologiasta mediateoreettiseen kysymykseen, jonka Marshall McLuhan esitti omalla tavallaan, semiologian rinnalla: mitä maalauksen medium merkitsee? Kysymys voidaan muokata semiotiikalle sopivampaan asuun ja kysyä: *miten* maalauksen medium merkitsee? Kysymysten muodot sekoittuvat keskenään modernistisessä maalaustaidetta koskevassa ajattelussa Kandinskystä Mondrianiin.

maalaustaidetta koskevan mediumspesifisyyden kriteeristöä. Perinteisen välineen aseman ja siihen liittyvän sidoksen kumoutuminen torjumalla mediumin asema mahdollistaa väitteen ja tarjoaa mediamuutokselle avantgardistisen mahdollisuuden tulla tulkituksi käsitteellistämiseksi. Onkin totta, että jokainen mediamuutos tematisoi säännön, jota vastaan rikotaan. Tältä osin Kosuthin oivallus on johdonmukainen. Se, ettei uudestakaan välineestä pääse eroon, ja että kaikki representaatio tapahtuu median avulla, jätetään eksplikoimatta, jotta erottelun metaforinen voima ei lyhyessä lehtiartikkelin luonteisessa kirjoituksessa menettäisi yleistyksensä tehoa. Samaa keinoa käytetään usein kulttuuripoliittisten tendenssien puolustuspuheissa riippumatta aatteesta. Ne muistuttavat taiteilijoiden manifesteja, joissa puolustetaan uutta aatetta ja uusia normeja entisiä vastaan. Tässä tapauksessa vietellään meidät ajattelemaan luopumista perinteisistä välineistä koskevista säännöistä ja sidoksista luopumisena välineistä kokonaan. Tuloksena on ajatus taiteesta käsitteenä, josta voimme teoriassa puhua, arvona, merkinä ja kokemuksena. Samalla taide muuttuu aineettomaksi merkiksi, kuten 1930-luvulla Prahan binaaris-strukturalistisessa semiologiassa.

51. Marin 1976, 131–165.

52. Sonesson 1989b, jossa valokuvan semiotiikkaan 1980-luvun toiselle puoliskolle ulottuva katselmus. Tyypillistä valokuvan semiotiikalle oli 1960–1980-luvuilla ikonisuuden ja indeksikaalisuuden välinen kiistely valokuvan erityisyyttä pohdittaessa. Valokuvan ja maalauksen suhde jää tässä yhteydessä kuitenkin käsittelemättä.

Selvännän kysymystä Thierry de Duven avulla, joka hyväksyy readymade- ja installaatioteosten esiin nostamat kysymykset osaksi maalauksen ongelmaa.<sup>53</sup>

Marcel Duchampin readymade saa meidät tietoisiksi taideteoksen käytännöstä ja epäilemään taiteen määritelmiä. Yhdessä kollaasin ja assemblagen kanssa readymade virittää taiteen mediaaliseksi käytännöksi. Duchampin vinoilu öljyvärityubiin readymade-luonteesta kirvoittaa Thierry de Duven sijoittamaan Marcel Duchampin eksentrisyyden figuuriksi, joka kuvaa modernismin alati toisaalle siirtyvää liikettä. Ajatus jää hieman hämäräksi, joten hyödynnän vain johtopäätöstä mediaalisesta modernismista viimeisenä modernin taiteen murroksen liikkeellelähönä. Tämän Thierry de Duve tosin selittää anakronistisesti ja jälkijättöisesti koko modernismin ajatusprosessin sinetiksi. Mikäli seuraamme Thierry de Duvea, olisi vain korostettava Duchampin suurta merkitystä käsitetaiteelle ja epäsuorasti myös minimalismille.

Duven ja Burginin esimerkkien mukaisesti taiteen kritiikki ei suuntaa paljoakaan huomiota taiteellisen käytännön muutoksiin mediateorian valossa vaan keskittyy taiteen modernismin ideologiseen viitekehykseen. Tekijän suorittamat eleet, kuten Duchampin teokset, resonoivat vallitsevien taidekäsitteiden kanssa. Mediaalisen diskurssin mahdollisuus näyttäytyä naiivina siksi, ettei siihen voi käsitteellisin keinoin osallistua vaan mahdollisuus on varattu vain taitelijoille. Tämä jos mikä kertoo myös siitä, minkälaiseen hierarkiaan mediat sijoittuvat ja missä instituutiossa kiistat käydään.

Assemblage ja kollaasitaide, elokuva sekä valokuvan vaikutus, ja lopulta televisio ja internet, ovat vieneet tekijät soveltamaan maalaustaiteen muodollisia tuloksia kokonaan uusien taidelajien piiriin. Maalauksen negatiota voisi pitää osana traditiota. Thierry de Duve ja pohjoismaisen maalaustaiteen Carnegie Art Award -kilpailun jury vuonna 2000 sekä 2004 ovat päättäneet, että maalaustaiteeseen kuuluu sekin, että maalauksen media laajenee samalla kun liike maalaukseen ja siitä poispäin purkaa maalaustaiteen tradition osiinsa.<sup>54</sup> Maalaus on mediumia, muotoa ja tarinaa; esittäminen edellyttää niitä kaikkia. Yksi tämän seurauksista on, ettemme enää erottaa taideteosta muusta maailmasta. Maalaustaiteen perinteen piirteiden, muodollisten, temaattisten tai mediaalisten ominaisuuksien tematisoiminen jatkaa eräällä tavalla Clement Greenbergin pohjalta noussutta perinnettä, mutta nyt osiinsa purettuna kysymyksenä, ikään kuin dekonstruktion jälkeen. Matts Leidenstam (Carnegie Art Award, Helsinki 2000) ja Jorma Puranen (Helsinki 2004) valokuvaavat maalauksia restauroinnin tulokset ja kiillon huomioiden ja tematisoivat näin maalaustaiteen

53. Wallenstein 2002, 172–173.

54. Ibid., 173, 217. Thierry de Duve korostaa *readymaden* ja maalaustaiteen suhdetta Marcel Duchampin taidekäsitteiden kautta. Carnegie Art Award 2000-näyttelyssä maalauksen, maalauksellisuuden ja kuvan yhteys murtuu pohjoismaisen maalaustaiteen projektin määrittelyä vastaan kun näyttelyyn valittiin ja siellä palkittiin myös muut mediumit, kuten kävi jälleen 2004. Katso [www.carnegieartaward.com](http://www.carnegieartaward.com). Carnegie Art Award muuttuu nykytaiteen näyttelyksi, joka painottaa kaksiulotteisia maalaustaiteen historiallisesti varaamia paikkoja museon seinällä. Esimerkki heijastaa mahdollisuutta käsitellä maalaustaiteen historian tuottamia ilmiöitä, kuvaa, tyyliä, kerrontaa, mediumia, erikseen ja yhdessä. Tämä asennemuutos heijastaa modernismin jälkeistä sääntöjen purkuprojektia – mikä samalla on tulos sääntöjen huomioivan avantgarden ratkaisusta. Carnegie Art Awardin jury rikkoo omat ”sääntönsä”. Projektin päättäjät soveltavat avantgarden toimintatapaa ja tuottavat maalauksen negation kautta uusia eroja/arvoja.

detta eri näkökulmista. Tematisoitu mediumspesifisyys, missä maalauksen media on epäsuorasti esillä merkkinä, on riittävä ehto sille, että osallistuu maalaustaiteen näyttelyyn, koska näyttely käsittelee maalaustaidetta. Mari Slaattelied palkittiin valokuvista, joissa maalaus tematisoitiin hänen muiden teostensa rinnalla kosmeettisen ihon maalaamisen keinoin. ”Viatonta” maalausgangasta (vrt. Kandinsky) esitti taiteilijan viisivuotias tytär. Näin maalaustaiteen näyttely käsittelee maalaustaidetta tematisoiden maalausta koskevia sääntöjä.

Onko mahdotonta tematisoida jotakin teoksen ominaisuutta tai maalausta itseään maalauksen mediumia käyttäen ilman toiston ja eron mahdollisuutta? Maalaustaiteen teoksen teosmaisuuuden tai siihen liittyvien ajatusten tai piirteiden kommentointi ei näytä onnistuvan enää maalaamalla. Syventymättä historiaan yksityiskohtaisesti on mahdollista sanoa, että nonfiguratiivisten tai modernististen maalausten perustelut sijoittuvat vähintään kahteen ryhmään: maalauksen muotokysymyksiin ja mediumiin. Toista ryhmää edustavat modernin taideteoksen sellaiset perustelut, jotka joko osallistuvat taiteen materiaalisten sääntöjen murtamiseen tai menneen tradition tuhoamiseen. Nykyaiteen välineellinen laajuus antaa mahdollisuuden tematisoida medioita toisten medioiden avulla. Analogia mediaerojen retoriikan suhteen on sama kuin modernistisen taiteen dekonstruktiossa, se tehdään pääosin kirjoittaen tai, vastaavalla tasolla, huomioiden palkittavat teokset näyttelyssä. Esimerkit muodostuvat lopuksi itse muutosten historiasta, joka ei luonnollisesti ole mikään luonnonvoiman aikaansaama mullistus, jonka jälkeen asiat vain ovat muuttuneet. Muutoksia saattavat voimaan sekä tekijät että katsojat, erityisesti vallassa olevat katsojat. Dikotomiset ratkaisut osoittautuvat tehokkaimmiksi viesteiksi, siirtyminen mediasta toiseen tulkitaan joko kehittymisenä, syventymisenä tai luopumisena riippuen näkökulmasta, siitä onko implisiittisenä tavoitteena olla kriittinen vai myötämielinen.

Maalaustaiteessa vuosisatoja esillä olleita topologisia piirteitä, kuten sommitte-lua, valonkäsittelyä ja narratiiveja on mahdollista siirtää toiseen visuaaliseen mediumiin. Valokuvan ja maalauksen yhteys ei ole mediaalinen vaan tapahtuu kuvallisen skeeman pohjalta. Myös topologia, tilallisten erojen järjestys, on yhteinen. Maalauksellinen voi tässä tarkoittaa mediumin topologista, muotoon liittyvää tai ainekseensa liittyvän piirteen muodon mahdollisen merkityksen tulkintaa. Muodon ehtoja artikuloidaan topologisesti jokaisessa mediassa, mutta aineksen osalta vain kussakin mediassa erikseen. Dekonstruktiiviset ja käsitetaiteesta ammentavat retoriset ratkaisut, jotka edellyttävät maalauksen ajatuksen analysoimista semioottisiin funktioihinsa, näyttävät tulosten arvottamisen osalta ratkaisevaa osaa, sillä ne siirtävät huomion samalle arvottamisen tasolle, jolla analyysi tapahtuu: juryn ja kuraattorin ajatteluun. Nykyaiteen analyysissä painotus on narratiiveissa ja kritiikin muodostamalla metatasolla. Retorisesti tietoinen taiteilija saattaa ”tutkia” teoksillaan. Tutkimus näyttää tässä yhteydessä saaneen käsitetaiteellisen vivahteen ja nousseen mediumin sisäisen performanssin yläpuolelle. Teoria, tai pitäisikö mieluummin sanoa, instituutio, palkitsee oman diskurssinsa, kuten aina. Carnegie Art Award 2000 ja 2004 ovat hyvä esimerkki maalaustaiteen instituution jännitteisestä suhteesta nykyaiteeseen, joka haluaa irroittaa maalauksen topologian aineksestaan.

Tavoitetta voisi luonnehtia haluna edistää retoriikan tematisoimista pääaiheeksi. Taide puhuu itsestään tehokkaimmin vain luopumalla omasta mediumistaan ja näin osoittamalla sitä negaation kautta. Pyrkimys sijoittuu nähdäkseni modernin taiteen pitkään jatkumoon formalismista avantgardeen ja dekonstruktioon. Tämän-suuntainen liike, eikä päinvastainen suunta mediuumeista narratiivien retoriikkaan, korostaa formalismin matemaattis-loogista deduktiivisen tulkitsemisen valta-asemaa, joka joutuu torjumaan ja mystifioimaan suhteensa ja vuorovaikutuksensa sen ympäristön kanssa, josta mediat hankitaan. Semiologian alueella hyvä esimerkki tästä on Louis Hjelmslevin ajattelu, Carnegie Art Award ehkä vielä parempi oman esitykseni kannalta. Formalistisen teorian liikkeessä korostuu aina merkitty raja, jonka sisäpuolella diskurssi pyrkii tautologiaan vaikka rajatermi jättää aina jäljen ulkopuolisesta, ehdostaan, kuten artikulaation ja substanssin käsitteet osoittavat. Merkityksen kierto ei lakkaa tai ala missään tietyssä pisteessä, paitsi hetkellisesti vallan ja voiman käytön tuloksena.

Modernistisen (abstraktin) maalauksen kehikko (*grid*) näyttäytyy hitaasti kubistisen teeman läpi nykyhetkestä menneisyyteen katsomalla. Kubismi on viimeinen pysäkki ennen Mondriania ja värikenttämaalauksen fuusiota, holismia, esimerkiksi Morris Louisin ja Clyfford Stillin tapaan. Uudet ikonit valtaavat näyttämön, kuten orgaaninen tekstuuri tai kuvallisuuden negaatio (kuvan negaation jälkeen) ja merkin ja kohteen välisen eron kaltaisuus tematisoituu. Väriin roiskeet ja valuminen merkitsevät jonkin muun valumista, avoimena tai määriteltynä värin valumiseksi tai ehkäpä Valumisena. Nämä vähennysoperaatiot ja abstrahoinnit täsmentyvät viitetauskohteiden muutoksiksi, huomion siirtymiksi, maalauksen välineiden osittaisena muutoksena institutionaalisen aseman säilyessä. Amerikkalaisen maalauksen tematisoima liike kohti ”puhdasta muotoa” kumoaa itsensä minimalismissa. Merkityksenannon lajina siinä on kyse symbolisen (konvention) vallasta – maalaustaiteen instituution suojeluksessa – kuvallisen (optisen) kustannuksella. Se tarkentuu kuvan päätepisteeksi ja rajaksi, jota ei voi ylittää jättämällä käyttämättä seinällä olevan litteän pinnan, maalauksen jäljelle jäävän tunnusmerkin. Katsojaa ei ole kuitenkaan häädetty kauemmaksi. Ratkaisut siirtävät huomioon katsojaan, joka voi olla myös maalari studiotilassaan.

Paikkasidonnainen taide ammentaa lähtökohtansa muuntamalla ensin studio-prosessin julkiseksi. Avantgarde toteutuu liikkeenä studion henkilökohtaisesta esityksestä ja autokommunikaatiosta julkiseen – jossa kuvitelma henkilökohtaisen alkuperäisyydestä on kyseenalainen. Avantgarden studioproessista lähtevä mediaalinen siirtymä kulkee toiseen suuntaan, kohti studiota, kohti mediaa, kohti prosesseja. Vanhat prosessit hylätään uusien hyväksi, jotka mielletään usein retoriikan ulkopuoliseksi totuudeksi tai elämäksi joksi taide on muuttunut. Paradoksaalisesti käsitetaide onkin paljolti mediataidetta, kun entiset taidemediumit väistyvät uusien tieltä.

Riippumatta siitä minkä välineen taiteilija valitsee studioproessin vapauduttua perinteen kahleista tai mikä törmäytetään yhteen minkä kanssa, riippumatta katkoksesta, fragmentaarisuudesta ja löydettyjen objektien luonteesta tai muutoin yhteen kerätyistä esitettävistä aineksista, kysymys on aina samasta koodauksen/dekoo-

dauksen prosessista, jota renessanssitaiteilija toteutti omassa mediumissaan – uusi tapahtuu uuden mediumin kautta. Katu, toimisto, uuden median tilat ja välineet, viereinen taiteen instituutio ja *heidän* omistamansa mediat, mikä tahansa maailman osa missä tahansa tilassa, raakana, työstämättömänä tai konstruoituna (melkein) missä tahansa mittakaavassa, on kokonaisuudessaan renessanssi-intellektuellin hyödynnettävissä lausuntojen kera (tai lausumina), tai *Arkistoa* palvelevan kuraattorin hyödynnettävissä.<sup>55</sup>

Käsitetaide paradoksaalisesti avasi mahdollisuuden konteksteihin nojaavaan esitystapaan. Tänä päivänä kirjallinen esitys ei useinkaan toimi subversiivisesti esityksen rakennetta tematisoivana poeettisena häiriköintinä liikkuvan kuvan, performanssin ja yhteisötaiteen esityskäytännöissä. Jos nykytaiteen esitys koetaan skandaalinomaiseksi häiriköinniksi, se on joko tulosta temaattisesta transgressiosta, tabujen rikkomisesta, tai sitten häiriköinti on vain huonoa taidetta – mikä korostaa kertomuksen merkitystä esteettisen kokemuksen rinnalla. Modernistinen kerronta, montaasi, kollaasi, *bricolage*, johtaa installaatioon. Kerronta ei kuitenkaan tuota uusia kertomuksia, vaikka taiteilijoiden tapa puhua teoksistaan sitoo tekijän kokemukset juuri tähän tai tuohon kerrontaan. Väite kertomuksesta on vahvistettava esityksen rinnalla muilla tavoin. Taiteellinen esitys on selitettävä, perusteltava, kerrottava. Maalauksen retoriikka oli renessanssitaiteessa esimerkillistä mutta itse asiassa on sitä yhtä lailla modernismissa, joka näyttää kääntäneen renessanssin taiteen agendan toiseen suuntaan. Tämä käänne tai negaatio – reduktio saattaisi olla mielenkiintoisempi termi – määriteltiin maalauksen mimeettisen ohjelman abstrahoinniksi, luopumiseksi todellisuuden representoinnista sellaisten koodien varassa, jotka me tunnemme suhteessamme toisiimme kehoina ja yhteisen ympäristömme, ulkoisen maailman, suhteina.

Tekijän ja katsojan erottaminen toisistaan on oikeutettua. Erottelu on media-teoreettinen, ei havaintoon tai tulkintaan nojautuva. Analyysin kannalta kyse on vähintään kolmesta artikulaation momentista, median, muodon ja teemojen objekteista, joita työskentelyssä integroidusti työstetään kokemuksen, havaitsemisen ja toiminnan kolmiossa. Diagrammaattisesti laskien tässä ajatuskuviossa syntyvät relaatiot merkitsevät vähintään 15 suhdetta kuuden instanssin välillä, mikäli pitäisin tarpeellisena tarkastella kaikkien kolmen artikulaation suhdetta kolmeen erilaiseen objektiin. Yksikään niistä ei voi olla jättämättä jälkiään mediassa vaikka jälkien suhde oletettuun mediapinnan takaiseen läsnäoloon törmää, Groysia seuraten, aina mediapintaan. Mediapinta on merkki, mitään muuta ei ole olemassa, vaikka niin moni asia on meille todellista.<sup>56</sup> Mediumin merkkimäisyys, se että jokin maailman osa merkitsee jotain, on paradoksaalisesti mahdollista suhteellistaa ajan viitekehäksessä. Kielen käytännön kannalta arbitraarisuus eli kielen järjestyksen motivoi-

55. *Arkisto* on Boris Groysin termi taiteen instituutiolle, joka kerää, säilyttää ja esittää arvokkaana pidetyn taide-teoksen, katso Groys 1999.

56. Edellistä argumentointia en ole kehittänyt sinänsä Groysia seuraten. Termi mediapinta, jonka Groys tuo esiin teoksessaan *Über das Neue*, on itselleni synonyymi merkille, ja korostaa median ja merkin distinktion suhteellisuutta. Kysymys on kokemuksesta, jossa mediat ja merkit yhdistyvät pragmatismen fenomenologiassa siten, kuin Charles Sanders Peirce sisällyttää toiminnan havaitsemisen ja ajattelun aspektit merkkiteoriaansa. Katso lukua *Merkki havaitsemisena ja toiminnan tapana*.

tumattomuus, on ehto, joka on jo rajattu pois sopimuksin. Arbitraarisuutta täytyy tarkastella imperfektissä, jo tapahtuneen seurauksena. Taiteellisen työskentelyn aikajanalla tulevaisuuden näkökulman huomioiden median motivoitumattomuus eli arbitraarisuus on kuitenkin ilmeistä. En vielä tiedä mitä tästä tulee. Merkin tai kuvan ainekset ovat koossa mutta kuvaa ei vielä ole. Ei kannata kysellä missä kuva siellä ateljeessa on. Tulevaisuuden pragmaattisesta näkökulmasta median merkityksettömyys on ymmärrettävissä ja erotettavissa merkistä, jota ei vielä ole. Sen sijaan on kysyttävä, mikä silloin merkitsee ja miten, kun merkkiä ei ole. Taiteellisten ratkaisujen myötä merkeiksi siirtyvät uudet maailman osat, maalausten kehysten ulkopuolella, lakkauttavat puheen konkretismista. Osa konkretismin kysymyksistä käy turhiksi, ”kaiken maailman” osien toimiessa teoksen konkreettisina artefakteina. Samalla paljastuu topologinen (ja fenomenologinen) objekti kuvan katsomisen, tulkitsemisen ja kerronnan immateriaalisuudessaan. Kuvat ja kokemukset osoittautuvat todellisiksi, vaikka eivät olekaan olemassa samalla tavalla kuin metrin korkuinen multakerros galleriassa, pronssinen muotokuva tai pullonkuivaaja.

Asenteina mediariippumattomuus ja mediumspesifisyys edellyttävät toisiaan. Mediumspesifisyys tai välinesidonnaisuus mahdollistaa mediariippumattomuuden, sillä riippumattomuutta edustaa juuri vapautuminen taiteen välineet määränneistä säännöistä. Modernismi on itse asiassa tältä osin juuri se murros, joka mediumspesifisyyttä korostaessaan kehittyi kohti medium-riippumattomuutta. Kehitystä voi tarkastella sommittelun lakkauttamisena, kuten tein ensimmäisessä kirjassani, *Seitsemän maalauksen katsominen*. Toinen tarkastelun tapa on erottaa jatkumo ja topologia toisistaan, kuten esimerkiksi erottamalla maalaus mediana ja maalauksellisuus muodollisina piirteinä toisistaan. Saman voi sanoa toisin: kuva ei ole olemassa kuten kuvan välineet. Kuva perustuu topologisen muodon pertinenssiin. Kuva on katsomista, jokin nähdään toisena kuin se on ja lopulta myös jonakin tiettyinä, jolloin katsomiseen sisältyy jo oletamus, ettei kuva ole sitä mitä se esittää.<sup>57</sup> Digitaalisesti tallennettu ja siirrettävissä oleva merkkien järjestys ei eroa semiologisesta järjestyksen ajatuksesta. Palautteet, korjaukset ja muutokset voidaan robotiikalla tuottaa ilman, että erottuvien merkkien järjestys palautetaan havainnolle luettavaksi, jos riittää että toiminnallinen tulos saavutetaan vastaavasti kuin autotehtaan hitsausrobotti korvaa ihmistyövoiman. Tietysti voidaan pohtia, onko aistihavainnon ulottumattomissa oleva signaalijärjestys ylipäättään merkkitapahtuma? Tietokoneen loogiset piirit ja operaatiot toimivat kuitenkin samalla ehdottomuudella jonka Saussure asettaa kielen systematiikan vaatimukseksi. Ilman ehdottomia distinktioita, ilman ymmärrettyä puhetta tai kirjoitusta, ei voi lukea. Artikulaatio sisältää kuitenkin

57. Katsomisen semioottisen luonteen hahmottaminen Peircen tapaan on tässä kirjassani hyvin suppeasti käsitelty havaitsemiseen liittyvän keskustelun kannalta. Fenomenologinen kuvan erottaminen artefaktista, joka tekee kuvan mahdolliseksi, on klassisen fenomenologian, Husserlin varhaisen tutkimuksen aihepiiri. Husserlin kirjoituksessa, *Logische Untersuchungen* (1900–1901), käsitellään havaitsemista, lähinnä visuaalista aistimista. Tilan ja esineen havaitsemista käsitellään teoksessa *Ding und Raum*, 1907. Kolmas lähde, joka kuvateorian kannalta on merkittävä, on Husserlin ”kuvatietoisuutta” koskeva kirjoitus *Phantasie, Bildbewusstsein, Erinnerung. Zur Phänomenologie der anschaulichen Vergegenwärtigungen. Texte aus dem Nachlass* (1898–1925), Husserliana XXIII. E. Marbach, ed., Hague, Nijoff 1980. Jälkimmäistä tekstiä kommentoi Sonesson 1989a, 272. Alustava katsaus visuaalisen havaitsemisen fenomenologiseen teoriaan edellisiin viittauksiin nähden, katso Mulligan, Kevin, *Perception*, teoksessa Smith, Smith (eds.) 1995, 168–238.

kin tulkinnan vaihtoehtojen ja epätasmoisten erojen ja variaatioiden tuottamisen sekä lukemisen epäonnistumisen mahdollisuudet.

Tarkasteltaessa kuvataiteen muutoksia median murroksina sekä osien ja kokonaisuuden suhteiden ja tähän kompleksiin liittyvien asenteiden muutoksina, tullaan itse asiassa tarkastelleeksi kattavasti koko modernia esittämiseen liittyvää aihetta ainakin kuvataiteen, muotoilun ja arkkitehtuurin käytäntöinä. Keskeiset muutokset tapahtuvat sommittelussa ja sommittelun lakkauttamisena. Jako sommittelun kautta merkityksensä saavan ja sommittelun lakkauttamisen kautta merkityksensä hallinnoivan taiteen välillä on sekä modernistinen tarina itsessään että esimerkki *mereologiasta*, pyrkimyksestä analysoida ja arvioida osa-kokonaisuus-relaatioihin perustuvia havainnon kvaliteetteja. Huolimatta kuvan ja kuvallisuuden murroksesta nonfiguratiivisessa taiteessa, maalaustaiteen tarinan relaatioihin perustuva sommittelu saavuttaa suhteellisen päätepisteensä Jackson Pollockin maalauksessa no 1, 1948, kuten Frances Colpitt (1990) toteaa.<sup>58</sup>

Maalarit kuten Jackson Pollock ja Frank Stella, sekä taiteilijat kuten Carl Andre, Donald Judd ja Dan Flavin toteuttavat sommittelun lakkauttamisen jälkeistä kuvataidetta Yhdysvalloissa. Heidän töissään korostuu kuitenkin sommittelun kahtalaisuus, annetun tilan ja lisäyksen sisäisten suhteiden hierarkioiden ja dynaamisten jännitteiden poistuminen toisteisuuden ja seriaalisuuden avulla. Toisaalta on kyse annetun tilan ja lisäyksen välisistä suhteista, jotka realisoituvat minimalistisen esitystilan ja lisäyksen reunojen välillä. Muotoa tarkastellaan kummassakin tapauksessa yksinkertaistamisen intohimon välityksellä. Minimalistisen maalauksen pinta on ”*all-over*”-jatkumo värimaalauksen perinteen perustalla. Sommittelun relationaalisuuden ja non-relationaalisuuden ero on suhteellinen ja riippuu 1960-luvun puolivälistä lähtien siitä, miten teos määritellään. Tähän pisteeseen tultaessa on tapahtunut paitsi kuvan katoaminen kuvallisen ja viime kädessä ”optisen” hyväksi myös mediumin koodien vapauttaminen.

Frances Colpitt jakaa minimalismin tarkastelunsa *prosessiaspektien* (materiaalit), *sisäisten aspektien* (sommittelu, ei-sommittelu, figuuri-tausta, hahmo, järjestys) ja *ulkoisten aspektien* (läsnäolon konsepti, mittakaava, ympäristö ja arkkitehtuuri, katsojan kokemus) tarkasteluksi. Tämä jäsenitys ei korosta tilan ja median ykseyttä, eikä tue ajatusta *esitystilasta teoksen osana*. Medium, tila maailman osista valittuna välineenä, jätetään katsomisen fenomenalisen huomion tai ehkäpä fenomenologisen analyysin varaan mutta siitä sulkeistettuna. Minimalismin seuraukset 1970-luvun alkuvaiheen tilataiteessa ja ympäristötaiteen (maataiteen) käytännöissä osoittavat, että taiteilijat kuten Gordon Matta-Clark ja Robert Smithson olivat sisäistäneet jälkimaalauksellisen maalaustaiteen greenbergiläisen erottelun maalauksen mediumin ja sen optisten ominaisuuksien hyväksi kuvallisuuden kustannuksella ja olivat tästä edenneet, sillä oivalluksestaan mainitut taiteilijat eivät toteuttaneet enää maalaustaiteena vaan valittuun tilaan lisättävänä tai poistettavana mediumina – maailman osana. Esimerkki eräänlaisesta fenomenologisesta otteesta käy ilmi Robert Smithsonin puhuessa kuvanveistosta kävelynä, kun hän käveli 3 mailia maisemassa ja

58. Colpitt 1990.

tuloksena oli ”narratiivinen veistos”.<sup>59</sup> Vasta vuonna 1978 Rosalind Krauss jäsentää tunnetussa artikkelissaan *Kuvanveiston laajentunut kenttä* lähes vuosikymmen aiemmin minimalismin pohjalta tapahtunutta murrosta maataiteessa.<sup>60</sup>

Yksi tapa hahmottaa taideteoksen konkreettista ja virtuaalista merkitystä on toimia kuten Jan Mukarovsky ja ajatella taideteosta merkinä. Mukarovsky torjuu maalauksen välineaspektin osittain ja ajattelee, että *artefakti*, teos esineenä, edustaa merkitsijää, esteettisen objektin edustaessa merkittyä. Tämä johtaa yhtäältä ajatukseen, että esteettinen objekti, mentaalinen olio, on se varsinainen teos, jota voi esimerkiksi kirjallisuudessa ja musiikissa ja teatterissa esittää usealla eri tavalla. Esteettinen objekti on elämys tai kokemus, se mitä vastaanottajassa tapahtuu. Mukarovsky kirjoittaa näkemyksensä vuonna 1934, melkein samalla hetkellä kuin John Dewey puhuu taiteesta kokemuksena, eikä artefaktina.<sup>61</sup> Mukarovskyn esteettinen objekti artefaktin kannattamana on merkkikäsitteen kannalta hankala ajatus. Mukarovskyn käsitys poikkeaa radikaalisti Ferdinand de Saussuren merkkikäsitteestä. Mukarovsky rinnastaa taideteoksen artefaktisuuden kirjoitusmerkkiin, omaan kielijärjestelmäänsä, sillä puhuttu kielimerkki on kokonaan, myös merkitsijänsä osalta mentaalinen. Kirjoitusmerkin suhde äännettyyn kirjaimen on sekin mentaalinen, konventionaalinen – ikään kuin paikallisen logiikan alistama – suhde. Merkitsijän ulkoisuutta ei myöskään kirjainmerkin osalta tulisi hyväksyä, sillä ulkoista ovat vain täplät paperilla. *Pertinentit*, eli merkityksen kannalta ratkaisevat muodot, tunnustetaan yhteisön yksilöä kohti suuntautuvalla pakottavalla tavalla.

Paperilla olevassa täplässä ei ole sinänsä mitään, mikä pakottaisi omaksumaan tietyn merkityksen. Saussure erottaa kirjoituksen ja puheen erillisiksi merkki- tai kielijärjestelmiksi, joita ei pidä sekoittaa toisiinsa. Näin hän piilottaa implisiittisen kysymyksen, johon Mukarovsky vastaa: merkitsijä on artefakti, ulkoinen esine, siis vastoin Saussuren käsitystä. Toinenkin vaihtoehto on olemassa. Jos on jonkin konvention mukaan sovittu etukäteen, että artefakti ”on taideteos” tai että taideteoksen luokassa artefaktin merkityksi tulee esteettinen objekti riippumatta sisäisen ja ulkoisen välisestä distinktiosta, on ”spatiaalisesti” katsoen mielenkiintoista tietää, mihin Mukarovskyn *esteettinen merkki* (käyttääkseni Charles Morrisin termiä), piiloutuu.<sup>62</sup> Saussuren looginen merkki määritellään käsitteellisesti ymmärretyn (mielikuva) ja äänikuvion (mielikuva äänneiden järjestyksestä) yhdistelmäksi. Sa-

59. Hobbs 1982.

60. Krauss 1978.

61. Dewey 1979, 35–57. Korostamalla määrättyä artikkelia ennen sanaa *experience*, *an experience*, Dewey korostaa taiteen erityistä kokemusta, joka tullakseen luetuksi taiteen kokemusten joukkoon edellyttää elämyksen lisäksi myös taiteilijan tietoista esteettistä intentiota, vrt. *ibid.*, 48. Näin Deweyn taidekäsitteet heijastelee pikemminkin nykytaiteen narratiivisia ja esteettisiä intentiota korostavia piirteitä kuin modernin taiteen muotokielen autonomisuutta puoltavaa katkosta tekijään ja hänen intentioihinsa. Dewey julkaisee kirjansa *Art as Experience* modernin taiteen lopullisen etabloitumisen kynnyksellä ennen toista maailmansotaa, suunnilleen samoihin aikoihin kuin Henri Focillon pyrki kehittämään muotokielen muutosten taidehistoriallisessa ja esteettisessä viitekehyksessä. Vrt. myös Beardsley 1958, Focillon 1992 (1934). Focillonin teos ilmestyi englanniksi 1942 ja vaikutti amerikkalaisen maalaustaiteen, abstraktin expressionismin, taustalla. Focillonin oppilas ja kääntäjä Georg Kubler siirtää teoksellaan *The Shape of Time*, vuonna 1962, huomion minimalismin taustalla vaikuttavaan sarjalliseen taideilmaisuuksiin hyläten Focillonin orgaanisuutta korostavan muoto-opin. Tästä keskustelusta vrt. Sandqvist 1988, 92, 117, 314.

62. Morris 1964.

ma yhdistelmä toteutuu toisella tavalla Mukarovskyn binaarisessa merkissä: nähdyn ymmärtämistä taideteoksena. Mukarovskyn taideteoksella ei ole spatiaalisia ominaisuuksia, vaikka merkitsijä on ulkoinen esine! Merkitsijän ja merkityn rajaviivalla korostuu semiologisen merkin jakautuminen kahtia, tässä tapauksessa ulkoisen ja sisäisen välisenä erona.

Pertinenssi on esteettisen objektin perustava ominaisuus analogisesti lingvistisen muodon kanssa. Pertinenssi koskee jälkimmäisessä tapauksessa myös binaarista vaihtoehtoa: taideteoksen luokka / ei-aideteoksen luokka. (Sellaista muotokäsittelen analyysia en ole kuitenkaan tässä yhteydessä tekemässä.) Muodon semanttinen pertinenssi, kuvan ja kuvallisuuden piirteiden tunnistamisen kompetenssi ja performanssi seuraavat ensimmäisen perustavan binaarisen vaihtoehdon jälkeen. Esteettinen objekti määritellään sekä suhteessa artefaktiin että merkitysten symbolisiin mahdollisuuksiin luoda esteettinen kokemus. Artefakti ja esteettinen objekti voidaan suhteuttaa toisiinsa taiteellisen työskentelyn suunnittelun prosessissa.

Artefaktin ja esteettisen objektin täydellinen erottaminen toisistaan perustuu dikotomiaan, jossa vain se mikä tapahtuu havaitsemisessa ja ajattelussa kuuluu esteettisen objektin piiriin. Artefaktin erottaminen kokemuksen piiristä on kuitenkin mahdotonta, vaikka käsitetaiteen määritelmä pyrkii luomaan mediariippumattoman muodon pertinenssin kaltaisen kriteerin taiteelle merkinä itsestään puhtaan taiteena. Taideteoksen suhteen tämänsuuntaisen ajatuksen voi toki esittää. Näin tekee Joseph Kosuthin tuolia esittävä teos tematisoimalla ”tautologian”, joka viittaa Kantin analyyttisen lauseen määritelmään, jonka mukaan lauseen totuusarvo perustuu tautologiaan, lauseen omiin elementteihin, kuten matemaattinen yhtälö.<sup>63</sup> Taiteen määrittäminen itsensäviittaavaksi korostaa matemaattisen ekvivalenssin ajatusta. Samansuuntaisesti toimii ehkäpä myös Mika Aalto-Setälä – vaikka kontekstia (esimerkiksi ironista suhtautumista) ei teoksessa ole helppo eksplikoida – viitaten käsitetaiteen suureen tehtävään siteeraamalla teoksessaan EAN-koodia muistuttavan valokuvakollaasin yhteydessä Edmund Husserlia: ”Mutta tässä matemaattisessa praksiksessa tavoitamme sen mihin empiirinen praksis ei pysty: ’eksaktiuden’; sillä ideaaleille hahmoille on mahdollista määrätä absoluuttinen identiteetti joka tunnustetaan substraattina absoluuttisen identtisille ja metodologisen yksiselitteisille ominaisuuksille” (Husserl, *Krisis*, s. 26).<sup>64</sup>

Varhaisempi Jan Mukarovskyn esittämä artefaktin ja esteettisen objektin erotelu on taidesemiotiikan perustava distinktio.<sup>65</sup> Kelpaako se myös konkretismin semioottiseen analyysiin? Esteettiselle objektille ei voi asettaa kysymyksiä taiteilijan intentioista; ei voi pohtia teoksen synnyttämiä vaikutelmia katsojassa, tai arvuutella objektin fysikaalisia ominaisuuksia. Formalismi avaa (formalistien kauhuksi, esimerkkeinä Clement Greeberg, Michael Fried ja ehkä myös Jan Mukarovsky) oven taiteen käytännölle, jonka mukaan mikä tahansa esine voi asettua esteettisen objek-

63. Joseph Kosuthin näkemys taideteoksen ja Kantin analyyttisen lauseen rinnastuksen hyödyllisyydestä, katso: Mäkelä, Asko (toim.), *Mitä on käsitetaide?*, Helsinki, Taidehalli 1990, 60.

64. *Ibid.*, 104–105. Teoksen nimi on MA – tematisoitu luonto. EAN-koodi perustuu binaariseen koodiin, semiologian distinktiivisten piirteiden ja pertinenssin periaatteen ilmeisen täydelliseen toteuttamiseen.

65. Mukarovsky 1976. Mukarovskyn taiteen semiotiikkaa käsittelee Jyri Vuorinen 1997, 49, 123.

tin asemaan. Tuo ”mikä tahansa on taidetta” tapahtui jo vuonna 1917, kun Marcel Duchamp tarjosi näyttelyyn tehdastuotteen, pisuaarin, jonka taiteilija nimesi ”Suihkulähteeksi”. Teos katosi ennen avajaisia ja Duchamp lähetti järjestäjille vihaisen kirjeen.<sup>66</sup> Duchamp ei tuolloin kaikei ajatellut muotoa taideteoksen kriteerinä.

Muotoon keskittyvä esteettisen objektin kriteeristö itse asiassa vapauttaa estetiikan käsittelemästä artefakteja ja niistä kumpuavia kerronnallisia aspekteja. Duchamp toimii tämänkaltaisen formalismin kriitikkona. Muotoon keskittyvä artefaktin torjunta on ambivalenttia. Tekijän ja esteettisen objektin suhde realisoituu median avulla muotoseikkoja huomioiden. Esteettinen objekti on Mukarovskyn (1934) vastine aineellisen taideteoksen sisällölle, joka perustuu muodon syntaktiseen havainnointiin, ei semantiikkaan tai merkityksiin, jotka syntyvät muodon viittauksina esimerkiksi kuvan skeeman nojalla. Tekijän artefaktin valmistamiseen sijoittama tematisointi, tunne ja merkityksen dramaturginen panos eivät ilmene esteettisen objektin teoriasta. Sen sijaan ne kuitenkin vapauttavat perinteisen artefakti-ajattelun mediaaliset rajoitteet, kuten modernin taiteen piirissä 1900-luvun alussa tapahtuikin.

Paradoksaalisesti Duchampin muotovastaisuus ja formalistinen muotomyönteisyys tukevat kumpikin mediaalisen modernismin kehitystä artefaktin irrottautuessa taideteoksen teosmaisuuudesta, joka onkin esteettinen objekti ja muotojen kokonaisuus. Modernin taideteoksen artefaktisuuden ja esteettisen objektin aspektit erottavat itsestään täysin erilleen sekä sen, mitä tekijä on ajatellut että mielentilan, jonka teos vastaanottajassa herättää. Artefakti ja esteettinen objekti sijoittuvat tekijän ja vastaanottajan väliin merkiksi, rakenteeksi ja arvoksi. Binaristinen ja strukturalistinen lähtökohta torjuu merkityksenannon ja tulkinnan fenomenologiset ratkaisut taiteen teoriasta.

Taiteen käsitettä vastaavaa kokonaisuutta ei ole mahdollista löytää tai määritellä – muuten kuin pohtimalla ilmiön arvostusta tai hyväksymistä tiettyyn käsitteiden luokkaan.

## **Joka tapauksessa: kolme modernismia**

Jäsennys median, muodon ja kerronnan aspekteihin ja näiden välisiin suhteisiin voidaan siirtää taiteen tekemisen ja tulkitsemisen muutoksien tarkastelemiseen. Tästä jäsennyksestä käsin voidaan luopua yhtenäisen taideteoksen määrittelystä taiteena ja taiteen arvottamisesta kokonaisuutena.

66. Vrt. Harrison, Woods (eds.) 2002, 252; Marcel Duchamp, *The Richard Mutt Case*, julkaisussa *The Blind Man*, New York 1917.

Näistä kolmesta aspektista kerronta asettuu eräällä tavalla kattavaksi kontekstiksi. Kerronnan käsite toimii totaliteettina kuten merkitys ja representaatiokin.<sup>67</sup> Kysymys onkin median merkillisyydestä tai merkittömyydestä. En kuitenkaan ole tässä yhteydessä syventynyt kerronnan ongelmiin – paitsi ehkäpä teorian fiktion – muilta osin kuin esittämällä diagrammaattisesti, että myös kerronta on virtuaalista esittämistä. Tässä yhteydessä rajaan pohdintani siihen, millä ehdoilla mediumin käsite alistuu merkin käsitteeseen ja näin kerronnan ongelma jää sivuun.

Modernistinen studio ja valkoisen kuution estetiikka järjestävät uudella tavalla kaiken sen, mitä renessanssitaiteen teoreetikko Alberti piti tärkeänä – taidon, kekseliäisyyden, viehättävyyden ja tarinan ilmaisu arkkitehtuurin ja maalauksen kuvallisten illuusioiden avulla.<sup>68</sup> Studion ja esittämisen galleriatilan välinen virta on taiteellisten käytäntöjen merkityksenannon, semiosiksen, liike ja tapahtumapaikka. ”Valkoisen kuution” estetiikkaa, jota Brian O’Doherty käsittelee vuonna 1976 kolmessa Artforum-lehden numerossa muodostaa tärkeän puheenvuoron modernin taiteen kehityksestä sarjana muutoksia teoksen ja esittämisen tilan suhteissa. Luvussa *Konteksti sisältönä*, O’Doherty tulee laajentaneeksi konteksti-termin merkitystä nimeten kontekstin myös fyysiseksi tilaksi, kirjaimelliseksi ympäristöksi – tilan virtuaalisuutta ja sen fenomenalisuutta korostaen, josta on mahdollista vetää johtopäätöksiä galleriatilan eräänlaisesta modernista ideologiasta tai logiikasta.<sup>69</sup> Mediumien kirjon laajetessa ne menettävät indeksikaalisen voimansa määritellä taidetta. Nykytaiteen valossa on kuitenkin todettava, että ei-studio- ja ei-galleriataide, ympäristötaide, ns. mediataide ja laajentuva (1970-luvun jälkeinen) postminimalismi takaavat edelleen taiteilijan roolin kuten perspektiivinen maalaus takasi renessanssitaiteilijan aseman intellektuellina teoreettikkona. Edelleen hyvinvoivan valkoisen kuution esittämisen perinteen ulkopuoleltakin katsoen taideteoksen artefaktisuus ja esteettisen objektin analyttinen erottaminen näyttäytyvät yhä mediaturroksena – ja subjektiivisesti taiteellisen suunnittelun paluuna (*disegno, invenzione*). Käsite- ja ympäristötaiteen yhteys renessanssin taidekäsitykseen vaatii vain mediariippumattoman taidekäsityksen hyväksymistä.

67. Kerronnan kysymys ansaitsisi tulla käsitellyksi Peircen ja osaksi Hjeltslevin ajatteleman eräänlaisen epäsymmetrian kautta, jonka perusteella voimme osoittaa, että merkit eivät ole olemassakaan ilman tulkintaa, konteksteja – ja virtuaalista kerrontaa. Kerronta nimeää tilanteen missä esitän itselleni tulkinnallisen esityksen mielessäni. Kontekstuaalisen näkökulman puuttuessa artikulaation soveltaminen ilmaisun asemasta merkityksenannon teoriaan saattaa ontua. Pyrin siihen, että Peircen interpretanttiteorian sisällyttäminen artikulaation kysymykseen avaa kerronnan suuntaan osoittavan väylän. Peircen objekteihin ja referenttikysymykseen liittyvä merkkikäsitys koskee käsitykseni mukaan kerronnan suurta kysymystä: mihin esittäminen viittaa? Viittaako esittäminen (paitsi modernisti itseensä ja prosessiinsa) mihinkään ”todelliseen” vai pitääkö meidän lukea kerronta aina diskurssin sisäisesti kontekstien ja konteksteistä päättävien tahojen mukaisena konstruktiona?

68. Albertin renessanssitaiteen haasteet: *disegno, invenzione, istoria* suhteutetaan uuteen mittakaavaan ja uuteen paikka-sidonnaiseen arkkitehtuurin sekä kuvanveiston laajempaan kenttään. Löydökset korostavat, kuten postminimalismista lähtien nykytaiteen esimerkit osoittavat, henkilökohtaisuutta, partikulaarisuutta, fragmentaarisuutta, suuntautumista relaatioihin, ei olemuksiin. Globalisoituva nykytaide ei post-minimalismin esittämitapoja juuri muuta (mediaalisesti, muodollisesti tai kerronnallisesti), ellei usko nykytaiteen lukemattomien kertomusten tuottavan kumuloivasti uutta taiteen ilmiöiden erojen kokonaisuutta eli lisäävän taiteen kertomusten kategorioita. Yhteisötaide on poikkeus edellisestä, enkä siksi liitä sitä tähän hahmottamaani nykytaiteen jatkumoon.

69. Valkoisen kuution aihepiiri käsittelee modernin taideoksen ja tilan (museona ja galleriana) suhdetta, katso O’Doherty 1999 (1976).

Modernistisen taiteen ilmiöt voidaan tulkita operaatioiden sarjaksi, jossa taiteen materiaalien ja tekniikoiden rekisteri laajenee ja mediaalisen toiminnan prosessista tulee julkinen (ja samalla fiktiivinen) siirryttäessä studiosta galleriatilaan. Yksityisestä studiotilasta taiteellinen prosessi siirtyy taideteoksena gallerian ja museon julkiseen tilaan. Prosessitaide kiinnittää huomion teoksen kehkeytymiseen, joka muuttuu teokseksi koska tuo prosessi esitetään. Kuvataiteen perinteinen staattisuus hämärtää keskeneräisyyden liikettä, ikäänkuin näkisimme modernin taiteen elokuvaa stillkuvina. Taiteilija pelaa peliä, joka käsittelee taiteen peliä. Moderni taide tuo merkityksen ja merkityksettömyyden väliseen peliin uuden näyttämön, mediaalisen muutoksen näyttämön osana taiteen retorisia ulottuvuuksia. Moderni voi olla kertomalla uusia tarinoita, joita ei taiteen instituutiossa ennen ole esitetty – alaston nainen istumassa puettujen miesten kanssa puistossa tai nainen virtsaamassa seisten Elbeen.<sup>70</sup> Modernia voi olla tuttujen tarinoiden kertominen perinteisen ekspressiivisen ilmaisun sääntöjä muuttamalla, kuten Les Fauves tai Matisse tekivät.<sup>71</sup>

Rinnastan kolme modernismia käsittelemääni kolmeen artikulaatioon luvussa *Merkityksenannon ehdot: topologia ja muoto*. Artikulaatio viittaa niihin huomion ehtoihin ja vaatimuksiin, joihin vastataan taiteellisen suunnittelun prosessissa. Studiosta tulkinta tapahtuu toisiaan seuraavina työskentelyn järjestyksinä ja mediaalisena prosessina. Liikettä studiosta julkiseksi esitykseksi edeltää toisensuuntainen liike, joka problematisoi inspiraation ja nerouden teemat ja nostaa esiin kysymyksen vaikuttamisesta ja työskentelyn ideoiden suodattumisesta. Kumpaakin liikettä, studiosta julkiseen ja julkisesta yhteisöstä kohti studiota, leimaa semiologiselta kannalta merkkien vaihdanta ja retoriikka. Retoriikkaa voi luonnehtia normirikkomusten hallinnaksi kolmella tavalla: mediaalisesti, muodollisesti ja temaattisesti. Kerronnan ongelmat liittyvät ensisijaisesti dramaturgiaan, teemojen esittämistapojen ongelmiin (esimerkiksi vaihtoehtoihin ilmaisutapoihin, skeemoihin ja malleihin). Median ongelmiin tartutaan ensisijaisesti suhteuttamalla media kerrotaan. Artikulaation ajatus voidaan siirtää median käsitteen avulla semanttisesta pragmaattiseen ja esineellisestä tilalliseen vuorovaikutukseen ympäristön kanssa. Artikulaatiota on mahdollista ajatella objektien ja merkkien suhteuttamisena, erilaisten ehtojen perusteella. Merkityksenanto on keskeistä riippumatta siitä, mistä maailman osasta on kyse. Mediassa erilaisten kielten järjestelmät, jälkimodernis-

70. Inga Svala Thorsdottir, *Bejærlækue*, 2000 Photo Birgit Wudtke, Nu Magazine, Vol III, No 5/01 52–55. Thorsdottir jauhaa, murskaa, pulverisoi maailman osia ja aineksia ja palauttaa vetensä maailmaan esittämällä sen. Näyttelynä toimiva *Nu Magazinen* kuva-tekstin kokonaisuus on esimerkki kuvien ja kerronnan paluusta taiteen merkityksenannon keskiöön. Toisaalta Thorsdottir jatkaa modernismin fragmenttien ja pirstoutuneen mediakäsityksen myötä taiteen modernia tarinaa itsestään avantgardistisen performoinnin keinoin. Tarina on kuitenkin kerrottava luettavassa muodossa mediasta riippumatta. Installaation jälkeen valokuva ja kuvaan liittyvä teksti ovat median kannalta taidelehden toimittama museotilan siirtymä, toinen väline. On vaikea hyväksyä valokuvaa, videotekniikkaa ja digitaalista teknologiaa välinesidonnaisuudesta vapaaksi mediaksi. Nykytaiteen museo muuttuu kirjastoksi, teatteriksi – ja taidelehdeksi.

71. Fauvismien ”petomaisuus” ja ”villey” 1903–1907 voidaan liittää symbolismin vapauttamaan henkilökohtaisuuteen ja primitiivisyyteen, samaan tapaan kuin Gauguinin, Bonnardin tai Matissen oman ympäristön fiktiivisessä ja ”henkilökohtaisessa” symbolismissa. Sääntöjä rikkomalla luodaan edellytykset uusiin sääntöihin, jotka siirtyvät marginaalista keskustaan, ”villeydestä” modernistiseksi klassisismiksi vain vähän myöhemmin, kuten seuraavien vuosien aikana tehdyt ratkaisut maalaustaiteen kubismissa osoittavat.

tisesta installaatiosta maalaukseen ja valokuvaan, eivät todellisuuden kategoriansa puolesta eroa paperista ja täplästä paperilla.

Postmoderni museo approprioi, eli omii itselleen taideteoksen välineen museotilan tullessa osaksi teosta minimalistisen galleriatilan tapaan. Nykytaiteen museo palauttaa kuvan ja tekstin hegemoniseen asemaan modernismin häiriköinnin jälkeen. Modernismi jatkuu esitystekniikkana ja taiteen esittämisen muotoilussa. Ristiriita modernin kuvallisuuden, kuvan pirstomisen perinteen ja oletetun (tulkittavan) viestinnän välillä kärjistyy post-liitteen leimaamaksi nykyisyydeksi. Vaihtoehtona on siirtyä tiedon muotoiluun nykytaiteessa, jossa kerronnan muoto ja sisältö suhteutetaan toisiinsa premodernismin, naiivin hyperrealismin tai dokumentaation avulla, mutta tämä aiheuttaa reaktioita. Kollaasitaiteen myötä tarttuminen perinteisen taideilmaisun ulkopuolella käytettyyn esine- ja materiaalimaailmaan ei ole ainoa tapa esittää todellisuutta taiteena. Realismi muuntautuu shokki- ja inhorealismiin suuntaan brittiläisen taiteen murroksessa Sensation-näyttelyn myötä 1990-luvun alussa.<sup>72</sup> Venetsian biennaali vuonna 2003: Patricia Picinnini muovailee fiktiivistä äärimmäisen hyperrealistista kehollista elämää eläin- ja ihmiskunnan välimaastossa.<sup>73</sup> Samassa katselmuksessa Catherine David kuratoi video- ja valokuvaseinämistä koostuvan näyttelyn, joka dokumentoi arabikulttuurin nykytilaa ja kommentoi kulttuuripoliittista tilaa arabikulttuurin kaupunkikuvan kautta, johon vaikuttavat kansainvälinen politiikka, sotahistoria, Lähi-idän tilanne ja arabimaailman henkinen ilmasto.

Näyttelytila voi tarjota objekteille, maalauksille ja kuville mahdollisuuden tulla esitetyksi mahdollisimman suurelle kokijakunnalle. Esitys muuttuu tapahtumaksi, kuraattorihjelma konseptiksi, jonka seurauksia kaupunkikuvassa voi tunnistaa vain sellaisissa paikoissa joissa konseptiarkkitehtuuria tai tapahtumakulttuuria ei vielä ole, kuten Beirutissa tai Sarajevossa, tai kuten mielestäni analogisesti toimittiin luotaessa veistostaiteen teoksia Artscape/Nordland-projektissa Pohjois-Norjassa.<sup>74</sup> Postkolonialistinen ja globalisoituva tapahtumakulttuuri on nykytaiteen kansainvälisten suurten katselmusten muodossa esimerkki Catherine Davidin esilletuomista ongelmista, joita hänen projektinsa käsittelee. Sekä luontevaa että ironista on, että huomautukset kulttuurisen logiikan (länsimaat vastaan arabikulttuuri) vääristymistä esitetään juuri Venetsian biennaaleissa.<sup>75</sup> Itse ajattelen tässä yhteydessä biennaaliformaattia esittämiskulttuurin muutoksena lähinnä mediaretorisessa mielessä

72. Näyttelyn tunnelmaa tuo ilmi kirja Rosenthal, Norman, Shone, Richard, Maloney, Martin, Adams, Brooks, Jardine, Lisa, *Sensation, Young British Artist from the Saatchi Collection*, London, Thames and Hudson in association with the Royal Academy of Arts 1997.

73. Katso Michael 2003a, 2003b, 506 sekä David, Catherine, *Contemporary Arab representations*, näyttelyluettelossa, Bonami, Francesco, Frisa, Maria Luisa (eds), *50th International Art Exhibition – Dreams and Conflicts /The Dictatorship of the Viewer*, Venezia, Marsilio 2003, 292–297, 506.

74. Skulpturlandskap/Nordland – Artscape/Nordland, Pohjois-Norjassa toteutettu kansainvälisesti tunnettujen kuvanveistäjien teosten sijoittaminen ympäristöön. Projekti kiinnitti huomiota paikallisväestön suhteeseen moderniin taiteeseen ja heijastaa samalla keskustan – modernin taiteen sääntöjen – soveltamista marginaaliin. Tässä kirjaimellinen onkin metafora – haaveena liittää marginaali merkityksen tuottamiseksi keskustaan, joka on jo tottunut vallitseviin käytäntöihin. Avantgarde on aina myös kirjaimellista, maantieteellinen ero on myös kulttuurinen ero. Skulpturlandskap/Nordland projektin kuratoi Maaretta Jaukkuri 1992–1999, 2006- .

75. Vrt. selostus nykytaiteen temaattis-diskursiivisesta asemasta, tässä yhteydessä osana postkolonialistista keskustelua: McEvilley, Thomas, *Whose Day is This?* Teoksessa *Under (De)Construction, Perspectives on Cultural Diversity in Visual and Performing Arts*, NIFCA, Helsinki 2002, www.nifca.org.

– riippumatta viestinnän ja taiteen kerronnasta. Kuraattorin poliittinen huoli on pitkään ollut osa modernia taidetta, osana taiteilijan huolta. Tosin normipoikkeamiin perustuva modernismi osoittaa samalla esittämisen analogioiden poliittista voimattomuutta, puhetta tekojen sijasta. Median merkkiluonne itsereflektion tai kriittisen manipulaation palveluksessa jakautuu nykytaiteessa taiteellisen suunnittelun ja tuotannon muotoiluun, teoriaan, konseptiin ja produktion. Esittämistilaa ei voida erottaa esittämisen semanttisista ja kerronnallisista aspekteista, kuten median viestinnän tehokkuudesta. Osaksi Santiago Serran teosta Venetsian bienaalissa 2003 liitettiin ehto, ettei Espanjan paviljonkirakennukseen pääsyt ilman Espanjan passia. Tässä teoksessa mielestäni poliittisen viestin lisäksi kerrotaan sisätilataiteen tai museon lopusta tilataiteena. Teoksen tarvitsemat mediat, ympäristö, rakennus, sen ulkopuoli ja sisäpuoli, osallistuvat toimijat ja säännöt osoittavat, miten maailman osat merkitsevät toiminnan tapoina. Median ja muodon merkkiluonne palvelevat viime kädessä kerrontaa, tulkitsemista, kertomuksia ja tarinoita. Modernin maalauksen katsominen tarkoittaa viivyttelyä kaltaisuuden utooppisessa tilassa, mahdollisuuksien äärellä, joita ei kerrota suoraan tai tiedosteta välittömästi osana muistinvaraista kokemusta. Modernistinen taideteos maalauksesta tilataiteeseen uusintaa avointa tulkinnan mahdollisuuksien tilaa. Keinoina käytetään viivettä, epätasaisuutta ja muistamattomuutta, torjuntaa. Teos tarjoaa mahdollisuutensa ikonina, katsomisena, jonka kautta sitoudumme havaitsemisen ruumiilliseen kokemukseen ja muistiin riippumatta siitä, että kokemuksen tai elämyksen taiteen viitekehyksen määrittelyn ehdot täyttyvät muistakin syistä. Rajanveto taiteellisen ja esteettisen välillä tehdään muilla tavoilla kuin pohtimalla kuvan ja kuvallisuuden, tai maalauksen ja muiden välineiden osuutta taiteellisen työskentelyn järjestyksessä.

## **Maailman osat, merkit ja kappaleet (bodies)**

Italialaiset semiootikot Ferruccio Rossi-Landi (1979, 1985) ja Augusto Ponzio (1990) ovat pohtineet, miten merkkejä tuotetaan maailmasta, joka ei itse ole välttämättä merkki. Augusto Ponzio käsittelee Mihail Bahtinin ja Peircen ajattelua samansuuntaisesti kuin Rossi-Landi. Merkit eivät ole asioita vaan prosesseja. Semiotiikan tulisi siirtyä kommunikaation teoriasta signifikaation teoriaan. Saussuren merkkiteorian staattisuutta tulisi arvioida uudelleen Peircen ja Bahtinin dialogisuuden ja merkityksen prosesseina. Ponzion mukaan tämä kehitys tapahtui osittain jo 1960- ja 1970-luvulla, erityisesti poststrukturalististen kirjoittajien kuten Roland Barthes, Julia Kristeva ja Jacques Derrida pyrkimyksissä lingvistisen merkkikäsitteiden dikotomisen ja ”matemaattisen” ekvivalenssin ajatuksen tuhoamiseen.<sup>76</sup>

76. Ponzio, Augusto, *Man as a Sign, Essays on the Philosophy of Language*, Berlin, Mouton de Gruyter 1990, 252, 259, 260.

Keskustellessaan merkin ja maailman osien suhteesta (*signs and bodies*) Susan Petrilli esittelee Rossi-Landin erilaisten merkkikäsitteiden viiden teesin listaa:

- I Kaikki merkit ovat kappaleita ('bodies')
- II Kaikki kappaleet eivät ole merkkejä
- III Kaikki kappaleet voivat olla merkkejä
- IV Merkit eivät ole kappaleita
- V Kaikki kappaleet ovat merkkejä<sup>77</sup>

Teesit I-III luonnehtivat semiotiikan materialistisia versioita, merkit ovat ulkoisia maailman osia. IV ja V edustavat idealistisia versioita. Ensimmäinen vaihtoehto lähtee siitä, että merkit ovat maailman osien alaluokka. Maailman kappaleet voivat olla merkkejä. Jälkimmäinen vaihtoehto lähtee siitä, että meidän tulee erottaa maailman kappaleet ja merkit toisistaan. Päädymme kuitenkin siihen, että kaikki kappaleet ovat merkkejä. Ensimmäinen versio edustaa käsitystä, että merkit ovat asioita, jotka kuuluvat aineelliseen maailmaan. Tästä versiosta teesi I tähtää sen kumoamiseen, että merkit ovat ruumiittomia, aineettomia tai "mentaalaisia" olioita. IV vaihtoehto esittää päinvastoin, että merkit eivät ole maailman osia (*bodies*). Vaihtoehdot IV ja V vastaavat Saussuren ja Hjelmslevin lingvistisen semiologian periaatetta. Vaihtoehdot IV ja V tarkoittavat, että kun kaikki kappaleet ovat merkkejä ja samanaikaisesti merkit eivät ole kappaleita, tunnustetaan substanssin rooli ilmaisun ja sisältöjen figuurien järjestelmissä muttei merkin funktiona. Merkki on toinen (virtuaalinen) ulottuvuus maailman kappalemaisuudesta erillään. Susan Petrilli käsittelee toisen ulottuvuuden luonnetta ja esittelee miten Rossi-Landi poikkeaa idealistisesta merkkikäsitteestä. Vertaan hieman Petrillin esityksen ajatuksia Hjelmsleviin. Hjelmslev puhuu figuureista ja substanssista, Rossi-Landi sen sijaan jäämistä (*residues*).<sup>78</sup> Hjelmsleville ilmaisun ja sisällön figuurien järjestelmissä ulkopuolista nimitetään sekä ilmaisun että sisällön osalta substanssiksi.

Rossi-Landi käyttää skolastiikan terminologiaa *signans-signatum* (merkitsevä, merkitty) välttääkseen, Petrillin mukaan, Saussuren mentalismin. Ruumiillinen kappaleisuus ja aineellisuus sekä sosiaalinen materiaalisuus ovat kumpikin *signans-signatum*in jäämiä. Jäämän käsitys perustuu merkin ehtoihin, sillä itse merkki katoaa distinktiossa *signans* ja *signatum*. Tämä vastaa yhtäältä siirtymistä toiselle artikulaatiotasolle, partition ja artikulaation kautta. Toisaalta se vastaa myös teorian edellyttämää uudelleen tulkintaa, tarkastelua, jossa kohdataan merkin ulkopuolinen ja merkin ehdot. Petrillin mukaan jäämät voisi nähdä *signatum*in *interpretantteina*: uuden tulkinnan ketjuina sellaisissa aspekteissa kuin *intensio*, *merkitys*, *luenta* (*lectio*) tai myös *ekstensio* ja referentti. Merkkiä leimaa kaksi materiaalisuutta, yhtäältä fyysinen ja toisaalta sosiohistoriallinen aineellisuus, joka määrittää semioottisen

77. Petrilli 1990b, 374. Petrilli keskittyy teoksen liiteosassa Rossi-Landin ja Ponzion sekä Bahtinin käsityksiin ei-verbaalisista merkeistä ja näiden "materiaalisuudesta". Olen kirjoittanut A-E tilalle I-V. Vrt. myös Rossi-Landi, Ferruccio, *Signs and Bodies, A Semiotic Landscape, Proceedings of the First meeting of the International Association of Semiotic Studies (IASS) Milano, June 1974, julkaistu 1979.*

78. Ibid., 370.

aineellisuuden erityisyyden.<sup>79</sup> Sosiaalis-historiallisten aspektien määrittäminen materiaaliseksi edellyttää materiaalisuuden metaforisoinnin ja korostaa mielestäni sosiaalisen todellisuuden, kuten historiallisen kehityksen, pakottavuutta aineellisen pakottavuuden rinnalla. Petrilli korostaa Rossi-Landin suhdetta strukturalismiin, Lévi-Straussiin ja Mihail Bahtiniin. Ajatus kielen koodien sosiaalisesta todellisuudesta korostuu jo Saussurella, kun hän toteaa, ettei yksilö tuota kieltä vaan yksilö vain käyttää sitä ikään kuin annettuna, mikä on arbitraarisuuden vastakohta. Sosiaalis-historiallinen materiaalisuus on verrattavissa kielen armottomaan artikulaation arbitraarisuudesta rajaamaan säännönmukaisuuteen, jota ei pidä samaistaa abstrahoituun mentaalisuuteen. Rossi-Landi hakee tästä hahmottamastaan merkki-vankilan ehdottomuudesta aukkoja, esimerkiksi lanseeraamalla teesit II, III.<sup>80</sup>

Petrilli tiivistää Rossi-Landin kielikäsityksen seuraavasti: ”Kieli on välittömästi läsnä mutta ei ole todellakaan vakioisena lingvistisenä pääomana, jonka voi eristää kaikesta muusta ja pakottaa määräämään jopa ajattelua. Mikäli haluamme tutkia, mikä määrittää ajattelua kaikissa vaiheissaan, johon on sisällytettävissä sekä spontaanit että kehittyneet maailmankatsomukset, meidän tulee kääntää huomiomme taloudellisiin, sosiaalisiin ja kulttuurisiin ehtoihin kokonaisuudessaan. Tulemme huomaamaan, että lingvistiikaksi määrittelemämme on, jos ylipäättään yhtään mitään, osan näiden ehtojen fenomenologiaa.”<sup>81</sup>

Petrillin esityksestä käy hyvin ilmi, miten Rossi-Landin marxilais-strukturalistinen ajattelu monistaa merkkien ehdot usealla tasolla; artikulaation ehdot moninkertaistuvat ja materiaalisuuden ajatus metaforisoidaan sosiologisten ja ideologisten ehtojen kuvaamiseksi. (Objektit määräävät myös merkkejä.<sup>82</sup>) Kahdessa materiaalisuuden pääluokassa artikulaation ehdot jakaantuvat: a, merkin ulkopuoliseen aineellisuuteen, ja b, semioottiseen materiaalisuuteen, joista edellinen jäsenyytyy fyysiseen ja instrumentaaliseen aineellisuuteen, jälkimmäinen ideologiseen, intentionaalisuuden ulkopuoliseen materiaalisuuteen. Jälkimmäinen jäsenyytyy myös toiseuden merkitsevään materiaalisuuteen ja elaboraation tai kompleksisuuden materiaalisuuteen, johon myös artikulaation termi liittyy, mutta viitaten tekstien ja kulttuuristen systeemien kompleksisuuteen.<sup>83</sup> Rossi-Landin ajattelu on yksi esimerkki siitä, miten voidaan siirtyä Saussure-Hjelmslevin merkin ekonomistisen tai matemaattisen vaihdon ja ekvivalenssin umpikujasta – joka oikeastaan selviää kielen pertinenssin periaatteessa – ottamaan huomioon yhtäältä tulkinnan moniarvoisuus ja kontekstuaalisuus sekä tilannekohtaisuus ja sosiaalisten ehtojen yhtäaikainen avoimuus ja ankaruus, ja toisaalta kielen tuottamisen aineellis-sosiaaliseen artikulaatioon liittyvät ehdot ja mahdollisuudet.<sup>84</sup>

79. Ibid., 377.

80. Ibid., 375.

81. Ibid., 385. Oma suomennokseni.

82. Riippuu siitä, miten objektin käsite määritellään. Peirce osoittaa pragmatistina, että meidän tulee huomioida myös ”dynaamisten” objektien, kuten havaintomme pakottavuus. Objektit määrittävät myös meitä vaikka me tulkitsemme maailmaa merkkeinä. Havaitsemisen passiivisuus edellyttää maailman aktiivisuutta meihin nähden vuorovaikutuksemme rajoina, vastuksena ja rajauksina, vastuksina. Katso s. 93.

83. Ibid., 391–392.

84. Pertinenssin periaatteesta, katso Sonesson 1989a, 18.

Semiologia ja semiotiikka pyrkivät sisällyttämään kulttuuriset ilmiöt viestinnän tai kielen rakennetta hahmottavaan teoriaan. Tässä ratkaisussa rajanveto taiteen ja muun viestinnän välillä hämärtyy ja asetetaan kyseenalaiseksi mikä sinänsä ei ole uusi ajatus. Ranskalainen kulttuurisemiotiikka haaveili 60- ja 70-luvuilla ns. Prahan koulukunnan semiologian tavoin voivansa kyetä puhumaan taiteesta erityisenä semioottisena kielenä. Semioottinen näkökulma ei ole eritelty taiteen merkkien ilmiöitä täysin erilleen muusta viestinnästä vaikka kyseessä onkin puhe esteettisestä objektista.<sup>85</sup> Siirrän tämän haaveen keskeneräisen (jatkuvan) taiteellisen suunnittelun teorian piiriin.

85. Mukarovsky 1976.

### 3. KUVAN PLASTISUUS JA IKONISUUS

Merkin ilmaisuuden ja sisällön tasot ovat oikeastaan erillisiä, kumpaan suuntaan avautuvia tulkinnan järjestelmiä, joita voi tarkastella useasta näkökulmasta. Juuri tätä muiden näkökulmien mahdollisuutta Louis Hjelmslev omassa lingvistisen semiologian systematiikassaan rajaa pois, substanssin taakse. Samalla kuitenkin rajataan pois mahdollisuudet tarkastella prosesseja tulkinnan kannalta ja, mikä tärkeintä, jää käsittelemättä kysymys merkityksestä suhteessa eksistentiaalisiin arvoihin tai estetiikkaan. Eittämättä tämä onkin Hjelmslevin tavoite. Miten kuvan käsite selviää tällaisesta semiologian kritiikistä? Onhan kuva tulkinnassa tunnistettu asia tai pikemminkin viittaus asiaan, joka tunnetaan tietyiltä osin. Kuvan artikulaatio ei tapahdu samoilla ehdoilla kuin kirjaimen mutta voisimme tietenkin ajatella kuvan olevan alistettu pertinenssin ajatukselle, sillä ellemme tunnista kuvaa kuvaksi jostakin, kuvaa ei ole. Tämä ei periaatteessa eroa kirjaimen pertinenssistä osana sanaa, jonka merkityksen tunnemme ja jonka asema tekstissä mahdollistaa tekstin ymmärtämisen.

Miten kuva on kuvana? Richard Wollheim puhuu kahdenlaisesta katsomisesta, *seeing-in* ja *seeing-as*.<sup>86</sup> *Seeing-in* on edellytys *seeing-as*-katsomiselle, jossa jokin nähdään sinä tai tänä asiana. Se, että kuva ylipäättään nähdään jonakin muuna kuin mitä se sinällään on, määritellään termillä *seeing-in*. Kuva kuvana tarkoittaa Wollheimin *seeing-in* termin rajaamana tietoisuutta siitä, ettei kuva ole todella se mitä se esittää. Tämä on ensimmäinen ehto, joka on täytettävä kuvan määritelmässä. Samalla kun tiedämme, ettei kuva ole todellinen, voimme ajatella näkevämme sopivassa tilanteessa, hämärässä, pilvimuodostelmassa, sateesta märällä pinnalla jotain muuta. *Seeing-in* on kuvan ensimmäinen edellytys. Siihen liittyy perustava tietoisuus siitä, että kuva ei ole se mitä se esittää. *Seeing-in* merkitsee ikään kuin lausetta: että se esittää. En ratkaise tässä esittämisen ja viittaamisen eroja ja käytänkin noita sanoja synonyymeina. Voimme *seeing-a*-moodin perusteella väittää, että kuva ei ole muuta kuin tulkintansa ja tunnistamisensa. Tämä korostaa esimerkiksi sateisen seinäpinnan tai maalauksen eroa kuvasta ja kuvallisesta tulkinnan tapahtumasta.

*Seeing-in* määrittelee lähtökohtaisesti kuvan virtuaalisuuden, joka täsmentyy *seeing-as* tilassa virtuaalisena viittaamisena johonkin tiettyyn tunnistettuun asiaan. *Seeing-as*, jossa jokin nähdään jonakin, on erinomainen määritelmä kuvamerkille. Katsominen luo merkin. Kuva ei ole olemassa samalla tavalla kuin maalaus, jossa se nähdään. Wollheimin termit ovat sikäli käyttökelpoisia, että ne vievät huomion vastaanottajaan, samalla tavalla kuin Saussuren verbaalikielen merkkiteoria edellyttää mutta joka helposti unohtuu puhuessamme kuvista esineinä. Huomion kiinnittäminen maalaukseen *seeing-in*-moodissa voidaan rinnastaa plastiseen mer-

86. Wollheim 1980, 1987.

kityksenantoon. *Seeing-in-moodi*, plastinen taso, tai kuten ehdotan, plastisuuden teema, kiinnittää huomion syntaksiin. Huomio kiinnitetään siihen, *miten* kuva merkitsee, maalaus maalauksena tai maalaus kuvana ja kuva maalauksena, ilman että pohdimme kuvan ”varsinaista” pertinenttiä funktiota esittää jotakin mitä kuva ja maalaus eivät itsessään ole. Plastinen nimeää syntaktisen katsomisen. Plastisuutta tarkastelemalla tarkastelemme artikulaation ehtoja ja ilmenemistä syntaktisina vierekkäissuhteina. Plastisuus laajentaa merkityksenannon merkityksenantoon itseensä, mikä sekin on mitä suurimmassa määrin merkityksenantoa, ad infinitum! Korostan tässä ikään kuin mahdotonta pyrkimystä yrittää saavuttaa ”välitön”, vailla representoivaa momenttia tai merkityksenannon prosessin transsendenssia.

Modernismin ja nykytaiteen distinktion esilletulo on tullut osaksi taiteesta käytävää keskustelua. Jälkimodernismi suhtautuu kriittisesti siihen osaan modernismin taidekäsitystä, johon kuului vahva luottamus intuition ja taiteilijan sisäisyyteen välittömässä läsnäolossaan ideansa kanssa, jota ei voi käsittää ja josta ei voi puhua. Kaikesta huolimatta manifestit kuten teoriakin puhuvat siitä mitä ei voi käsittää ilman symbolien apua. Ajattelen Piet Mondrianin värisymbolista käsitystä todellisesta, plastisesta ja muodosta.<sup>87</sup> Kuvasta ja plastisesta merkistä tulee maalauksen muodon kysymys.<sup>88</sup> Plastisuuden perusteella huomioimme esimerkiksi, miten moderni maalari halusi rikkoa kellon ja katsoa miten osat liittyvät toisiinsa tai minkälainen viesti on viestin kantaja. Toimiva kello osoittaa aikaa sille, joka osaa kellonajat, muut osat ovat merkkitapahtumassa merkityksettömiä. Maalaus muistuttaa kelloa, tai mitä tahansa, mihin systemaattisesti kohdistuu merkkiprosessi, tulkinta.

Plastisuuden piirteet teoksen syntaksissa, siinä miten teoksen osat on liitettävä yhteen, muodostavat teoksen tuottamisen ja suunnittelun kiinnekohdan. Syntaktiikassa huomio kiinnittyy välineen piirteisiin tavoitteena artikuloida tietty muoto, ”siksi että...”. Merkkiartikulaatio vastaa lausumattomaan kysymykseen: ”miksi?”. Ennen kuin tähän kysymykseen voidaan vastata sanomalla siksi, on sanottava että tarkoittaen, että se tai että tämä ja siihen on liitettävä jokin viime kädessä representoiva piirre, olkoon se väri, joka ”symboloi” tai ”muistuttaa” jotakin tiettyä tunnettua asiaa. Plastinen artikulaatio mahdollistaa osien erottelun kokonaisuudesta ennen konvention, analogian tai kaltaisuuden pohjalta tapahtuvaa merkkiartikulaatiota, jossa kuva tunnistetaan esimerkiksi maisemaksi, muotokuvaksi tai interiööriksi. Osien vierekkäissuhteiden plastinen huomio kiinnittyy työskentelyn ja havaitsemisen prosessissa mahdollisuuksiin, jotka avautuvat – puheeseen verrattuna – sanan ”että” ja siihen liitetyn täsmennyksen välimaastoon. Plastinen huomio vie

87. Katso esimerkiksi: Piet Mondrian, Harry Holzman, Martin S. James, (ed.) 1986, 75. Mondrianin ajatus plastisesta perustuu kuvallisten piirteiden korostamiseen siten, että osien ja kokonaisuuksien suhteet viivan, värin ja (topologisen) muodon katsomisessa korostuvat. Mondrian puhuu suhteiden ilmaisusta sen sijaan, että ilmaistaan tunnistettavia asioita, jotka kuvina ”peittävät” puhtaiden kuvallisten elementtien suhteiden tarkastelua. Syvempi tutustuminen Mondrianiin paljastaa plastisen taustalla myös vahvan symbolistisen ajattelun, joka ilmenee ”todellisen” metaforassa. Katso Harrison, Charles, Wood, Paul (eds.) 2002, 284.

88. Modernin taiteen plastisuuden termi oli varhain yleisessä käytössä taiteilijoiden keskuudessa kuten käy ilmi Matissen sanomana: ”*Taiteilijan merkitystä mittaa se määrä uusia merkkejä, joita hän pystyy saattamaan plastiseen kieleensä.*” Vrt. Matisse, Henri, *Écrits et propos sur l'art*, Paris Hermann 1972. Käännös ranskan kielestä omani.

mahdollisuuksien maailmaan, siksikin, että mahdollisuudet suhteutetaan tulevaan prosessissa, joka on keskeneräinen tai päättymätön.

Kaltaisuuden ajatus ajatellaan katsomisen tuloksena, esimerkiksi kuvan tunnistamisen tapahtumassa. Kaltaisuus edellyttää ja kaltaisuutta edeltää jotakin, jonka perusteella voimme sanoa, että tuo tai tämä ovat samankaltaisia, vaikka itse asiassa kahden asian vertaamisessa kaltaisuus on tunnistamista. Jokin seikka tilanteessa, tilassa, kuvassa tai ympäristössä saa meidät muistamaan ja tunnistamaan, harjoittamaan kaltaisuuden katsomista. Ikonisen metaforan teoriaa kannattelee katsomisen *kaltaisuudessa* mahdollisuus nähdä jokin jonakin toisena. Kaltaisuudella on ehtonsa, joita ilman kaltaisuuden tunnistaminen kuvana ei ole mahdollista. Nämä ikonisuuden ehdot täyttyvät täysin riippumatta siitä tapahtuuko tunnistaminen tai kuva vai jääkö kuva *tapahtumatta*.

Kiinnitän tekijän näkökulmasta huomiota toiseen seikkaan, joka torjutaan pois semiologian klassisesta ajattelusta. Hjelmslev torjuu systemaattisesti kysymyksen välineestä tai mediumista. Medium, media ja välineet ovat maailman osia, joihin emme voi vain ajatuksen voimalla vaikuttaa. Median arvokkain osa on se järjestys, jonka avulla voimme representoida ja tuottaa kieltä, yksinkertaisimmillaan pertinentin binariteetin varassa. On kiistämätöntä, että pertinenttien erojen tuottamiseksi tarvitaan myös aineellisia eroja, jotka sinänsä eivät kuulu eivätkä näy. Ajatellaan vain, mitä maalauksen – tai mikropiirin – pinnan alla on. Medialla ei ole pintaa, sillä on vain järjestys, jota katsomme. Se, että katsomamme järjestys perustuu muihin järjestyksiin, ei ole tässä yhteydessä oleellista. Oleellista se on studiossa, jossa tuo toisiinsa kytkeytyvien järjestysten kokonaisuus rakennetaan.

Väline mahdollistaa merkin. Väline on yksi merkin ehto muiden ehtojen joukossa. Mikäli välineen ehto jää täyttymättä, mitään yhteistä tulkittavaa ei ole – merkki on yhteinen tapamme tulkita jotain jonakin ja merkki edellyttää kantajansa. Tekijän muokatessa mediumien järjestystä merkkiprosessi kattaa myös mediaaliset muutokset, välineen artikulaation ja välineen havaittujen piirteiden järjestyksen, jonka me havaitsemme muotona ikään kuin vastauksemme aina jo ennalta tietäen. Tulkitsemme ennalta tiedetyn perusteella. Siksi on vaikeata ajatella muotoa ilman merkitystä siitä riippumatta, että sellainen merkitys sanallistetaan viiveellä.

Wollheim pitää maalaustaidetta kahden asian yhdistelmänä, yhtäältä mediumin ja toisaalta merkityksen tuottamisena. Saattaa olla liiankin itsestään selvää, että medium tuotetaan merkityksenannon prosessissa. Se, että maalaustaide on mediumin tuottamista ja siis tiettyyn välineeseen sidottu, ei näytä olevan este maalaus-termin uusiokäytölle nykytaiteessa, *maalauksellisuuden* tematisoituessa uuden välineen avulla. Maalaustaiteen historiallisia piirteitä korostava valokuva, esimerkkinä Elina Brotheruksen työt, sekä painojälkeä simuloiva maalaus, esimerkiksi Roy Lichtensteinin 1960-luvulla ja Sami Lukkarisen (2005) pikseliruudukkoja muistuttavat maalaukset vuodelta 2005 osoittavat, että alkaen kokonaisuuden tyylistä päätyen osien, esimerkiksi käsialan, muotoihin, voivat muodolliset piirteet siirtyä ja muodostaa teoksen erään temaattisen lähtökohdan.<sup>89</sup>

89. Enkenberg, Aki, *Hot or not?*, Sami Lukkarinen, Galleria Heino 2005.

Maalauksellisuus osoittautuu välineen havaittujen piirteiden järjestykseksi, spataaliseksi topologiaksi, joka voidaan toistaa. Plastinen sommittelu on edellytys merkki-artikulaatiolle esimerkiksi siinä miten maalauksellisia – tai maalaustaiteen genreen liittyviä – (topologis-kuvallisia) piirteitä voidaan toistaa välinettä vaihtaen. Valokuvataiteen piktorialismi ja nykyvalokuvan vuoropuhelu maalaustaiteen sommitteluratkaisujen kanssa osoittavat, miten plastinen artikulaatio rakentaa retoristen operaatioiden tarvitsemia keinoja keskustella taidelajien tunnettujen ja historiallisten toteuttamistapojen avulla.

Katsomisen perusteella tapahtuva maalauksen työstäminen edellyttää sekä Richard Wollheimin *seeing-in* että *seeing-as*-tapahtumaa. Nonfiguratiivisessa maalauksessa Wollheimin kahden moodin välinen ero korostuu. Yksi tapa päätellä tämä on se, että *seeing-as*-moodia käyttämällä modernistinen maalari voi kontrolloida kuvallisen viittauksen epäonnistumisen astetta. Voisi sanoa, että nimenomaan tällaiseen häiriköintiin pyrkivän modernistisen ja nonfiguratiivisen maalaustaiteen yksi ansio on siinä, että se tuo ilmi miten *seeing-as*-moodin viittauksen operaatioita on lähes mahdotonta poistaa. Nonfiguratiivisuuden tapauksessa kuva, jolla tässä tarkoitan pikemmin kuvallisten piirteiden kokonaisuutta ja useimmiten vieläpä sen yksi-yhteen suhdetta välineeseensä, muotoutuu uudelleen. Kuva (kokonaisuus) muuttuu yksinkertaisimmillaan figuuri-taustan optiseksi illuusioksi kuvallisten piirteiden fragmentoitumisen myötä. Tällöin kuvan skeema vaihtuu toiseksi, periaatteessa aivan samalla tavalla kuin tapahtuu kuvakirjoituksen kehittyessä kohti symbolista ja foneettista aakkostoa. Kuvasta siirrytään symbolisten joko sopimusvaraisten merkitysten tai muunlaisen assosiaation varassa toimivaan merkityksenantoon. *Seeing-as* voi katsomisessa realisoitua usealla eri tavalla. Vaihtoehdoista kuvan ja kuvallisuuden skeema erottuvat kokonaisuuden ja osan suhteessa.

Kuten aiemmin mainittiin, Charles W. Morris jaottelee merkkiprosessin (semiosis) tarkastelun kolmeen näkökulmaan ja alueeseen, *syntaktiikkaan*, *semantiikkaan* ja *pragmatiikkaan*. Merkitysten tuotannon (luennan) kieliteoreettinen perustava jako rinnastuu tässä luvussa esittämiini välineiden, muodon ja kerronnan näkökulmiin. Syntaktiikan kannalta huomioin aktuaalisessa käytössä olevien vierekkäisten merkkikokonaisuuksien ketjuja, topologisia piirteitä, kombinaatioita ja näiden sääntöjä, kieliopin tapaan. Semantiikka tarkoittaa näkökulmaa merkityksiin, sanastosta ja terminologian inventaareista käsitteisiin. Pragmatiikka tarkoittaa näkökulmaa, josta käsin tarkastellaan merkkien yhteisöllistä käyttöä ja kielen tuotantoa vaikka onkin sinänsä mahdotonta erottaa yhteisöllisyys vain pragmatiikan teemaksi. Artikulaatio kohdentuu oman tulkintani mukaisesti kaikkiin kolmeen alueeseen tässä yhteydessä. Vaikka olisi mahdollista päätellä, että artikulaation termi liittyy erityisesti lingvistisen merkin semanttiseen aspektiin, on syytä korostaa, että merkityksenanto on verbaalikielen aluetta laajempi. Merkitystä ei voi myöskään rajata sanojen nimilistaksi. Syntaksin kannalta artikulaatio merkitsee aineksen muotoamista, muodollisia merkkisuhteita ja rakenteita erillään siitä, mitä merkit merkitsevät, kuitenkin niin, että artikulaatio tapahtuu alisteisena merkityksenannolle. Syntaktiikassa merkin kannalta ratkaisevaa on ajatus esityksen järjestyksestä, topologiasta. Pragmatiikassa

artikulaatiota tarkastellaan käyttäjän ja käytön prosessien kannalta. Artikulaation pohtiminen verbaalikielen ulkopuolella vie huomion erityisesti pragmatiikkaan ja syntaktiikkaan. Kysymys narraatiosta, kerronnasta ja teemasta liittyy artikulaation myös semantiikkaan, ja merkin referentiaaliin kysymyksiin, eli siihen, *miten* merkin merkitty käsite suhteutetaan siihen mihin merkki viittaa.

Siirtyessämme puhumaan kuvasta merkinä on yllä esitetyt teoreettiset rakenteet sovitettava kuvamerkin tapaan tuottaa merkityksiä. Sanan *havaittu* kursivoinnilla korostan kysymystä, onko todellisuus, josta merkin ilmaisun ja sisällön ainekset valitaan, todella havainnon varassa vai mahdollisesti artikulaation ruumiillisen tai teknologisen tuotannon varassa? Jälkimmäiseen viittaa yksinkertainen ajatus kuulun äänteen artikulaatiosta, joka on äänteen tuottamista. Analogia kuvalliseen artikulaatioon on helppo tehdä.

Topologia on kehikko, josta merkityksenannon pertinentti (merkitsevä-merkity) muoto konstruoidaan. Topologian pertinentit ratkaisut, eli muodot, ovat toistensa suhteen aina osittain redundanteja: vain erot merkitsevät. Hyvä esimerkki tasoista, joihin merkit voidaan funktionaalisesti jakaa ja joilla ne voidaan kytkeä toisiin merkkeihin, on myyttisen merkin diagramma. Siihen semiologit ovat soveltaneet denotaatio-konnotaatio käsitteparia, jonka ovat kehittäneet John Stuart Mill, Louis Hjelmslev ja erityisesti kuvasemiologian osalta Groupe  $\mu$  ja Roland Barthes.<sup>90</sup>

Ikonisen ja plastisen kerrostuman erottelussa näyttää siltä, että Saussuren merkikäsitetten kannalta on mahdotonta hyväksyä kuva merkiksi. Ero kuvan ja kirjoituksen välillä on kuitenkin topologinen ja muotoa koskeva, mikä sinänsä voisi olla hyväksyttävä kriteeri semiologiassa, joka lähtee merkityksenannon muodon erosta. Saussuren vaatima kielen lineaarisuus rajaa semiologiasta kuvamerkin mahdollisuuden. Onko lineaarisuudessa kyse kuvan plastisesta järjestyksestä vai katsomisen kokemuksesta – analogisesti kuullun ja ymmärretyn äänteen huomioimisesta? Linearisessa verbaalikielissä sallitaan tietty topologinen kirjo (esimerkiksi käsialassa), jota ei huomioida kielen muotona.

Kuvasemiotikkaa ovat kehittäneet paitsi belgialainen tutkimusryhmä Groupe  $\mu$  myös Jean-Marie Floch. Kumpikin käyttää plastisen käsitettä erottamaan kuva-analyysistä sisältökysymykset siitä, miten itse kuva on muodon kannalta rakentunut. Tämä tarkoittaa myös sitä, että kehitetään muotojen piirteiden semantiikka, plastisen tason omat referentit, joita ei ole olemassa kuin abstrakteina käsitteinä. On ilmeistä, että yksi tällainen käsite on juuri muoto. Mitä muita seikkoja pitäisi ottaa huomioon kun puhumme ”plastisesta”? Maalauksen plastisuus on hahmon ja muodon ominaisuuksien huomioimista. Muoto ja väri eivät ole vain havaittuja asioita. Muoto ja väri osoittavat paitsi havainnon kohteeseen myös havaitsemiseen. Plastinen merkitsee huomion aluetta, johon sisältyy suhde ympäristöön siten koroste-

90. Groupe  $\mu$ , on belgialais-ranskalainen semiotiikan tutkimusryhmä (Dubois, J., Dubois, Ph., Edeline, Fr., Klinkenberg, J.M., Minguet, Ph.). Vrt. Groupe  $\mu$  1970, 1985, 449–462. En tässä yhteydessä pyri suorittamaan kuvasemiotikasta mitään syvempää vertailua, ks. kuitenkin Sonesson 1989a, 150, 179–200. Denotaatio-konnotaatio distinktio katoaa mielestäni Peircen interpretanttiteoriaan. Vrt. Peirce 1931/1958, CP 8.184, CP 1.547. CP 5.475.

tusti, että plastisen kautta pitää huomioida myös katsominen. Vaikeudet syntyvät siitä, miten kiinnostus plastiseen on ajateltavissa. Hjelmslevin merkkikäsitettä käyttävä Jean-Marie Floch ajattelee kuvaa tekstinä, jonka *partitio, osittaminen*, paljastaa tietyn määrän ilmaisuuden ja sisällön yhteenliittymiä, merkkejä. Floch tekee partition kahdella plastisen ja ikonisen tasolla. Distinktio plastinen-ikoninen nousee etualalle teoksen kuva-analyysissä. Floch puhuu *plastisesta* kielen tasosta tarkoittaen kuvan rakennetta vierekkäisinä muotoina tietyn kokonaisuuden puitteissa. Se, miten tuo syntagmaattinen kokonaisuus viittaa samankaltaisuutensa nojalla johonkin muuhun asiaan, nimetään ikoniseksi kerrokseksi tai kieleksi. Kuvia pitää Flochin mukaan tarkastella sekä plastisesti että ikonisesti.<sup>91</sup>

Alun perin plastinen tulee kreikan sanasta *πλασσω*, mikä tarkoittaa kouriintuntuvaa muotoamista vahaa ja savea käyttäen mutta myös käsityksen hahmottamista.<sup>92</sup> Ohimennen sanottuna on mielenkiintoista, että neoplastisistista taidesuuntausta käsittelevät tekstit kääntävät hollannin kielen sanan *beeldende* juuri plastiseksi (*plastic, plastique*), sekä englannin että ranskan kieleen. Plastinen menettää toisen keskeisen saksan ja ruotsin kielissä esiintyvän merkityksen, *bildung* ja *bildning*. Tännään *plastinen* ymmärretään useimmiten vain kolmiulotteisen hahmottamisen kannalta, myös arkkitehtuurissa ja muotoilussa.<sup>93</sup> Toinen plastisuus, joka on keskeinen modernismissa Mondrianin ja neoplastisismien kannalta, liittyy kuvan kohtaloon erityisesti maalauksessa.

Plastisen merkkitason ajatus viittaaakin eräällä tavalla tiettyyn kontekstiin, merkitysten rajattuun kenttään tai paradigmaan. Plastisen merkin konteksti on kiinnostava. Plastinen merkki on merkki semiootiikan tutkijalle ja taiteilijalle, joka rakentaa kuvamerkkejä. Plastinen merkki on erityinen artikulaatiota koskeva merkki-operaatio, jossa tematisoidaan semanttisten merkitysten muodostuminen. Esimerkiksi kirjainmerkki on plastinen merkki jokaiselle, joka keskittyy kirjaimen kirjoittamiseen muodollisesti oikein. Plastinen merkki viittaa omaan muotoonsa, malliin, jonka mukaan kirjain pitää kirjoittaa. Visuaalista plastisuutta on se, miten merkkikokonaisuus esittyy riippumatta siitä, mihin merkkikokonaisuus viittaa.

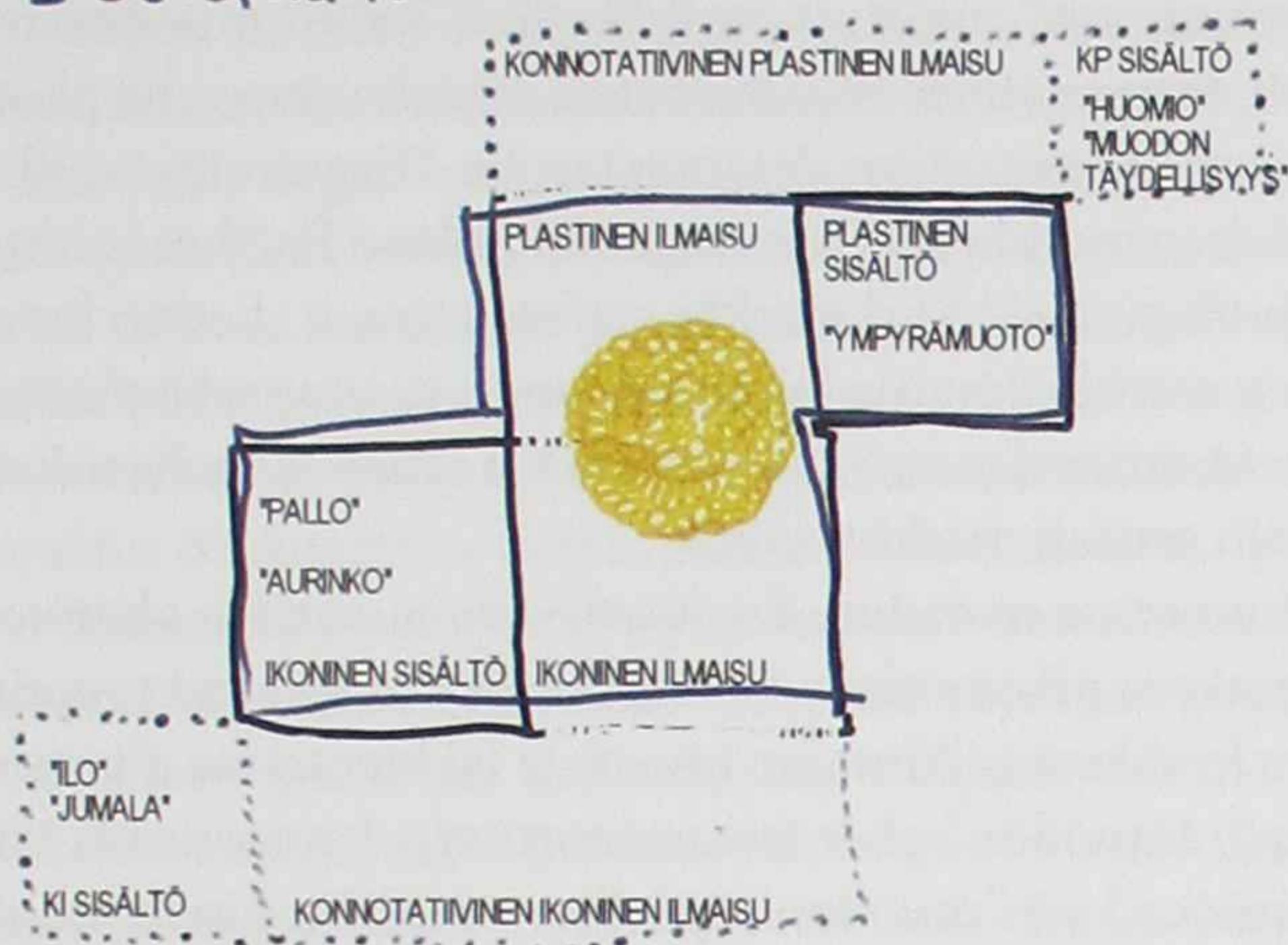
91. Katso Kuusamo 1996, 83. Vrt. myös Hjelmslev 1969, 46–77. Voimmeko todella puhua sekundaarisesta plastisesta kuvan kielestä? Tämä kuvataso asettuisi redundantiksi (itsestäänselvänä) yhteen ikonisen kuvafunktion kanssa, minkä kautta kuva kuvana katoaa tematisoivan ja ikonisen funktion ansioista. Jean-Marie Floch tutkii Kandinskyin maalauksen ikonista ja plastista olemusta kirjoituksessaan Floch, Jean-Marie, *Kandinsky: sémiotique d'un discours plastique non-figuratif*, Communications 1981, 34, 134–158 ja teoksessa Floch, Jean-Marie, *Petites mythologies de l'œil et l'esprit*, Hades, Paris 1984. Kuusamo 2003, 19, arvioi kriittisesti Flochin lausetta: ”plastinen semiootikka tutkii sellaista signifikatiivista ulottuvuutta, joka pakenee diskursivisointia”. Kuusamon aiheena ovat nyanssit, mikrostruktuurit ja eleiden representaatioiden asema suhteessa strukturalismin binaariseen tapaan rakentaa ikonisen ja plastisen tasot ontologisesti erilleen. Plastinen erottuu omaksi merkkitasokseen, joka onnistuu pakenemaan diskursivisointia tai kategorisointia. Mutta tekijän ja tutkijan näkökulma paljastaa pakoyrityksen lähtökohtaisesti mahdottomaksi, ellei kuvittele teorian katsetta läpinäkyväksi ja itsestään selväksi suhteeksi todellisuuteen. Kuusamo käsittelee Ingres'n ja Mel Ramosin maalauksien vertailevaa analyysiä (Hutcheon 1985) arvioiden plastisen merkin mahdollisuuksia: ”Ongelma on se, että ’visuaalinen’ ei puhu omalla kielellään ohi Lebensweltin, joka muuten suurelta osin on juuri ’visuaalinen.’”

92. Liddel 1964, 643.

93. Olisi tietysti jossain määrin kiinnostavaa seurata plastisen merkityksiä suomalaisessa taideopetuksessa, esimerkiksi suhteessa Unto Pusan plastillisen sommittelun teokseen. Plastinen on tässä konstruktivistisessa liikkeessä hieman likeisempi alkuperäistä neo-plastisismien periaatteita. Mutta, kuten on nähtävissä, termiä käyttää täysin tietoisesti jo Matisse.

## GRUPE $\mu$ plastis-ikoninen merkki

□ konnotaatio  
□ denotaatio



Kuva 2  
Denotaatio-konnotaatio –  
Ikoninen-plastinen  
merkkidiagrammi,  
Groupe  $\mu$ , Sonesson 1989a, 150.

Plastinen syntagma, vierekkäisten muotojen kokonaisuus voidaan helposti ajatella ilmaisuksi, mutta mitä kuvan sisältö on kuvana, jos siitä erotetaan se mitä kuva kuvaa? Floch – ja Sonesson – ajattelevat Hjelmselevin tapaan, että merkki voi sisältää sellaisia epärelevantteja seikkoja, joilla ei ole sijaa merkin toisella (ilmaisun tai sisällön) tasolla. Tämän ongelman, esimerkiksi käsialan muotojen vaihtelut, Ferdinand de Saussure rajaa kokonaan ulos omasta merkin käsitteestään lingvistisen rakenteen kannalta, joka muodostaa ”puhtaasti” erojen järjestelmän merkkiensä perusteella. Saussuren ajatus on elliptinen. Merkit ovat osa lingvististä rakennetta, joka perustuu merkkien olemassaoloon, joka edellyttää äänen mentaalista tulkitsemista joksikin, josta on sovitettu sosiaalisessa käytännössä. Hjelmselev kehittää itse nelipaikkaisen merkkikäsitteen, jossa kummallakin merkinä toimivan artikuloitun kokonaisuuden tasolla voidaan tarkastella sekä substanssina että muotona, mikä Saussuren distinktiivisen merkin kannalta näyttää hankalalta. Plastinen merkki osallistuu tähän hankaluuteen.

Onko plastinen kieli merkkiperustaista, onko siinä sekä ilmaisun että sisällön taso? Kuvasemiotikka näyttää ajattelevan kuvaa tietynlaisena binaarisen merkin mahdollistamana kielenä, jossa tulkinnan momentit rajataan hierarkkisesti ”omalle” tasolle. Kuten käy ilmi Groupe  $\mu$ :n denotaatio-konnotaatio-diagrammasta, plastinen taso ajatellaan hierarkkisesti erilleen ikonisesta. Hierarkiaero paljastuu kuitenkin merkityseroksi! Saussuren kannalta plastista merkkiä ei ole, ellei ajatella, että plastinen on juuri ilmaisu, merkitsijä, analyttisesti erotettavissa oleva merkin komponentti. Merkkikaaviosta ei ilmene, että plastinen tarkoittaisi erityisesti ja vain ilmaisu, vaan se on kokonaan omanlaisensa merkki. On ilmeistä, että myös kirjoituksen skeema olisi omanlaisensa plastinen merkki! Saussuren hylkäämä käsiala tulisi ajatella kuvasemiotikassa plastiseksi merkiksi. Mihin sellainen plastinen merkki viittaisi? Luonteva ratkaisu on ollut ajatella että käsiala on tyyli ja viittaa vähintäänkin tekijään tai tekijän retorisiin ratkaisuihin verrattuna johonkin toiseen tyyliin. Näin plastinen merkki viittaisi esitykseen, esittämisen tapaan tai esittämisjärjestelmään, merkkiin itseensä.

Groupe  $\mu$ :n kehittämässä kuvasemiologiassa merkkiä käsitellään plastisena ja ikonisena sekä denotatiivisena ja konnotatiivisena ilmaisuna tai sisältönä. Tässä esimerkiksi ”aurinkoa” tai ”ympyrämuotoa” muistuttava kellertävä ”pallo” muodostavat denotaation ja konnotaation. Konnotatiivisessa ilmaisussa sekä ikoninen että plastinen merkki asettuvat *kokonaan* konnotaation *ilmaisun* tasolle. Diagrammi noudattaa myyttisen tai konnotatiivisen merkin rakennetta, jonka Roland Barthes kehittää vuonna 1957 kirjassaan *Mytologioita*.<sup>94</sup> Yksi merkki saalistaa toisen merkin ilmaisuksi tasolle. *Konnotatiivisen* merkin ilmaisu, johon Groupe  $\mu$  sijoittaa sekä plastiset että ikoniset tasot, sisältää *kokonaisen denotatiivisen* merkin ja ilmaisee tuolla toisella kokonaisella merkillä suhteen omaan merkittyynsä.

Esimerkki kuvaa kahta tunnettua erottelua, *denotaatio-konnotaatio* ja *plastinen-ikoninen*, joista kumpikin ratkeaa pikemmin tulkinnan eroina kuin struktuureina tai dikotomioina. On vaikea hyväksyä tulkintojen tasoeroja tai hierarkiaa. Plastisen tason konnotaatioissa ”ympyrämuodon” ehdotetaan erottuvan kategorisesti viittaamalla merkittyyneen, ”huomioon” tai ”muodon täydellisyyteen”. Ikonisella tasolla kellertävä pallo, joka denotoi ”päättä” tai ”aurinkoa”, konnotoi esimerkiksi ”iloa” tai ”jumalaa”. ”Aurinko” on ikoninen sisältö siksi, että kellertävä pallomuoto muistuttaa auringon muotoa. Viittaako ikoninen merkki siis aina ulkoiseen kaltaisuuteen? Sama kellertävä pallo muistuttaa myös ”ympyrämuotoa”. Miksi ”aurinko” on ”ikoninen” tulos, ”ympyrämuoto” ”plastinen” tulos?

Diagrammissa ”plastinen” nimeää tietyn (modernistisen) kiinnostuksen etsiä abstrakteja referenttejä muotoa koskevassa terminologiassa tai geometrian ikonografiassa. Esimerkki osoittaa eräällä tavalla suoraan, että merkityksen erot ovat tulkinnallisia eivätkä edellytä ilmaisun eroja – mikä puhuu binaarisen merkin kelvottomuudesta muodostaa mitään semiologista yksikköä ainakaan kuvamerkin tapauksessa. Tähän viittaa se, että denotaation sekä plastinen että ikoninen ilmaisu ovat diagrammaattisesti identtiset! Puhe binaarisista oppositioista, struktuurien tasoista, merkitsee puhetta huomion eroista. Teoreettinen rakenne on tarkastelun huomioiden erottamista toisistaan. Plastinen ja ikoninen voidaan tematisoida tulkinnan eroiksi.

Maalausjäljen semiotisoiminen näyttää jäsentävän ja vahvistavan käsitystä kahdesta erilaisesta merkityksenannon tasosta. Ensimmäinen on kuva ja kuvallinen illuusio – tunnistamisen tapahtuman referentiaalinen momentti – eli kuvallinen merkki, toinen sitoutuu maalauksen aineellisen jäljen semiotisoimiseen plastisena merkkinä. Jää ratkaisematta, missä määrin nämä kaksi merkityksenannon tasoa ovat erotettavissa keskenään. En ole vakuuttunut taso-metaforan mielekkyydestä. Erot osoittautuvat paradigmaattisiksi valinnoiksi osana semanttista varantoa. Plastiseen kiinnittyvä huomio johtaa plastiseksi nimeämäni artikulaatioon. Toisen artikulaation perusteella ensimmäisen mediaalisen artikulaation ehdollistamana kolmas (merkkiartikulaatio) muodostuu jatkumosta, jonka topologia erilaisin perustein (kaltaisuus, läheisyys, sopimuksenvaraisuus) tulkitaan jonakin. Toinen, plastinen artikulaatio, vastaa syntaktisesta järjestyksestä. Nonfiguraatiivinen plasti-

94. Barthes 1994, 178.

suus modernistisessa mielessä edellyttää kuitenkin symbolista nimeämistä ja vaatii tulkinnallista tekstiä tuekseen. Katsojan on asetettava kokemaan pikemminkin viittauksen puuttuminen sisältönä ja siirryttävä katsomaan esimerkiksi luontoa maalauksena. Aiemmin maalaukseen liitetyn kuvan funktion puuttumista ei tarvitse määritellä negaationa, vaan tietyn puutteen affirmaationa sekä avauksena kohti uusia symbolisia tulkintoja – tosin kaltaisuuksien kustannuksella.<sup>95</sup> Moitteettoman kuvan tai vielä kuvallisten piirteiden käydessä hankaliksi tunnistaa ovat symboliset merkit verrattavissa esimerkiksi kirjaimen abstraktiin symbolisuuteen, joka on vain erityinen versio hyvin tehokkaasti rajatusta abstraktin muotokielen inventaarista. Negaatio on kokemus tietyn jatkumon kontekstissa. Toinen vaihtoehto on kokemus affirmatiivisesta, jostain toisesta tuntemattomasta tai erilaisesta. Plastisuuden tarjoama organisaatio pinnalla rakentuu ohjelman pohjalta. Silti on hierarkkisesti rinnastettava plastinen taso sekä merkitsijään että merkittyyn, riippumatta siitä, minkälaisista liittymistä merkittyyn on kyse. Näyttää siltä, että plastinen rajaa tietyn semanttisen paradigman, merkitysten kokoelman. Diagrammissa sivulla 48, ”auringon” plastinen sisältö on ”ympyrämäisyys” ei ”erotteluun tilan ja lisäyksen suhteen”. Ero plastisen ja ikonisen välillä on paradoksaalinen, mikäli pohtii esimerkin ”sisältöjä”. Ikonisuutta puolustaa aurinko ”sisältönä”: ikonisuus viittaa ulkoiseen todellisuuteen, plastisen ”sisällön” osoittaessa abstraktioon ”ympyrämäisyys”. Tässä ajatuksessa abstrakti käsite, ympyrämäisyys, sitoutetaan plastiseen eittämättä siksi, ettei plastinen merkki saa viitata kaltaisuuudellaan mihinkään konkreettiseen asiaan, sillä viittauksen operaatio liittyy kuvamerkissä nimenomaan ikonisuuteen! Plastisen käsite paljastuu abstraktien referenttien kokoelman nimeksi. Siirtämällä tietyt referentit, tässä tapauksessa abstraktit käsitteet, plastisen alueelle, voidaan perustella binaarista sisällön komponenttia. Plastista ilmaisun komponenttia ei perustele mikään, sillä se ei erotu ikonisesta ilmaisusta laisinkaan! Sonesson ei missään vaiheessa problematisoi plastisen merkin semanttista funktiota, päinvastoin. Sonesson pitää plastista kuvamerkkiä semiotiikan mahdollisuutena analysoida kuva kuvana ja olettaa, että Groupe  $\mu$  ja Floch ajattelevat ratkaisevasti eri tavalla kuin Roland Barthes, jota Sonesson arvostelee, kuten totean seuraavassa.

Jakamalla kuva osiksi, syntagmaksi, osien kokonaisuudeksi, saattaisi kriittinen tarkastelu kuvata nähdyn jäsenystä samaan tapaan kuin luemme lauseita ja sanoja, ikään kuin sisäisenä puheena eli mykkänä mentaalisenä puheena. Sanallistamalla kuvaa tai sitä, minkä näemme, muodostamme näkemämme perusteella lauseita, sanoja. Roland Barthes viittaa Jean Louis Scheferiin kysyessään, onko kuva kieli, ja toteaa epäröivästi Scheferiltä tukea hakien, että kuvaa ei ole ilman tekstiä.<sup>96</sup> Emme siis varsinaisesti jäsennä itse kuvaa vaan luettelemme mitä kuvasta voimme tunnistaa nimittämällä asiat yksi toisensa jälkeen. On sanottu, ettei kuva ole oikeastaan merkki vaan merkkien kantaja, jota käytämme puheessamme ja ajattelussamme. Jos näin on, luennan ulkopuolelle on jätetty pelkästään se, mistä luettavat kuvat ja sanat

95. Mikäli pohtii Peircen ikonisuutta, jossa kaltaisuuden kohdetta ei välttämättä tarvitse ajatella olemassaolevaksi, vain mahdolliseksi, kaltaisuuden katoamista non-figuratiiivisessa maalauksessa voisi tietenkin sanoa suhteelliseksi. Peircen kannalta myös symboliin voi sisältyä ikoni. Katso Peirce 1931/1958, CP 2.247.

96. Barthes 1986a, 149-152.

on tehty. Kuvan ja sanan kantaja, medium, on itsestäänselvä ja kuuluu aineelliseen maailmaan. Mikä voisi olla kuvan ja kirjaimen erityinen ero? Strukturalismia ja semiologiaa kritisoidaan yksilöllisen ja henkilökohtaisen metaforan kadottamisesta ja teorian luomasta pakkopaidasta. Toisessa ääripäässä uhkaa naiivin välittömyyden teorian mahdollisuus. Roland Barthes edustaa anti-illusionismia ja strukturalismin (sekä poststrukturalismin) kriittistä näkökulmaa sellaista realismia vastaan, joka samaistaa representaation referentin kanssa. Naiivissa realismissa kirjoittava tai puhuva subjekti olettaa puheen vastaavan todellisuutta.<sup>97</sup>

Virheellinen referentin ja merkin samaistaminen, jota moderni Roland Barthes arvostelee naiivina realismina, nousee uudestaan esiin Göran Sonessonin kritiikissä paradoksaalisella tavalla. Tästä sekaannuksesta syytetyksi joutuu anti-illusionismia puolustava ja luonnollisuuden myyttiä kritisoiva Barthes itse. Sonesson kritisoi Roland Barthesia referentin ja merkin sekoittamisesta keskenään.<sup>98</sup> Teen tämän johtopäätöksen lukiessani Sonessonin Barthes-kritiikkiä, joka liittyy kuuluisaan Panzani-mainoksen analyysiin.<sup>99</sup> Sonessonin mielestä Barthes ei riittävästi käytä merkin dikotomiaa, ilmaisun ja sisällön oppositiota, hyväkseen pohtiessaan, mikä on se aineisto joka tämän perusteella voitaisiin konstituoida osaksi merkkiä. Barthes käsittelee denotaatio/konnotaatio-teoriallaan merkin ja referentin välistä joutomaata binaarisen ja strukturalistisen merkin ulkopuolelta. Sonesson toteaa: ”Barthes nojaa sarjaan binaarisia oppositioita, malli ei tästä huolimatta ole strukturalistinen: mikään ei viittaa siihen, että käsitteet saavat merkityksensä mitenkään erityisesti opposition asemansa perusteella... Barthes ei laiminlyö pelkästään kuvan plastisen tason analyysia; hän laiminlyö myös kuvallisen tason. Itse asiassa hän analysoi referenttiä, vihannesten ja pakkausten järjestystä oikeassa maailmassa.”<sup>100</sup>

Göran Sonesson esittää, että Roland Barthes, joka eräällä tavalla perustaa kuvasemiotiikan vuonna 1964 pohtiessaan spagettimainosta (Panzani), ei kuitenkaan koskaan halunnut keskustella siitä, mitä kuva kuvana on verrattuna muuhun tekstiin.<sup>101</sup> En yhdy Sonessonin kritiikkiin. Kuva kuvana täytyy voida analysoida kaltaisuutensa perusteella juuri niin kuten Barthes tekee. Vika ei ole siinä, miten Barthes analysoi kuvamerkkiä, tässä tapauksessa Panzani-mainosta. Vikana on, että binaarinen, ilmaisuun ja sisältöön jakautunut kuvamerkkikäsite ei sovellu kuvallisen merkityksenannon hahmottamiseen, kuten koskien ikonisen ja plastisen hierarkian ”sisällön” eroja pyrin osoittamaan sivulla 46. Kysymys siitä, miten referentti ilmenee kuvassa, on semiologiassa ratkaisematta.<sup>102</sup> On hämmentävää, että kuvan sanallistaminen

97. Tämä ideologian myytinomaisuus on myös kielen ominaisuutta, Rylance 1994, 50. Katso myös Barthes 1994. Katso lisäksi erityisesti Barthes 1993a, 99–108.

98. Sonesson 1990, 202–203.

99. Ibid., 192–198, 221. Barthes toteaa, että Panzani-mainos on metonymia Italiasta, Sonesson korjaa: pikemminkin *synekdoke*, pasta- ja tomaattimainoksen indeksikaalisuus tapahtuu symbolisen luennan puitteissa. Metonymiaa tai siirtymää voitaisiin sanoa symboliksi, jolla on indeksikaalinen objekti referenttinään.

100. Ibid., 202–203, oma käännökseni ruotsin kielestä.

101. Ibid., 202–203.

102. Taideteoksen virtuaalisuus semiotiikan (ei semiologian) teoriassa tarjoaa yllä käsiteltyyn nähden uuden tavan ajatella merkin ja referentin suhdetta representaationa, eli merkinä. Näin myös teoria asettuu teoksen ikoniseksi konstruktioksi! Selvitän alustavasti triadisen merkityksenannon käsityksen mahdollisuuksia kirjan seuraavissa luvuissa.

arkiseen tapaan johtaisi syytteeseen siitä, että puhutaan referenteistä eikä merkitystä tai merkeistä, ikään kuin plastinen huomio olisi ainoa kuvaa koskeva merkityksenannon mahdollinen taso. Mikäli Sonesson on oikeassa Barthes-kritiikissään, jo denotaatiota koskeva kysymys olisi vääränlaista tulkintaa. Ehkäpä ainoa oikea tapa tulkita kuva on tehdä toinen.

Denotaation ja konnotaation sekä plastinen ja ikoninen distinktioita käyttäen voidaan tulkintatapoja verrata keskenään. Kuvassa 2 esitetty plastisen ja ikonisen ilmaisun ykseys osoittaa diagrammin graafisten erojen tarkoittavan tulkinnallisia merkityseroja ja paljastaa samalla sisällön struktuurin esittämisen ongelman. Binaarinen merkki pakottaa meidät, kuten Derrida on osoittanut, ajattelemaan, että merkitys ja merkitty (sisältö) on sama asia ja elää irrallaan ilmaisusta omassa metafysisessä maailmassaan, ehkäpä vielä pään sisällä. Saussuren sinänsä radikaali ajatus merkistä erojen järjestelmänä ja merkitsijän ja merkityn yhdistelmänä on niin ikään vaakalaudalla. Plastinen artikulaatio korostaa joko sisältöjen puuttumista, modernistisen muoto-opin huipentumana, tai sitten hyväksyy sen, että merkitykset realisoituvat kattavasti merkityksenannon operaatioina eikä niitä voida strukturalistisesti erottaa tästä, ei ilmaisusta, ”merkeistä” – eikä toiminnan tavoista. Jälkimmäisessä vaihtoehdossa plastinen artikulaatio korostaa teoriassa merkityksenannon avoimuutta prosessissa, sitä, että muodon merkitys edellyttää topologisten piirteiden havaitsemista, hahmottamista ja rajaamista, erottamista ja yhteenliittämistä.

## Kaltaisuus ja ikonisuus

Eroiin perustuva merkityksenannon järjestelmä toimii erojen, toiston ja analogian varassa. Kaltaisuus siirtyy toistossa myös binaarisen merkin (ilmaisu-sisältö) ehdoksi – arbitraarisuuden vallitessa kielen ja merkin ehtojen rakentumisessa. Artikulaatio rajaa arbitraarisuuden, mutta mitä artikulaatio tekee kaltaisuuden ehdon suhteen? Kuvamerkin tuottaminen merkitsee jatkumosta kaltaisuuden ehtojen mukaan mediaksi rakentuvaa artikuloitua muotoa. Arbitraarisuus voi tässä tapauksessa tarkoittaa vain välineellistä arbitraarisuutta, ei topologista. Mikä tahansa voi toimia merkinä jos se merkiksi tulkitaan. Sopimuksenvaraisuus ja kaltaisuus ovat erilaisia syitä, jonka perusteella tulkinta on mahdollista. Sopimuksenvaraisuuden lisäksi määritellyt ikonisyyden ja indeksisyyden ehdot merkin (Peircen) objektisuhteille avaavat binaarisen merkin ulkopuolelle uuden referentiaalisen suhteen, jota edustavat ne erilaiset objektisuhteet, joita Peirce käsittelee ikonin, indeksin ja symbolin merkkien avulla.<sup>103</sup>

103. Peirce 1931/1958, CP 2.247: ”An Icon is a sign which refers to the Object that it denotes merely by virtue of characters of its own, and which it possesses, just the same, whether any such Object actually exists or not. It is true that unless there really is such an Object, the Icon does not act as a sign; but this has nothing to do with its character

Ikonisuuden, indeksisyyden ja symbolisuuden eroavaisuudet viittaavat merkin objektisuhteen ehtoihin ja tulkinnan erilaisiin mahdollisuuksiin.<sup>104</sup> Sen lisäksi, että merkin ehto voi olla arbitraarinen ja edellyttää siksi sopimuksenvaraisuutta, merkin merkiksi tulkitsemisen ehtona voi olla ikonisuus, eli laajasti määritelty kaltaisuus. Kuvasemiotikka seisoo tai kaatuu ikonisen merkkimääreensä myötä. Sonesson mainitsee useita ikonisuuteen kohdistuneita kritiikkejä.<sup>105</sup> Pitääkö ikonisen merkin laji sisällyttää semiotikkaan vai ei, ja voimmeko sanoa, että kuva on kuva kaltaisuuten- sa nojalla? Perusteita tätä vastaan haetaan ns. symmetria- ja regressioargumenttien nojalla. Regressiomääritelmän mukaan kaltaisuus ei voi määritellä merkkilajia siksi, että kaikki asiat maailmassa omaavat joitakin tai useita yhteisiä ominaisuuksia. Kaikki olemassa oleva voidaan luokitella joihinkin universaalisiin kategorioihin. Sonesson kritisoi ajatusta sillä, että siitä huolimatta että tekisimme selkeät rajat universaalisten ominaisuuksien ja muiden välillä, ei ole varmaa, että pääsisimme eroon kaikista ei-toivotuista kaltaisuuksista. Sonesson toteaa, että ”tätä kuitenkin sekä Grenlee että Goodman tarkoittavat. Grenlee ajattelee, että on olemassa eksplisiit- tinen konventio, joka sanoo, minkälaisia kaltaisuuksia kussakin tapauksessa tulisi pitää relevantteina. Myös Goodmanin käsityksestä seuraa, että jokainen kuvan ja kuvatun esineen korrelaatio tulee oppia erikseen.”<sup>106</sup> Säännöt tällaisten korrelaatioiden osoit- tamiselle olisivat kuitenkin ongelmallisia. Toista argumenttia ikonista merkkiä vas- taan Sonesson nimittää symmetria-argumentiksi. Symmetria-argumenttien sarjaan kuuluu Nelson Goodmanin tunnettu ikonisuutta vastaan suunnattu kriittinen esi- merkki: Constablen maalaus Marlborough’n linnasta muistuttaa paljon enemmän muita maalauksia kuin linnaa, jota se esittää.<sup>107</sup> Goodman toteaa, ettei tässä auta määrätä, että se mitä kuva esittää, ei saa olla toinen kuva. Erilaiset lisäykset kuvissa, kuvat toisista kuvista tai maalaukset toisista maalauksista, ovat joko reproduktioita tai muulla tavalla eroavat ensimmäisestä, ellei muuten niin lisäinformaation takia, kuten käy Sherrie Levenen, Magritten ja Duchampin teoksissa. Kaltaisuutta ei saa sekoittaa loogisen formalismin symmetriakäsitteeseen. Kaltaisuus ei ole sama kuin identtisyys.<sup>108</sup>

*as a sign. Anything whatever, be it quality, existent individual, or law, is an Icon of anything, in so far as it is like that thing and used as a sign of it.” CP 2.248. “An Index is a sign which refers to the Object that it denotes by vir- tue of being really affected by that Object. It cannot, therefore, be a Qualisign, because qualities are whatever they are independently of anything else. In so far as the Index is affected by the Object, it necessarily has some Quality in common with the Object, and it is in respect to these that it refers to the Object. It does, therefore, involve a sort of Icon, although an Icon of a peculiar kind; and it is not the mere resemblance of its Object, even in these respects which makes it a sign, but it is the actual modification of it by the Object.”*

104. Tulkintaa – tai tulkinnan ehtoja objektien suhteessa Peirce kutsuu *mediaatioksi*. Voisi siis todeta, virtaviivaistaakseni terminologiaani, että *mediaation* kohteena on objekti medianana. Merkkiprosessin objektina olevia maailman osia voidaan kutsua mediumiksi, välineeksi tai mediaksi mikäli haluaa korostaa, että median arki- päiväinen määritelmä kadottaa median välineellisen – teknologisen – merkityksen ja että se tulisi palauttaa mc- luhanilaiseen merkitykseensä mm. osoittaaksemme vanhan ja uuden teknologian fenomenalisiin yhteyksiin. Tavoitteena on myös pyrkiä yhdistämään vanhaa ja uutta teknologiaa koskevaa fenomenologista keskustelua semiotiikan puitteissa. Syvällisempi tarkastelu osoittaa Peircen merkkikäsitteeseen valossa, ettei mediumin vä- lineellisyys voi olla merkityksenannon representaation ulkopuolella, mikä tuottaa myös McLuhanin media- teorialle omat haasteensa.

105. Sonesson 1990, 130.

106. Ibid., 130.

107. Goodman 1985, 5.

108. Sonesson 1990, 130.

Sisältääkö kuvamerkki konventionaalisia, symbolisia vai ikonisia osia? Nelson Goodman kallistuu vahvasti konventionaalisuuden puoleen. Toinen vaihtoehto, joka heijastelee hieman modernismin arvostamaa välinekeskeisyyttä, olisi se, ettei maalauksen erityisyyttä perustele mikään muu kuin maalauksen media. Mikään muu kuin maalaus ei ole olemassa. Oma ratkaisuni on lisätä, että kuva on vain tunnistamisen hetki. Jos maalaus esittää lumista vuoristoa, meillä tulee olla kokemusta siitä mitä näemme kuvana. Kuvaan voi palata – kiitos maalausjäljen välineen suhteellisen pysyvyyden, ja mahdollisesti konservaattorien ponnistusten ansiosta. Nelson Goodman näkee maalauksen lähinnä muistuttavan toista maalausta, koska se on esittämänsä asian symboli, ei representaatio. Kyse on paitsi representaation kompleksisuudesta myös siitä, mihin kaltaisuuden käsite yltää. Peircen merkkikäsityksen kannalta ei ole estettä sille, että maalausta voi tarkastella sekä symboliselta, indeksiseltä ja ikoniselta kannalta. Viittaamalla Peircen merkkikäsitykseen liittyvään sisäkkäiseen ja epäsymmetriseen merkkirelaatioon symboli voi sisältää indeksin, joka voi sisältää ikonin (mutta ei päinvastoin). Tämä selittää osin myös sen, miten Peircen sanotaan puhuvan maalauksesta ja kuvasta niin ristiriitaisesti. Kaikki merkityksenannon ja tulkitsemisen vaihtoehdot, ikonit, indeksit ja symbolit sisältyvät kuitenkin Peircen representaation ajatukseen.<sup>109</sup>

Sonesson jakaa lisäksi ikonisuuden primaariseen ja sekundaariseen ikonisuuteen merkin erilaisten ehtojen pohjalta. Arkiset kuvat perustuvat ensi kädessä primaariin ikonisuuteen, kaltaisuuden pohjalta, joka ei edellytä symmetriaa tai refleksiivisyyttä ja täydellistä vastavuoroisuutta. Primaarinen ja sekundaarinen ikonisuus muuttuvat erilaisten ikonisten analogioiden esimerkeiksi, ikonien luokiksi. Mikäli on kyse kategorisesta identiteetistä, esimerkiksi maalaus maalauksen rinnalla maalauksen kategoriassa, identiteetti perustuu kategoriseen ykseyteen. Sonesson tulee siihen tulokseen, että identiteettiin perustuva kaltaisuus on jonkin konvention tulos ja kutsuu tätä sekundaariseksi ikonisuudeksi.<sup>110</sup> Voidaan kuitenkin osoittaa, että primaarinen ikonisuus edeltää merkkirelaatiota. Primaarinen ikonisuus on olemassa riippumatta siitä syntykö merkkirelaatio. Tässä Sonesson noudattaa Peirceä.<sup>111</sup> Tietoamme maailman asioista ja niiden kaltaisuuksista voi nimittää ikoniseksi perustaksi potentiaalisille merkeille, jotka aktualisoituvat kun merkkirelaatio perustetaan. Käsitys ikonisesta perustasta ja ajatus kaltaisuuden korrelaatioiden edellyttämistä relevanttien piirteiden koodeista edellyttää itse asiassa interpretantin momenttia, jota ilman binaariseen merkkiin tottunut semioottinen ajattelu on kierrettävä tai korvattava jotenkin.

Sonessonin ajatuksenjuoksusta ei käy ilmi, että tulkinta (kaltaisuuden kokemus) on itse merkkiprosessi vaikka johtopäätös olisi tässä vaiheessa helppo vetää. Ehkäpä keskeistä kuvamerkissä on sen ilmeinen potentiaalinen monitulkintaisuus, joka mahdollistaa loputtoman luennan merkitystä kantavien ominaisuuksien potentiaalisessa runsaudessa (*överflöd*).<sup>112</sup> Sonessonia seuraten esimerkiksi sekundaarisesta

109. Peirce 1931/1958, CP 2.274–2.278.

110. Sonesson 1990, 138.

111. Ibid., 138.

112. Ibid., 192.

ikonisuudesta voidaan ottaa Marcel Duchampin ”Suihkulähde”: toisesta yhteydestä näyttelyyn tuotu esine otetaan merkinä itsestään tai ”*ehkä peräti merkinä sijoittumisestaan paikkaan, johon se ei kuulu*”. Riippumatta siitä pitääkö meidän hyväksyä se esimerkiksi konvention pohjalta toimivasta sekundaarisesta ikonisuudesta, (näyttelykonventio vai konventio määrää mihin asiat kuuluvat?), se joka tapauksessa kuuluu ongelmallisiin kaltaisuuden lajeihin, jotka varioivat identiteetti- ja regressioargumentin esiin tuomia perusteita, asioiden luokitusta ja itseensäviittaavuutta.

Sonessonin esimerkkiä on loppujen lopuksi vaikea käyttää konvention ja ikonisen merkin yhteenliittymänä. Näyttelykonventio – joka ikään kuin sanoo: tämä on taideteos – oli Duchampin epäonnistuneen näytteilleasettamisen ehto.<sup>113</sup> Teos, joka ei täytä mitään perinteisen taideteoksen kriteeriä, koettelee näyttelykonventiota. Duchamp tulee muotoilleeksi uudelleen tai korostaneeksi modernin taiteen kiinnostusta koodeihin. Koodit korostuvat niitä rikottaessa ja tulevat siten jopa tematisoiduiksi. ”Suihkulähteen” tarjoaminen näyttelyyn ei sellaisenaan tarjoa mitään ikonista merkkiä, ellemme ajattele, että ikonisuus verhoutuu monimutkaisempaan merkkikokonaisuuteen, joka edellyttää sääntötietoisuutta, mikä taas määrittyy symbolisen merkityksenannon tapaan. Duchampin taideteko tapahtui kokonaan taiteen symbolisen merkityksen tasolla. Duchampin performanssiksi jäänyt taideteko, jossa käytetään apuna miesten käymälöihin kuuluvaa teollista esinettä, suuntautuu konventioita vastaan ja tätä kautta tematisoi taiteen rikkomalla sen sääntöjä.

Konventionaalisuuden ylivaltaan vetoava ikonisuuskritiikki edellyttää, että merkki on viime kädessä konventionaalinen, johonkin kokemukseen tai sääntöön perustuva tapahtuma. Sonesson korvaa interpretantin puhumalla *relevanssista*, siitä minkä suhteen jotakin merkkiä käytetään merkinä.<sup>114</sup> On paradoksaalista, että merkkirelaation voidaan tällöin ajatella olevan olemassa etukäteen. Kun semiologia puhuu koodeista, Peirce puhuu semiotiikassaan tavoista, *perustasta (ground)* ja *interpretantista*. Semiologian merkki on kuitenkin perua ekvivalenssin ja (käänteisen) tautologian (*pertinentin* eron) vaatimukset täyttävästä ajattelusta. *Semiotiikka* pyrkii kohtaamaan maailman epäsymmetrisyydessään, monimediaalisuudessaan ja avoimuudessaan niin, ettei kommunikaatiota heti tarvitse väittää häiriöksi. Merkkien objektit ja referentit eivät koskaan voi olla identtisiä. Häiriön ajatus saattaa kuitenkin tukea ajatusta, että olisi mahdollista luoda täydellinen merkkifunktio tai viittaus. Merkki olisi silloin täydellinen kuva viittaamastaan kohteesta. Sellaisen merkin identtisyys objektinsa kanssa on vain teoreettinen mahdollisuus, jonka toteutumisen voisi esimerkiksi ajatella tapahtuvan tulevaisuudessa.

Semiologian ja semiotiikan perustajat, Saussure ja Peirce, käyttävät symbolitermiä eri tavalla.<sup>115</sup> Noudatan Peircen symbolimääritelmää, joka edellyttää aitoa

113. ”Suihkulähde” teosta ei hyväksytty näyttelyyn vuonna 1917, kuten mainittiin s. 37.

114. Relevanssin käsite, jonka Sonesson lopuksi liittää Peircen interpretantin ajatukseen, lähtee liikkeelle Hjelmslevin Prahan fonologiaa koskevista kommentaateista, katso Sonesson 1978, 39. Peirce ja relevanssin ajatus, katso Sonesson 1989a, 206.

115. Saussure käyttää symbolin käsitettä viittaamaan arbitraarisuuden ehdosta poikkeaviin vertauksiin, kritisoituaan ensin symbolin sopivuutta signaalin synonyymiksi. *Signal* on merkitsijän ensimmäinen nimitys Saussurella. Symboli ei sovi Saussuren mielestä lingvistisen merkin termiksi, sillä arbitraarinen, motivoitumaton suhde merkin muodostavan merkitsijän ja merkityksen välillä korostaa semiologian perushavaintoa kielen luonteesta.

(*genuine*) triadista merkkirelaatiota.<sup>116</sup> Binaarinen merkkikäsite sijoittaa artikulaation aprioriseksi, annetuksi edellytykseksi. Tämä tarkoittaa, että artikulaatio piilottaa tulkinnanvaraisuuden tai siirtää tulkinnan momentit systemaattisesti aina toisaalle, seuraavaan kielen tapahtumaan, tekstistä kontekstiin. Merkki on merkki vain tietystä näkökulmasta käsin, jonkin toimesta ja ominaisuutensa perusteella, josta on oltava jokin käsitys tai kokemus. Näkökulma on sisäänrakennettu merkin funktionalisuuteen. Merkki edellyttää viime kädessä kokemusta siitä johon suhteessa merkki on merkki. Niinpä binaarinenkin merkki on viime kädessä triadinen ja edellyttää objektin, referentin merkkivälineen ja tulkitsemisen momentit. Tekstin ja kontekstin käsitteet ja niiden suhteet osoittavat ongelmaa, jota Peirce täsmentää triadisessa merkkikäsitteessään.

Ikonisuus ja indeksisyys täydentävät konventionaalaisia merkkilajeja, kuten lingvististä merkkiä. Peirce'n käsitys merkityksenannon triadisesta luonteesta käy epäsuorasti esille juuri ikonisuuden kysymyksessä, sillä sekä symmetria- että regressioargumentti tuovat esille muita ikonisuuden formaalisia referenssejä, esimerkiksi matematiikassa ja logiikassa. Peirce'n ikonisuuden käsitys itse asiassa koskee laajasti analogian esimerkkejä. Ahtaasti konventionaalisen merkin ulkopuolelle sijoittuva indeksisyys luo samankaltaisen ongelman. Binaarinen merkkikäsite ei selviä ilman kritiikkiä muissakaan tulkintaperusteisissa ja fenomenologisissa merkityksenannon teorioissa, joissa on otettava huomioon myös tulkinnan kontekstit, aktit ja ehdot. Arbitraarisuuden ja artikulaation ehdot osuvat joka tapauksessa eri tavalla kuva-merkin kuin verbaalimerkin rakentumiseen. Arbitraarisuus leimaa mediumin ja kuvan suhdetta muodon kannalta, jonka määrittelen niin, että se merkitsee aina pertinenttiin merkitsevään muotoon saakka edes (tai aina) jotakin.

Kuva, joka on tunnistettujen muotojen tapahtuma, tulkinta, ei edellytä ennalta mitään tiettyä aineellista perustaa. Tässä vaiheessa tarkoitan artikulaatiolla toimenpiteitä, joita ei tarvitse luennassa ja kuvan tunnistamisessa enää suorittaa. Voin nähdä kasvot pilven muodostelmassa. Joudun harkitsemaan, missä määrin laajennan artikulaation ajatusta tulkinnan ajatuksen suuntaan. Hjelmslev täsmentää Saussuren artikulaation ajatusta sanomalla, että merkkifunktio valitsee substanssin eikä päinvastoin. Tämä voisi tukea ajatusta, että artikulaatio voidaan nähdä tulkinnalliseksi suhteeksi, ei vain ilmaisun ja sisällön liitoksen osalta vaan myös jatkumon topologisia resursseja muokattaessa. Artikulaatiolla voisi siis viitata myös ikonisiin ja indeksisiin operaatioihin eikä vain symbolisiin operaatioihin. Peirce, joka hyväksyy myös kaltaisuuden ja läheisyyden merkityksenannon ehdoiksi, tarjoaa minulle mahdollisuuden rinnastaa symbolisuus konventioon, Saussuren terminologiasta

Kieli on yhteisön muovaamaa kuullun ymmärtämistä, erikseen puhetta ja kirjoitusta. Saussure lähtee päinvastoin siitä, että symbolista representaatiota leimaa eräänlainen luonnollisuus, ei arbitraarisuus. Katso Saussure 1989, 68, kappale 101. On mielenkiintoista, ettei analogian ajatus missään vaiheessa häiritse arbitraarisuuden korostusta semiologisen merkin rakenteen ehtojen määrittämisessä. Analogialle annetaan kuitenkin tärkeä asema kielen muotojen kehityksessä ja kielellisten rakenteiden sisäisten kaltaisuuksien välttämättömyyden myötä, kuten säännönmukaisten mallien toistossa. Ehdoton arbitraarisuus alistaa vähemmän arbitraariset elementit, analogiat tasapainottavat kielen järjestelmän yhdenmukaiseksi, koska kieli perustuu malliin ja sääntöön. Katso Saussure 1989, kappaleet 221–237.

116. Peirce 1931/1958, CP 2.274.

huolimatta. Se, että merkkiprosessit voivat perustua konventioihin, ei tarkkaan ottaen kuitenkaan vaadi sitä, että merkkisuhde perustuisi vain konventioon.

Sonesson kehittää fenomenologisen viitekehyksen binaariselle merkille, sillä merkkejä ei voi teoreettisesti perustaa ilman käsitystä siitä, missä ja suhteessa mihi merkki on ja operoi. Sonesson ajattelee, että kuvamerkki aiheuttaa kaltaisuuden kokemuksen (*upplevelse av likhet*): ”Kuvamerkki paitsi merkitsee toista esinettä myös **aiheuttaa kokemuksen kaltaisuudesta merkin ilmaisuuden ja sisällön välillä**” (lihavointi minun).<sup>117</sup> Sonesson määrittelee kaltaisuuden uudeksi perusteeksi liittämällä ilmaisu ja ”sisältö” yhteen. Tähän saakka perusteena on ollut (Saussurella ja Hjelmslevillä) konventio. Mutta mikäli kaltaisuus on kuvamerkin peruste ja Sonessonin sanoin ”aiheuttaa kokemuksen” ja asettuu samalla artikulaation ehdoksi ja ilmaisuuden ja sisällön välille, minkä sanotaan aiheutuvan kuvamerkistä, eikö tällöin synny täydellinen ellipsi? Sitaattimerkkini sisältö-sanalla ympärillä muistuttavat vain siitä, että siinä on ongelmallista juuri tuo kysymys referentistä, joka suhteutuu sisältöön mutta edellyttää myös ilmaisu, koko binaarista merkkiä. Aiheuttaako kuvamerkki itselleen jotain vai puhummeko kokemuksen kautta jostain uudesta merkistä? Ellei, kaltaisuus on sekä artikulaatiota – ilmaisuuden liittämistä sisältöön – että syy kaltaisuuden kokemukseen. Toisaalta kaltaisuus vaatii suhdetta referenttiin. Mikäli ilmaisuuden ja sisällön suhde fenomenologisoitetaan Sonessonin tavoin kokemukseksi, binaarinen merkki palautuu psykologiaan ja pakottaa ajattelemaan ilmaisu merkkinä, joka ”aiheuttaa kokemuksen” sisällöstä. Semiologisen merkin binaarisuus ratkeaa kahteen suuntaan, yhtäältä fenomenaaliseen ilmaisuun, osaksi havaitsemisen kohdetta, ja toisaalta mentaaliseen sisällön osaan, jonka ilmaiseminen vuorostaan asettuu kieleen käsitteinä tai käsitteiden sanastoina. Kokemus kaltaisuudesta sisällön ja ilmaisuuden välillä ilman referenttisuhdetta onkin mahdotonta, ellei sekundaarinen ikonisuus ilmaisuuden ja sisällön välillä tapahdu konvention sisällä. Tätä Sonesson joutuu etsimään binaarisen merkin ulkopuolelta. Samalla referentit palaavat semiologisen merkin ehdoksi – relevanssin, prominenssin ja perustan käsitteiden nimissä – merkityksenannon binaarisuutta purkaen.<sup>118</sup>

Merkkiin kuuluva sisältö, merkitty, ei voi olla referentti. Kuvamerkillä on siis kaksi erillistä funktiota, toimia suhteena referenttiin ja toisaalta toteuttaa suhde ilmaisuuden ja sisällön välillä. Jos kytkös referenttiin otetaan huomioon, merkityksen-

117. Ibid., 135.

118. Sonesson pohtii, että on oltava myös jonkinlainen perusta itse kaltaisuuden kokemukseksi, sille, että sanomme yhtä asiaa (kaltaiseksi) merkiksi toisesta asiasta eikä päinvastoin. Sonesson käyttää tällaisesta perustasta termiä *prominenssi* ja lähtee siitä, että sen on oltava kokemuksenamme suhteessa elettyyn maailmaan ja sen järjestykseen. Katso Sonesson 1989a, 1991 ja 1990, 139. Relevanssi ja prominenssi osoittavat ulos perinteisestä merkkikäsitteestä, jossa kontekstuaalinen merkityksenanto rajaa merkkijonojen, myös kuvien tulkitsemista. Vrt. Sonesson 1990, 149. Sonessonin relevanssiksi nimittämä periaate on myös ”merkissä vallitseva”. Merkin ilmaisuuden ja sisällön välillä vallitsee vastavuoroinen solidaarisuus, käyttääkseni Hjelmslevin termiä. Ilmaisun ja sisällön merkkifunktion täytyy perustua jonkinlaiseen relevanssiin, jonka perusteella merkin kaksi aspektia nähdään yhdessä merkkinä. Relevanssi määritellään binaarisen merkin sisäisesti tässä, ja toisaalta, rinnastamalla relevanssi Peircen interpretanttiin, vrt. Sonesson 1989a, 206. Ilmaisun ja sisällön välinen solidaarisuuden tai merkkifunktion perustan hakeminen sen ulkopuolelta osoittaa binaarisen merkin ongelmallisuuden. Referenssisuhde kadotetaan – jo siksikin, että vältettäisiin naiivi tai maaginen merkin samaistaminen viittauksensa kohteeseen. Ibid., 207, Sonesson tosin varustaa rinnastuksensa Peircen, Saussuren ja Hjelmslevin merkkikäsitteiden välillä kysymysmerkillä. Katso Hjelmslev 1969, 43–60 ja siinä erityisesti 48–49.

anto muodostaa itse asiassa triadisen suhteen, ei binaarista. Lisäksi on huomattava Sonessonin fenomenologinen korostus: ”aiheuttaa kokemuksen”. Mikäli sanonta tarkoittaa tulkinnallista prosessia, jota luonnehditaan kuvamerkistä käsin ”aiheuttettuna”, emme ole kaukana Peircen interpretantin ajatuksesta. Ongelmana on vain se, että kaltaisuus ei ole merkin eikä edes kuvamerkin ominaisuus, vaan kaltaisuus nimeää kuvamerkin ehdon, sen, että jokin – mikä tahansa – voi tämän perustella muodostaa merkin ja objektin (eli referentin) erityisen suhteen. Tuo *jokin suhteutetaan johonkin toiseen* ja muuttuu merkiksi. Katvealueeseen jää se distinktio, jolla ymmärtäisimme minkä ominaisuudeksi me ajattelemme – merkin ja merkin objektin vai mediumin – sen, minkä perusteella kaksi asiaa suhteutetaan toisiinsa. Tämä kysymys jää elämään siitä huolimatta, että olemme hyväksyneet ikonisuuden kriteeriksi Peircen ajatuksen: kumpikin (jokin asia tai merkki/objekti) omaa satumoisin ne ominaisuudet, että voimme representoida toista toisen avulla. Merkki kykenee aiheuttamaan itsensä ja objektin suhteuttamisen keskenään kolmannen eli interpretantin toimesta. Missä kaltaisuus siis piileskelee: missä tahansa maailman osassa (mediateissa) vai merkissä, objektissa vai tulkinnassa? Merkki syntyy kaltaiseksi verrattavissa olevien ominaisuuksien perusteella. Voimmeko siis puhua ikonisista ominaisuuksista ennen merkkiä? Vai onko vertaamisen potentiaali, oma suhteuttamiskykymme kaltaisuuteen nojaavan merkin lähtökohta? Jälkimmäinen vaihtoehto vaikuttaa olevan lähempänä ikonin ominaisuutta kaltaisen mahdollisuutena. Kaltaisuus ja symbolisuus näyttävät olevan riippuvaisia toisistaan, vaikka ovatkin erilaisia merkin lähtökohtia.

Mikäli huomioidaan ainoastaan muodolliset tosiasiat pohtimatta sitä, mitä kaltaisuus viestii, huomion kohde nimetään ”plastiseksi” sommitteluksi, järjestykseksi tai tasoksi. Plastinen taso osoittaa, miten kaltaisuus on topologinen analogia objektin ja merkin välillä. Mikäli hyväksymme Peircen määritelmän kaltaisuudelle, ikoni ei tarkoita vain kokemusta kaltaisuudesta vaan merkkitulkitta erityisen kaltaisuuteen liittyvän ikonisen ehdon perusteella. Kokemus kuvasta edellyttää muutakin kuin kaltaisuuden perustetta. Kaltaisuus johtaa kuvamerkin mahdollisuuteen erotuksena symbolista, joka ilman tulkintaa ei ole merkki. Kaltaisuus, jonka oletan olevan objektin – referentin – ja ilmaisun välisen suhteen ehto ja perusta, pitää ajatella Sonessonin ajattelun mukaan ilmaisun ja sisällön välisen suhteen ehdoksi.

Kaltaisuus on merkin ja sen viittauksen kohteen välisen suhteen ehto. Kaltaisuus on kaltaisuutta vain vertaamalla, joten binaarinen merkki tarvitsee kolmannen tekijän, suhteen muodostavan tulkinnan. Tämä toteutuu Peircen triadisessa merkkikäsityksessä. Merkin ja merkin representoiman kohteen ominaisuudet, jotka havaitaan toistensa kaltaisiksi, ovat olemassa toisistaan riippumatta ja täysin riippumatta siitä tapahtuuko tulkinta kaltaisuuden perusteella vai ei. Ristiriita perustuu siihen, että kaltaisuus ominaisuutena ei edellytä tulkintaa mutta kaltaisuus merkkinä edellyttää sitä. Kaikki, mikä muistuttaa ja representoi tai poikkeaa arbitraarisuudesta, on siis ongelmallista jopa kuvamerkkiä konstituovalle semiootikolle. Kuva-analyysi tarvitsee plastisen merkin ajatuksen. Siinä huomio kiinnittyy siihen, miten muistuttava kuva rakentuu, ei siihen, että se muistuttaa jotakin muutoin tunnistettavaa

asiaa. Samalla tavalla kuin topologia ja muoto unohtuvat kuvassa, teksti unohtuu luennassa. Kuva ei ole muuta kuin tunnistamisen hetki.

## **Merkitysten kolme artikulaatiota**

Olen yllä kuvannut strukturalistista tapaa hahmottaa – pertinenssin periaatteen valossa – merkkifunktiot tai merkki hierarkkisesti omaksi tasokseen inventaarien, substanssien, tai topologioiden järjestelmästä, joka on kielen toiston välityksellä varattu merkkijärjestelmän käyttöä varten. Lisäsin pohdintaani Peircen triadisien merkityksenannon näkökulman, asettamiseksi semiologisen merkin tässä vaiheessa vasten valoa, jonka lähdettä, Peircen merkkikäsitteiden fenomenologiaa, käsittelemän lisää jatkossa. Triadisuus perustellaan tässä toistaiseksi artikulaation kolmella mahdollisuudella.

1. Merkkejä tarkastellaan hierarkkisesti merkkimuotoina, apriorisesta artikulaatiosta käsin – sen jälkeen kun arbitraarinen jatkumo on artikuloitu mediumissa. Välineiden artikulaatio merkitsee toimintaa.<sup>119</sup>

2. Topologia (substanssi) artikuloidaan vuorostaan merkkifunktioiden muodoiksi – ilmaisun ja sisällön yhdistelmäksi (Hjelmslev) tai merkiksi (Saussure). Myös merkkifunktion artikulaatio tapahtuu kielen käytön ja semiologisen merkkikäsitteen kannalta annettuna. Kirjaimet ovat visuaalisia muotoja. Yhtäältä, erot liittyvät samalla tavalla kirjaimen ja kuvan referenttiin, siihen mihin muoto sisältönä viittaa. Toisaalta, kirjain viittaa äänteeseen, ollen sen nimi; kuva viittaa siihen, miksi kuva tunnistetaan. Kumpikin on joka tapauksessa (näkö) aistin varassa oleva merkki. Tämä merkitsee, että kuvan ja kirjaimen toimintatapa on periaatteessa samanlainen. Kumpikin viittaa johonkin sinänsä poissaolevaan seikkaan. Verbaalikieli ja kuvakieli ovat kumpikin topologialtaan eri tavalla täsmällisiä, mutta eivät ole käännettävissä toisikseen saman partition pohjalta vaikka topologia olisikin samankaltainen.

3. Artikulaation jälkeen merkkiartikulaatio asettuu vähintään kahdelle tasolle (itse teen kolmijaon kiinnittämällä huomioni: a) mediumiin, sen topologisiin piirteisiin, b) binaariseen merkkiartikulaatioon, ja c) binaarisen merkin ja referentin suhteeseen.

119. Vrt. Saussure 1989, 32,39,41,47,49. Saussure jättää artikulaation sen lingvistisen rakenteen ulkopuolelle, joka ”kuuluu korvalle... mitä tulee artikulaatioon, puhuja voi tuottaa äänen miten tahtoo” (Saussure 1989, 51). Saussure käyttää artikulaation termiä viittaamaan kahteen eri asiaan, äänten ääntämisen fysiologiseen aspektiin, kuten yllä, ja merkin artikulaatioon eräänlaisena arbitraarisuudesta käsin tapahtuvana rajaamisoperaationa. Merkin ja kielisysteemin kannalta viimeksimainittu jää kielen rakenteen a prioriksi, ensimmäinen jätetään niin ikään merkityksenannon ulkopuolelle siksi, että vain kuultu ja ymmärretty merkki on osa kieltä erojen järjestelmän yksikkönä. Vrt. Ibid., 10, 111.

seen. Binaarista merkkikäsitystä hyödyntävässä analyysissä merkkifunktiot erottuvat inventaareista (Sonesson), distinktiivisistä piirteistä (Jakobson), figuureista ja substansseista (Hjelmslev), mediumista (McLuhan).<sup>120</sup>

Maalaustaiteen konkretismi kuten muut modernistiset esimerkit toimivat kuvasemiotiikan testikappaleina käyttöön sovitettavalle käsitteistölle. Siitä huolimatta, että semiologia on eri tavoin pitänyt kiinni binaarisesta merkistä ja merkin komponenttien ykseydestä merkinä (merkitsijä-merkitty = merkki, Saussure; ilmaisu-sisältö = merkki, Hjelmslev), kuvien ja maalausten semiotikka joutuu uusien erottelujen pauloihin. Ohjelman ja satunnaisuuden suhde muuttuu maalaustaiteen keskustasta kohti reunoja, ja reunan yli mediaalisena muutoksena. Tätä kehitystä leimaa retorisen dimension liike, normin rikkomus. Plastisen ja ikonisen ero on rajallinen ja temaattisen huomion distinktio.

120. Termeillä viitataan sekä potentiaaliseen asemaan merkityksenannossa että siihen jatkumoon, josta merkkifunktiot rakentavat ehtonsa ja edellytyksensä eri tavoin (arbitraarisuus/konventio, kaltaisuus, läheisyys). Topologian, joka merkitsee tilallista järjestystä, nimeän epäsemioottisen jatkumon piirteeksi, jota käytetään muodon (merkityksen) artikulaatiossa. Tämä asettaminen käytettäväksi tarkoittaa mediaalista artikulaatiota. Topologia on tällöin sekä välineen (pakottava ja muokattava) ominaisuus että plastiseksi nimettävän artikulaation kohde.

#### 4. MERKITYKSENANNON EHDOT: , TOPOLOGIA JA MUOTO

Käsittelin kuvan järjestyksen tai kuvion kysymystä ikonisen ja plastisen distinktion kautta puhumalla topologiasta, jota ehdotin semiologisen substanssin termin korvaajaksi. Palaan kysymykseen substanssista ja muodosta. Merkityksenannon ehdonä nämä täsmentämäni termit avaavat pertinenssiä laajemman kentän, johon edellisessä kappaleessa sijoitin plastisen artikulaation. Taustaksi nostan esiin Louis Hjelmslevin kehittämän systemaattisen semiologian merkkifunktio mallin, joka periaatteessa kelpaa myös muiden kuin verbaalikielten analysoimiseen semioottisen tekstin analyysin jäsentäjänä.

Mikäli keskitymme siihen, mikä kantaa merkitystä, taideteoksen ilmaisevan kantajan tehtävästä kieltäytyminen ei tarkoita Saussuren semiologian ylittämistä – Saussuren semiologia ei välitä kantajista – ellemme tunnusta sosiaalisia koodeja ja median käyttöä Saussuren implisiittisesti hyväksymäksi tosiasiaksi. Näyttää siltä, että meidän tulisi voida palata tuohon semiologiseen ristiriitaan, jonka Saussure alusti sanomalla kielen olevan muotoa, ei substanssia.<sup>121</sup>

Tavoitteenani on sanoa edellä mainitun muodon ja substanssin välisen dikotomian ylittäen, että taiteellisen välineen ja muodon suhteessa on kyse substanssista mutta aina muodon merkitsemisen välityksellä. Ympäristön ja yksilön välisen vuorovaikutuksen perusteella toiminta mitätöi muodon ja substanssin erottamisen toisistaan. Puuttumatta mentalismin ongelmaan, ilmaisun substanssi hahmottui topologiaksi tai topologiseksi resurssiksi visuaalisen muodon plastisessa artikulaatiossa. Substanssin käsite tarvitaan merkin ulkopuolisen merkitsemiseen. Saussuren merkkikäsitteeseen sisältyvä ajatus kuviosta – *pattern* – tuo esille sen, että kyseessä ei ole substanssi, jokin olemus, vaan tietty topologinen järjestys ja tiettyyn asiaan viittaava muoto.<sup>122</sup> Tässä yhteydessä substanssin ajatus on ambivalentti. Substanssilla voi helposti viitata itse välineeseen, jossa järjestys esittyy havaitsemiselle, se on ainesta, josta järjestys koostuu.

Hjelmslevin nelipaikkainen merkkikäsite (Kuusamo 1996, Vuorinen 1997) jakaa ilmaisun ja sisällön kahteen aineksen ja muodon aspektiin.<sup>123</sup>

121. Roy Harris toteaa, että Saussuren kuuluisalle lauseelle ”*kieli on muotoa ei substanssia*”, ei itse asiassa löydy tukea Saussuren omista käsi kirjoituksista. Harrisin englanninnoksen mukaan kyseessä oleva kohta kuuluu seuraavasti: ”*Kieltä voisi myös verrata paperiin. Ajatus on paperin yksi puoli, ääni toinen. On mahdotonta leikata irti yhtä puolta leikkaamatta toista, samoin on mahdotonta erottaa kielessä ääni ajatuksesta tai ajatus äänestä. Mikäli ne teorian hyväksi eritellään toisistaan, ajaudutaan joko puhtaaseen psykologiaan tai puhtaaseen fonetiikkaan, ei lingvistiikkaan. Lingvistiikka operoi siellä, missä ääni ja ajatus kohtaavat toisensa. Kohtaamisessa syntyy muoto, ei substanssi.*” Saussure 1989, 111, kappale 157.

122. Vrt. Saussure 1989, 13, kappale 30.

123. Vuorinen 1997, 196–197.

ILMAISU                   (jatkumo)  
                                  aines (substanssi)  
                                  muoto

---

SISÄLTÖ                   muoto  
                                  aines (substanssi)  
                                  (jatkumo)

Kuva 3 Louis Hjelmslev, nelipaikkainen merkkikäsité ( Kuusamo 1996, Vuorinen 1997, joka sulkeistaa lisäksi jatkumon termit nelipaikkaisen merkkikäsitteen marginaaliin)

Otan Louis Hjelmslevin nelipaikkaisen merkkikäsitteen lähtökohdaksi saattaakseni näkyviin ne semiologista merkkikäsitettä vaivaavat ongelmat, jotka taideteoksen tarkastelussa käyvät ilmi, tosin eivät välittömästi vaan vasta pohtimalla teoksen katsomista, suunnittelua ja tuotantoa merkityksenannon tapahtumana. Mitä merkitsee teos aineksena, osana tai eristettynä maailman osien jatkumosta? Semioottisessa tarkastelussa sen sijaan kyse ei ole siitä, *mitä* teos merkitsee katsojalle vaan *miten* maalaus merkitsee myös siinä vaiheessa kun teoksesta on kuva poistunut. Hjelmslevin diagrammissa ilmaisuuden ja sisällön muodon liitos vastaa kuvamerkkiä, Hjelmslevin merkkifunktiota. Suhde ainekseen (substanssiin) ja jatkumoon on sekä ilmaisuuden että sisällön rajapinta merkkifunktion ulkopuolelle – jota spatiaalista metaforaa voi ja pitääkin temporalisoida prosessiksi. Tällöin ulkopuolisen ja sisäpuolisen ehdoton ero katoaa momenttien eroiksi: ei vielä – ei enää, tai modalityteiksi: ehkä, mahdollisesti, pakosta, välttämättä.

Sekä kuvasemiotiikassa että taiteen semiologiassa ”substanssi” viittaa rajapintaan *elämismaailman* ja sen ulkopuolisen välillä.<sup>124</sup> Merkityksen semanttinen aspekti on substanssista riippumaton. Artikulaatiossa substanssista tulee semioottista muotoa, jolla on merkitsijän ja merkityn yhdistelmässä merkin positio erojen järjestelmässä. Median käsitteen uudelleen kontekstualisoinnilla tavoittelen taiteellisen työskentelyn kannalta mahdollisuutta liittää yllämainittu aineellisuus semioottisen tarkastelun piiriin.

Hjelmslevin substanssin käsite jää ambivalenttiin asemaan foneettisten äänneiden ja aakkosten osoittaessa, että tehokkaaseen kieleen tarvitaan toisteiset figuurit, ainekset. Näin siitä huolimatta, että vain figuurien tietyllä järjestyksellä = muodol-

124. Käytän semioottinen-epäsemioottinen-erottelun ensimmäisen termin rinnalla *elämismaailman* käsitettä. Tu-  
keudun tässä kotimaiseen teoriaan (Routio, Kuusamo) ohittaen Göran Sonessonin Husserlilta lainaaman  
termin semiotiikan fenomenologiseen näkökulmaan, mikä vaikuttaa toisaalta semiologian strukturalismin  
kannalta oudolta. Tosin semiologian strukturalistinen taidesemiotiikka ns. Prahan koulukunnan piirissä (Mu-  
karovsky), on saanut vaikutteita fenomenologiasta Roman Ingardenin ajattelun kautta. Sonesson tarvitsee  
Husserlin *elämismaailman* sijoittaakseen merkityksen ja merkityksenannon semiologista (binaarista) merk-  
kifunktiota laajempaan ”semiosfääriin”, käyttäkseni Juri Lotmanin termiä (Lotman 1990). ”Ulkopuolinen”  
tarkoittaisi epäsemioottista tilaa, mitä tahansa osaa maailmasta, jolle ei jonkin kielen kannalta ole merkitystä,  
paitsi ilmeisissä negaatioissaan merkkiteorian sisällä: kuten mening - purport ja substanssi. Katso Hjelmslev  
1969, 52. ”Ulkopuolinen” tarkoittaa siis semiologian kannalta ”metasemiotiikan” mahdollisuutta. Vrt. *ibid.*,  
124. Saussure mainitsee itse sosiaalipsykologian, jonka osaksi hän ajatteli semiologiaa. Hjelmslev mainitsee so-  
siaali antropologian. Katso *ibid.*, 78. Strukturalistinen perinne on täynnä esimerkkejä alkuperäisen semiologian  
binaariten oppositioiden semiologisten rajojen murtamiseen keskittymisestä ja samalla niihin pitäytymisestä.  
Vrt. esimerkiksi Lévi-Strauss 1978, Baudrillard 1962, Krauss 1978.

la, on merkitystä. Aineksen asema merkissä on kielijärjestelmässä funktionaalinen, vailla omaa merkitystä. On kuin aines/muoto-jäsennys sisältäisi kaksi aristoteelisen muotokäsityksen aspektia: *hylee – morphee/eidos*, missä Aristoteleen määre muodolle on funktionaalinen. Muodolla on päämääränsä, joka täydellisimmillään yhtyy ideaansa, kuten koivun siemenen päämäärä on olla puu. Binaarisen merkin muodon käsitteessä toistuu platonistinen idean ja olemuksen ajatus. Tämä saattaisi Saussuren radikaalin funktionaalisesti määritellyn merkkikäsityksen valossa tuntua yllättävältä. Silti arbitraarisuuden rajaaminen artikulaatiossa ja siihen liittyvä substanssi/muoto erottelu asettuvat liki annettuun *a priori* asemaan, jossa Saussuren *eidos*, idea, samalla turvaa merkkikäsitteen funktionaalisuuden ja yleistettävyyden.<sup>125</sup>

Substanssin ja muodon erottelu pyrkii rajaamaan semiologialle relevantin tutkimusalueen. Substanssi merkitsee rajan, jonka taakse semiologia siirtää sen minkä ei katsota kuuluvan merkkiin. Substanssi on Hjelmslevin semiologian terminä viittaus merkkifunktion ulkopuolelle, mutta siitä käsin. Lingvistisen muodon kuvaus määrää substanssin kuvauksen, ei päinvastoin.<sup>126</sup> Hjelmslev tosin huomioi kielen kannalta ulkopuoliset jatkumot, joista merkkifunktio, ilmaisun ja sisällön suhde muodostetaan. Saussuren semiologian ajatuksen kehittäjänä Hjelmslev pitää Saussuren distinktiota substanssi-muoto ratkaisevana sille, että semiologisen merkin formaalisen kielikäsitteen voi yleistää, substansseista riippumatta.<sup>127</sup> Hjelmslev hyväksyy tällä tavalla mahdollisuuden analysoida kielen kaltaista järjestelmää, riippumatta siitä minkälainen kielen toisteiseen järjestelmään kuuluvien yksiköiden tuottamistapa on. Media, joksi käänän jatkumon substanssin ajatuksen, on triviaali kysymys, eikä kuulu Saussuren semiologian kielen systeemiin. Artikulaation käsite määritellään merkin arbitraarisuuden rajaamisoperaatioksi, johon pätee kielisysteemin käytön säännöstö.

Ajatus kielistä riippumattomasta sisällöstä, joka saa eri kielissä erilaisen muodon vie kohti merkitysten platonistista todellisuutta. Tämä on eri asia kuin olettaa abstraktion perusteella abstraktin tai universaalin käsitteen referentti, kohde, jota ei ole kuin ajateltuna tai oletettuna asiana. *Mening*-termi (engl. *purport*) ja *substanssi*, sekä ulkoisen ja sisäisen ero hämärtyvät kuitenkin mielenkiintoisesti Hjelmslevin systemaattisessa merkkikäsitteessä<sup>128</sup> Tulkitsen Hjelmsleviä sanomalla: sisäinen

125. Platonin ajatus ideoiden ja käsitteiden näkymättömästä ja täydellisestä maailmasta perustuu kaltaisuuteen (*mimesis*). Kuvan käsitteen asema filosofiassa on erikoinen. *Eidos*, kuva, perustuu mielikuvan ylentämiseen yleiseksi ajatukseksi idean olemassaolosta omassa todellisuudessaan täysin erillään havaitsemastamme representaatiosta. Tästä (mieli)kuvan ylentämisestä filosofian totuuden mieltämiseksi on kuitenkin seurannut näköaistin ja tarkastelun logiikan liittäminen yhteen. Vrt. Levin 1999, kuvakäsitteen platonistisesta merkityksestä taiteen filosofian historiassa. Vrt. myös Wallenstein 2001, 9–35, Platonin käsitys kuvasta ja *mimesis*-käsitteen merkityksestä ideain ja taiteen suhteen kannalta, Platon 1999, Valtio 7. kirja 514a-b. Platonin luolavertaus perustuu näköaistin avulla tehtyyn metaforaan totuuden luonteesta.

126. Hjelmslev 1969, 76–77. Kuvauksen, *deskription*, määritelmästä, katso 29, 31. Muoto, ei substanssi, rajaa pois kuvitelmat kielestä olemuksellisesti annettuna. Kieli on pertinentti, merkitystä luova, muoto, järjestys, merkityksiä tuottava erojen järjestelmä. Vrt. Saussure 1989, kappale 157, 111, kappale 169, 120, 110.

127. Hjelmslev 1969, 102.

128. Umberto Eco kiinnittää huomiota Hjelmslevin termiin *purport* (kuten myös substanssiin), joka (jotka) nimeää sekä ilmaisun että sisällön potentiaalisen jatkumon, josta käsin merkkifunktio artikuloidaan tiettyyn solidarisiteeseen ilmaisun ja sisällön muotoon. Englanninkielinen termi *purport* on *mening*, ”tarkoitus”, vaikka tuntuisi oikealta kuvitella ilmaisun ja sisällön jatkumot erilaisiksi, kuten Eco huomauttaa. Joko Hjelmslev seuraa tässä

jatkumo edustaa miellettyä maailmaa sellaisena kuin se esittyy merkitysten erojen taustana, jatkumona, jota leimaa muisti, unohtaminen, torjunta, käsitteellistämisen ja ajattelun mahdollisuus. Ulkoista jatkumoa edustaa se, mitä sisäinen jatkumo representoi ennen hahmottamista osaksi käsitteellistämistä tai sanomista. Hjelmslevin käsityksen mukaan ääneen puhumaton ajattelu ei ole kielellinen operaatio, vaan se on substanssia, josta kieli artikuloi tarvitsemansa tekstit ja merkkifunktiot. Merkkifunktio on sisäisen ja ulkoisen, sisällön ja ilmaisun kytkemistä toisiinsa tietyn muodon solidaarisena ja toisensa määrävänä operaationa. Hjelmslev perustaa merkkifunktion ajatuksensa hieman samansuuntaisesti kuin Saussure, joka haluaa, ettei merkin ajatella klassisen merkkikäsityksen mukaisesti edustavan ”jotain jonkin puolesta” (*for something*). Saussure ja Hjelmslev päinvastoin sisällyttävät merkin artikuloitumiseensa. Merkki = merkitsijä-merkitty artikuloituu kuten merkkifunktio ilmaisun ja sisällön vastavuoroisena välttämättömyytenä, toinen ei voi olla ilman toista. Merkkifunktio määrää substanssille muodon, itse asiassa substanssin kokonaisuuden, jonka muoto kuten ”*avoin verkko langettaa varjonsa jakamattomalle pinnalle*” – ilmaisun ja sisällön suhteen samalla tavalla<sup>129</sup> Tartun tähän rinnastukseen ja korostan substanssin topologiaa.

Avaan muodon käsitteen topologian ajatuksen avulla. Topologia tarkoittaa tilallisten erojen määrittelyä ja viime kädessä teoriaa siitä.<sup>130</sup> Topologia on osa merkin tilallista kokemustamme, havaintojemme ”ulottuvuuksia”. Ulottuvuudet ja huomion suunnat ilmaisemme eroina: vasen-oikea, alas-ylös, lähellä tai kaukana sekä kappaleiden suhteina. Tai voimme sanoa, että tulkitsemme topologista järjestystä ja kuvia, kuten havaitsemme ympäristöämme.

Termin topologia varaan merkitsemään erojen järjestystä, joka aistivirran resurssina mahdollistaa katsomisen tuloksena muodon, virtuaalisesti tai aktuaalisesti. Topologia on sellainen muodollinen ero, jolle ei (vielä tai ei enää) ole varattu tiettyä yhtä merkitystä. Tältä osin kaikki katsominen alkaa topologisena operaationa, aististen erojen havaintoina. Välimatka topologiasta muotoon kuljetaan artikulaatiossa. Artikulaatio tarkoittaa, että *tu* ero liitetään *tähän* ajatukseen. On mahdotonta erottaa sisäisesti ja ulkoisesti havaittu muoto täysin erilleen toisistaan. Topologia korvaa lingvistisen semiologian käyttämän *substanssin* termin ja sen ansiosta voin varata muodon käsitteen tarkoittamaan *tietyn* merkityksen tuottamaa eroa. *Substanssin* termin korvaan topologialla korostaen *aistittuja* olemuksia ja tarkoittaen esimerkiksi taiteellisen suunnittelun vielä määrittelemättömiä (tai tiedostamattomia) tilallisia eroja, joina maailman osat meille ilmenevät. Muotoa ilman merkitys-

Saussurea tai sitten termi viittaa eräänlaiseen ykseyteen. Riippumatta siitä minkä perusteella merkkifunktio rakentuu, edellyttää se ”jonkin” (*purport*) hahmottamista, analysoimista, toistoa, artikulaatiota ja rajaamista. Eco ehdottaa, että jatkumo on kuin laaja ”extrasemioottinen” jatkumo, joka ympäröi semioottisen organisaationsa ja representoimisensa. Näin epäsemioottinen jatkumo toimii hieman kuten Charles Sanders Peircen dynaaminen objekti merkkivälineen ja tulkinnan suhteessa. Vrt. Eco 1986a 945–946. Katso uudelleen muokkaamaani diagrammia, kuva 5 ja 6, sivuilla 70 ja 73.

129. Hjelmslev 1969, 57.

130. Vastaan itse tämänkaltaisesta topologian käsitteen rinnastuksesta substanssiin, joka vain kiertoteitse – mitä en tässä yhteydessä voi selvittää – saattaa meidät pohtimaan aristoteelisen substanssin käsitettä. Substanssin semiologisesta merkityksestä, katso erityisesti Saussure 1989a, 111 sekä Hjelmslev 1969, 102.

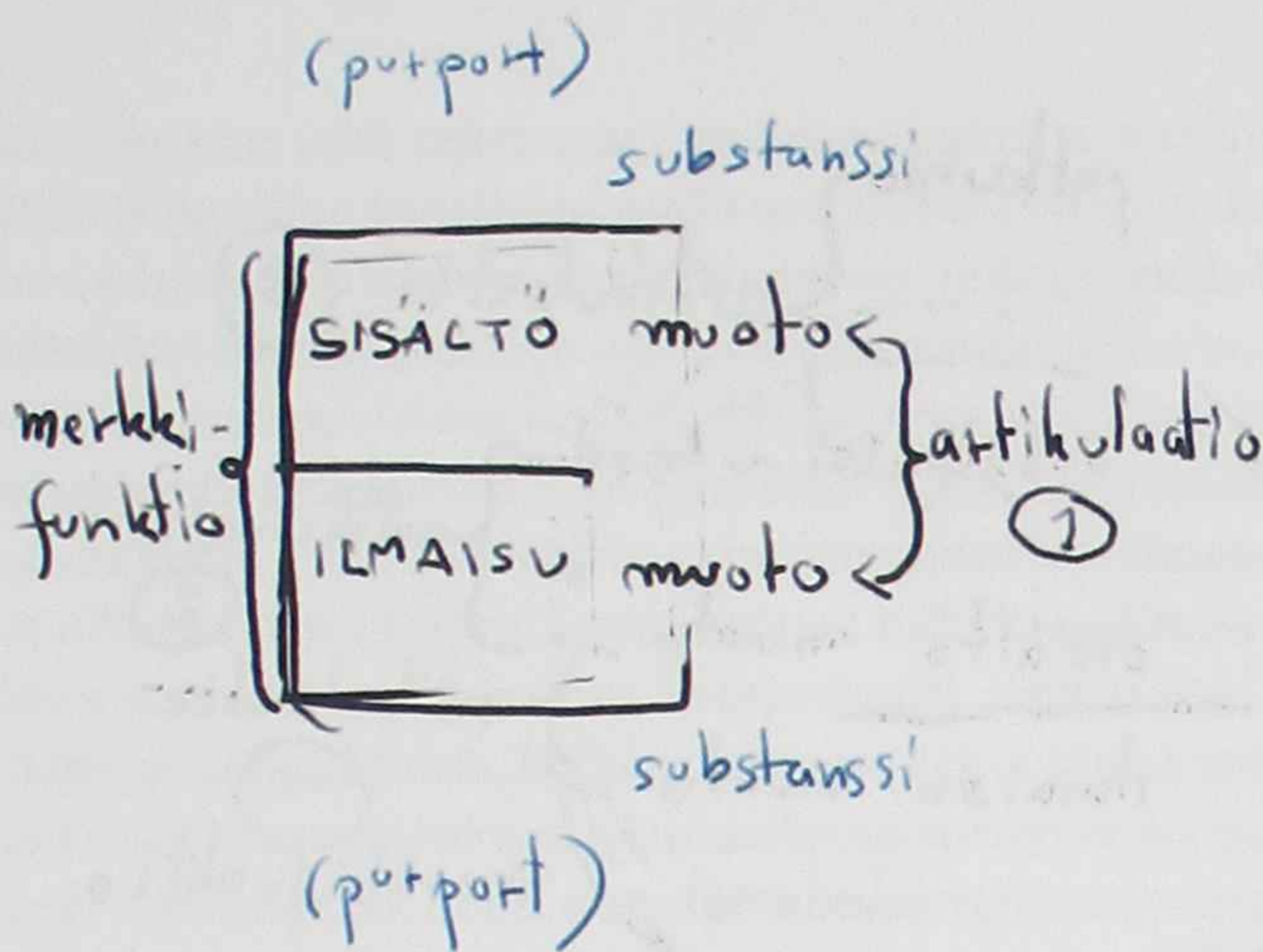
tä ei siis tämän määrittelyn mukaan ole. Se, että merkitykset voidaan nähdä vasta kehkeytyvien topologisten suhteiden pohjalta, siirtää vaihtoehtoisten merkitysten artikuloimisen erilleen muodosta, sillä muoto on artikuloinnin tulos, ei lähtökoh- ta. Itse asiassa seuraan tässä lingvistisen semiologian tapaa käyttää muodon termiä kuvaamaan merkin olemusta. Saussuren semiologisessa järjestelmässä merkit ovat teoriaa, josta aika on poistettu. Samalla poistuu katsominen, tekeminen ja ajattele- minen, vaikka teorian hahmottaminen kaikilta osin edellyttää juuri katsomista, te- kemistä ja ajattelemista. Topologia on tilan, suunnan, sijainnin, järjestyksen, kuvion tai rytmin eroja, jotka ilmenevät merkityksenannon kautta muodon ominaisuuksina. Topologian ja muodon eron pidän voimassa osoittamassa merkityksenannon artikulaation prosessiin.

Missä määrin ja miten jatkumon topologinen status (tilanne, järjestys tai muu- tos) sidotaan tai tulkitaan joksikin, ratkaisee sen, voimmeko puhua muodosta. Muo- to, jonka semanttinen osuus on avoin, määrittelemätön, näyttäytyy topologiana. Plastinen tarkoittaa topologian syntaktiikkaan liittyvää huomiota. Jätän tässä vaille syvempää käsittelyä sen, missä määrin topologinen ero on jo tulkinnan tulos, ko- kemuksen varassa olevaa katsomista. Havainnon tulkitun ja tulkitsematta jäävän välisen rajan vetäminen on liukuva ja viime kädessä määrittelemätön. Tulen palaa- maan topologiaan havaittuna erona, jossa havaitseminen on topologisten aistivai- kutelmien tai tilallisten kvaliteettien huomioimista.<sup>131</sup>

Ero kuvan ja kirjoituksen välillä on periaatteessa topologinen ja käytännössä skemaattinen kysymys. Kuvan ja kirjoituksen skeemojen erot tarkoittavat erilaisia huomion osien ja kokonaisuuden suhteiden eroja, joita toistetaan kommunikaatios- sa. Mediaalinen ja plastinen artikulaation prosessi eroavat toisistaan topologiaaltaan kuvan ja kirjoituksen skeemoissa. Artikulatorinen ja topologinen ero kirjoitusmer- kin ja kuvamerkin välillä ei välttämättä ole Saussuren (lineaarisen) kielikäsitteiden ulkopuolella. On vain puhuttava erilaisista kielijärjestelmistä, kuvakielestä tai muo- tokielestä. Aistijärjestelmän vaihtuminen (esimerkiksi visuaalisesta auditiiviseen) erottuu työskentelyn järjestyksessä välineellisenä erona – jos voimme hyväksyä sen, että esimerkiksi kuuloaistia tai näköaistia kutsutaan tässä yhteydessä välineeksi.

Topologisten piirteiden muokkaaminen muodon pertinenssiksi liittää ilmai- sun ja sisällön yhteen. Hjelmslev näkee merkin kahden aspektin muodostumisen niin, että merkkifunktio määrää tai poimii topologisten piirteiden rekisteristä tietyn muodon. Ilman merkkifunktiota ei Hjelmslevin kannalta ole mahdollista puhua myöskään substanssista = topologiasta, josta muoto rajataan. Merkkifunktio mää- rää topologian, ei päinvastoin. Topologian suhteen tehdyt rajaukset (muodot) liit-

131. Topologiasta, alustavasti ja tavoitteeni kannalta, vrt. Sonesson 1990, 76, 256, 259, 308. Sonessonin käsittelemä topologinen analyysi viittaa fenomenaliseen ja fenomenologiseen havaitsemisen kysymykseen. Sonesson li- sää topologisen menettelyn kuva-analyysiin, (Saint-Martin 1980) sekä arkkitehtonisen tilan semiotiikkaan ja matematiikan haaraan (Hall 1966, Boudon 1981). Kuva-analyysin ja havaitsemisen topologinen prosessi näyt- täytyvät kuitenkin hyvin erilaisina, enkä ryhdy tässä syvemmin kritisoimaan metodia, johon myös Sonesson ottaa kantaa. Asetan kysymyksen topologiasta koskemaan fenomenologisen ja merkityksenannon ehtoja tai artikulaation kohdetta. Topologia liittyy pikemmin havaitsemisen piirteisiin. Sonessonin esimerkkien varassa topologia tarjoaa vain alustavia ja kyseenalaisia tuloksia. Kysymys topologiasta kuvan skemaattisena jakona alueisiin suhteessa tunnistettaviin piirteisiin kuvassa jää vaille perusteita.



Kuva 4 Hjelmslevin nelipaikkainen merkkikäsite, merkkifunktio ja epäsemioottinen merkkiympäristö

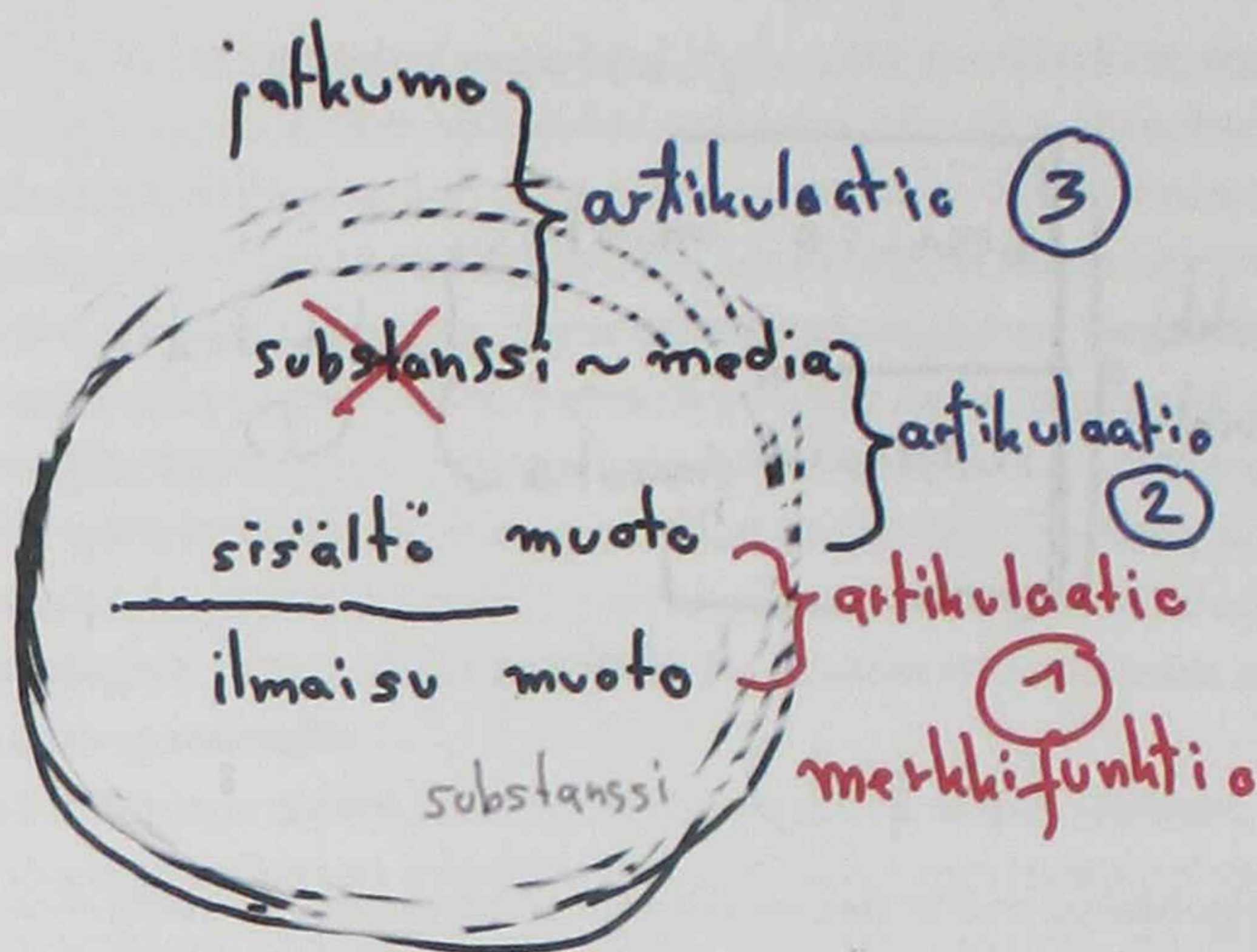
tyvät toisiin muotoihin syntaktisesti, semanttisesti ja pragmaattisesti, kaltaisuuden, läheisyyden ja toiston (tavat, konventiot) avulla. Pertinenssi on se ominaisuus, joka osoittaa merkkifunktion toteutumisen. Pertinenssin syntyminen tai tuhoutuminen tarkoittaa sekä spatiaalisia että temporaalisia eroja, vaiheita ennen merkkifunktiota ja jälkeen. Ennen merkkifunktiota on vain figuurien järjestelmiä, inventaareja tai resursseja, joita nimeän topologisiksi korostaakseni havaitsemisen prosessia esimerkiksi ajateltaessa kuvan olemisen tapaa. Merkkifunktion jälkeen (muoto)kieltä voi tarkastella kahdella tasolla, yhtäältä figuurien kokoelmina sekä toisaalta merkitsevinä muotoina. Visuaalinen muoto on aina merkityksiä tuottava kokonaisuus, jota voidaan eri tavoin (kaltaisuuden, läheisyyden, konvention, tai tavan perusteella) tulkita joksikin.

Substanssin, topologian, muodon ja jatkumon käsittäminen artikulaatioiden kohteiksi voidaan ajatella siten, että kaikki merkkikäsitteen ilmaisemat suhteet nähdään itsekin merkityksenannon, tai artikulaation prosessina. Merkityksenanto = artikulaatio. Seuraavassa, kuvassa 4, aloitan merkkifunktiosta, joka tässä mainitaan ensimmäisenä ja jossa ainoana artikulaation kohteena on ilmaisun ja sisällön suhde. Suorakulmainen laatikko sisältää klassisen merkkifunktion.

Sekä ilmaisun ja sisällön substanssit että suhde oletettuun merkitysten ja äänneiden artikuloimattomaan todellisuuteen ovat merkin ulkopuolisia ehtoja tai funktioita. Merkki ei selviä merkitsemättä teoriansa ulkopuolista, sitä mitä siihen *ei* kuulu. Artikulaation ajatus palaa kuitenkin tulkintojen kontekstuaalisissa suhteissa, siinä miten ajatellaan kunkin sisällön, esimerkiksi lauseen tai teoksen, kertovan, esittävän tai edustavan jotain muuta kuin mistä se itse koostuu, toisin sanoen viittaavan johonkin, jota merkki tietyiltä ominaisuuksiltaan muistuttaa tai esittää.

Kehittelen Umberto Econ esittämää Hjelmslevin ajatuksia kuvaavaa merkkidiaagrammia edelleen kysymällä, miten merkkifunktion artikulaatio (diagrammissa, kuva 5, artikulaatio 1) liittyy merkkifunktion ulkopuolisiin ehtoihin.<sup>132</sup>

132. Eco 1986b, 945–946.



Kuva 5 Hjelm Levin merkkikäsite on symmetrinen. (1) = merkkifunktio.

Artikulaatio on sisällön ja ilmaisun yhdistävä merkkifunktio, kahden vastavuoroisen ja toisiinsa liitetyn muodon solidaarisuutta. Merkkifunktion kaksi muotoa ovat kielessä sidottu toisiinsa. Sisällön ja ilmaisun substanssien artikuloiminen muodoksi sekä jatkumojen (virtuaalisten ja aktuaalisten) valikoituminen substansseiksi palvelemaan merkkifunktiota on kielen käyttäjän kannalta redundantti (jo opittu, "itsestäänselvä" tai huomaamaton prosessi). Kuvan tulkitseminen ei edellytä tietoa siitä miten kuva on tehty ja sommiteltu.

Yhtäältä luovun jatkumon yksipuolisen mentalistisesta määrittelystä, toisaalta myös epäsemioottisesta jatkumosta. Econ ehdottama *purport* (*mening*) jatkumo toimii kuten Peircen dynaaminen objekti tuona jonakin, joka pakottaa merkkiväli-  
neen (*representamen*) toimimaan merkinä tulkinnalle jossain suhteessa. Jatkumon ilmaisujen todellisuus on myös ulkoista todellisuutta ja vie meidät hyväksymään, Määttäsen (1993) sanoin: "ulkoisen todellisuuden osaksi mielen funktionaalista organisoitumista".<sup>133</sup> Vain tällä tavalla voidaan hyväksyä seuraava yllä mainitun vastainen diagrammin jatkumoa koskeva luonnehdinta, joka on ikään kuin ristiriidassa itsensä kanssa: "Mikäli palaamme nyt kysymykseen, mitä merkki tarkoittaa... on totta, että merkki on merkki jostakin (*for something*), ja että tämä jokin eräässä mielessä on merkin ulkopuolella. Esimerkiksi sana *ring* on merkki tietystä asiasta sormessani... mutta tuo asia sormessani on sisällön substanssi-olio, joka merkin kautta järjestyy sisällön muodoksi, muiden sisältö-substanssien kera (esim. ääni, joka tulee puhelimesta)." "Ring" perustuu merkkifunktioon ja jakautuu kahdeksi merkiksi riippuen mistä sisältö-substanssista on kyse, sormuksesta sormessa tai puhelimen äänestä.<sup>134</sup> *Mening* (*purport*) on se merkkifunktiosta riippumaton jatkumo, josta merkkifunktio muodostaa substanssinsa.

Econ mukaan Hjelm Lev ei pyri symmetriaan, kun hän nimeää samoin termin sekä ilmaisun että sisällön merkin ulkopuoliset tekijät (*substanssi*, *mening* = *pur-*

133. Vrt. Määttäsen 1993, 149–150.

134. Hjelm Lev 1969, 57.

port).<sup>135</sup> Eittämättä on kyse sekä referentistä, puhelinäänestä ja sormuksesta, että merkin edellyttämästä muodon kantajasta, jonka merkkifunktio voi määrätä halua- maansa muotoon (arbitraarisuuden ehdoin). Hjelmslev ohjaa meidät ilmaisun ja sisällön yhteen liittämän merkkifunktion ulkopuolelle samoin termein, ikään kuin kysymys sisäisestä ja ulkoisesta, virtuaalisesta ja aktuaalisesta ei olisi merkkifunktiol- le ongelma. Tämä on johdonmukainen tulos Hjelmslevin merkkifunktion määritel- mäst. Symmetrinen esitys ajaa meidät kuitenkin ristiriitaan itse ilmaisun ja sisäl- lön sisäisyyden ja ulkoisuuden suhteen. Semiologinen merkki on ilmaisunsa osalta Saussurella edelleen sisäinen, mentalistinen komponentti, tajuttu ääni. Hjelmslev ulkoistaa ongelman merkkifunktiosta. Ratkaisu on perusteltu. Mutta mikä on mah- dollista siirtää välineestä toiseen? Onko maalauksellisuus siirrettävissä maalauksesta toiseen välineeseen? Käsittääkseni on, ja nimesin tuon siirrettävän piirteen topolo- giaksi, aistittujen erojen järjestykseksi. Siirretty topologinen piirre on tuo tai tämä tulkittu muoto, esimerkiksi maalauksellisuutta.

Sovellan Hjelmslevin käsitystä mediariippumattoman merkkifunktion suhtees- ta välineeseen. Merkkifunktio kykenee sopimuksenvaraisesti, tapaan perustuen tai esimerkiksi kaltaisuuden, läheisyyden tai kausaalisen yhteyden takia, artikuloimaan eli irrottamaan maailmasta osan merkitsemään jotain muuta maailman osaa tai kä- sitystä. Välineen siirrettävän piirteen nimesin edellä topologiaksi. Kysymys välinees- tä halkeaa jatkumon ja topologian distinktioksi, siirrettäväksi ja siirtämättömäksi osaksi merkkiä. Tunnettu mediumin paitsi spatiaalisten ominaisuuksiensa, kuten vastuksensa ja energiaa kuluttavien ominaisuuksiensa kautta myös sen kautta miten mediumin topologia tai spatiaaliset piirteet havaitaan ja miten havaittaviksi tarkoi- tetut ominaisuudet palvelevat merkityksenantoa. Tätä palvelua median havaittavat ominaisuudet suorittavat välittömien objektien muodossa, merkin ”välittömyydes- sä”.<sup>136</sup> Merkkeinä havaitseminen on itse asiassa jo representaatiota, näkemisen virran rajaamista havaintoarvostelmaksi. Tekijä on tässä suhteessa eri asemassa kuin katso- ja, tekijä on paitsi katsoja myös vastatusten median ominaisuuksien, dynaamisuu- den ja topologiaan kanssa, kun jotakin on tarkoitus muokata esimerkiksi kuvaksi. Merkityksenanto tulee nähdä myös käytännön prosessina, joka kuluttaa energiaa ja vie aikaa vastusta ja ponnistusta merkitsevien kappaleiden maailmassa.

Hjelmslev ja Sonesson suuntaavat kumpikin omalla tavallaan lingvistisen se- miologian perinteestä ulos kohti laajempaa soveltamisaluetta, substansseista välit-

135. Eco 1986b, 945–946.

136. Käyttämällä tässä media-termiä haluan korostaa ratkaisuni hämärtää mediumin ja median erottamista toisis- taan nykykielessä. En siis yhdy siihen käsitykseen, että media-termin sanaa ei tulisi ymmärtää medium-san- an monikkona. Katso Mediataidemuistio, Opetusministeriön työryhmien muistioita 13:1996 52, liite 10, Mäkelä, Tapio, Näkökulma mediataiteen määrittelyyn, Helsinki, Yliopistopaino 1996. Tapio Mäkelän mediataidemää- rittely on kiinnostava aikalaispuheenvuoro edelleen ajankohtaisen mediataiteen tukijärjestelmien perustelemi- seksi. Mäkelän näkökulma näyttöä minulle pitkälti nykytaiteen piirissä toimivan taiteilijan toimenkuvalla, jolle digitaalinen teknologia ja esittämis- sekä levitysformaatti on keskeistä. Omasta näkökulmastani tällöin mediataide-termistä on etuliite ”uus-” pudonnut pois. Myöhempi mediataidetta koskeva kotimainen keskus- telu ei eroa tästä perustavasta jaottelusta. Siinä media-termi liittyy nykytaiteen digitaalisen tietoteknologian tarjoamiin mahdollisuuksiin sekä temaattisesti että teknisesti. Pitämällä kiinni medium-termin yhteydestä omaan monikkomuotoonsa, media-san- an käyttö tekstissäni korostaa sekä uusien että vanhojen ”medioiden” yhteisiä (multimediaalisia) ominaisuuksia. Medium ja media ovat maailman osia, joita käytämme tulkitsemi- seen ja viestimiseen.

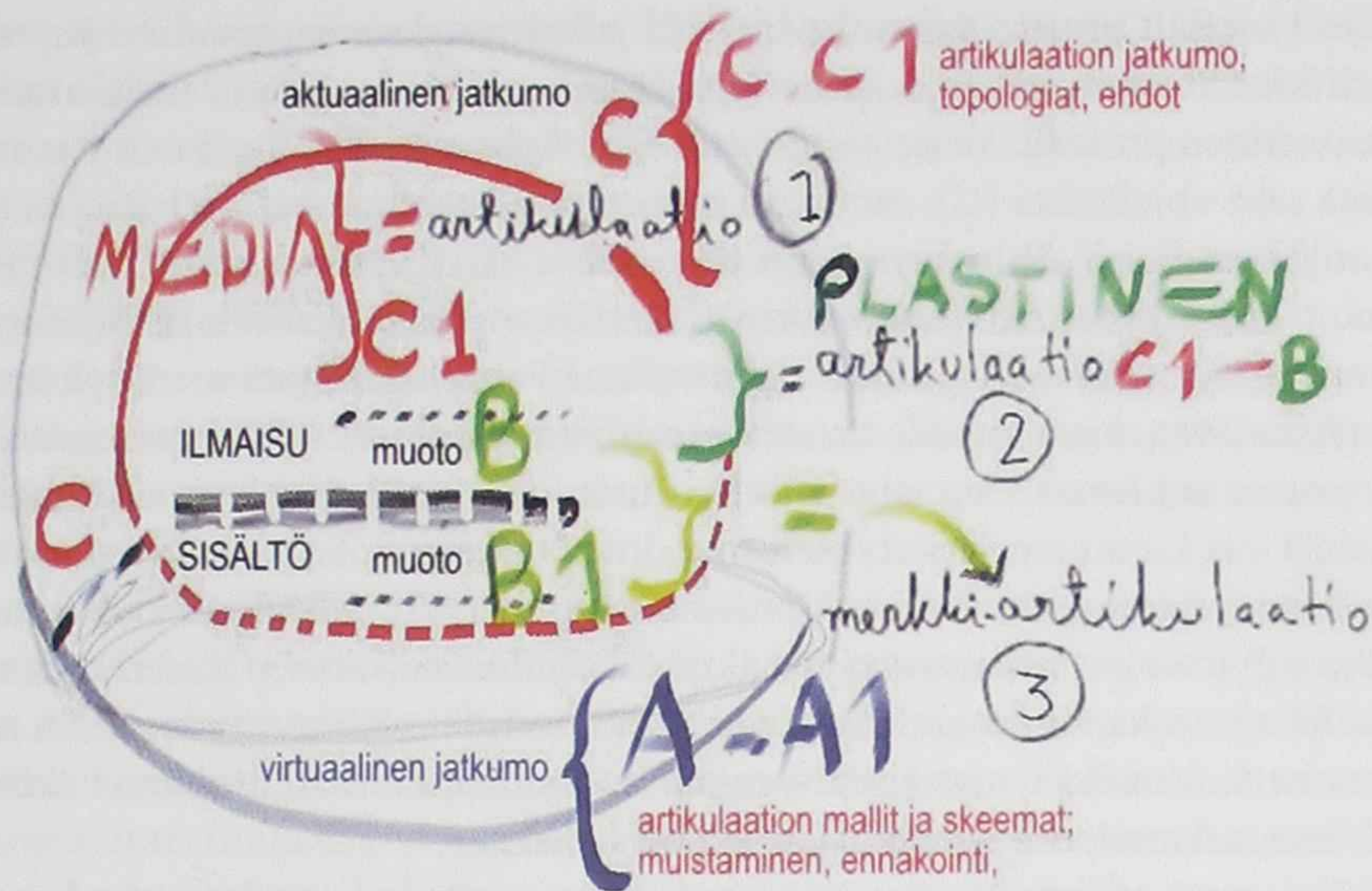
tämättä. Pyrkimys merkitsee myös fenomenologisen näkökulman voimistumista, kuten voimme nähdä Sonessonin kuvasemiotiikassa. Hjelmslevin merkkikäsitteiden re-fenomenologisointi ei semiologian puitteissa näytä olevan mahdollista kehittämättä omaa ratkaisua Saussuren ja Hjelmslevin pohjalta mutta samalla heidän ajatuksistaan poiketen. Näin on tehnyt ruotsalainen Göran Sonesson.<sup>137</sup> Oma ratkaisuni on analoginen Sonessonille mutta lähestyy Edmund Husserlin ja Piagetin sijasta Charles Sanders Peircen semioottista fenomenologiaa. Saussuren substanssi-muoto-dikotomia saa Hjelmslevin ja Sonessonin rinnalla toisen kontekstin. En pidä Sonessonin kuvasemiotiikkaa fenomenologisena siitä huolimatta, että fenomenologinen ote leimaa Sonessonin merkkiteorian perusteita. Kysymys elämisen maailman relevanssista merkityksenannossa liitetään varhain (osittain kritiikkinä Hjelmsleviä ja ainakin Saussurea vastaan) Edmund Husserlin tiedostetun objektin (*vareblivningsobjekt*) *noemaan*, myöhemmin myös Peircen interpretanttiin. Sonessonin semiologinen lähtökohta – Hjelmslevin ilmaisun ja sisällön vastavuoroinen solidarisuus sekä tähän liitettävän relevanssin periaate *pertinenssin* vaatimuksesta merkin olemassaololle – on sidoksissa lingvistisen merkin ”taloudellismatemattisen ekvivalenssin” ajatukseen. Merkkiä ei kuitenkaan käsitteenä aseteta prosessiin, eikä siihen liity kognitivistista käsitystä vaikka merkin ehdot, relevanssin periaatteet ja tausta haetaan tietoisuuden ympäristövuorovaikutuksesta. Sonessonilla fenomenologia ei ulotu merkkikäsitteeseen vaan elämisen maailman ajatus sijoittuu Hjelmslevin substanssien kentälle, ehdoksi merkityksenannolle, itse merkkiprosessin fenomenologian puuttuessa. Viime kädessä tämä lienee binaarisen merkin ongelma.<sup>138</sup> On tietysti korostettava fenomenologian eroa psykologiasta, joten merkkikäsitteen fenomenologisuudesta on voitava keskustella siitä huolimatta, ettei ole tarkoitus psykologisia merkityksenannon prosessia.

On syytä pohtia edelleen ulkoisen ja sisäisen suhteen kysymystä huomioiden Econ symmetriseen diagrammiin sisältyvä ongelma. Yhtäältä objektit tulkitaan ajattelun representaatioina. Toisaalta merkkifunktion projisoima ero jatkumon tai substanssin ja merkkifunktion muodon välillä sekä tekee että ei tee eroa sisäisen-ulkoi-sen suhteessa. Merkki on ehdottomasti looginen käsite (Hjelmslev, Peirce) mutta myös mentalistinen (Saussure) tai osittain riippumaton sisäisen ja ulkoisen erottamisesta toisistaan (Peirce). Econ diagrammia Hjelmslevin merkkifunktion asemasta voidaan pitää tulkitun median kuvana. *Mening (purport)* on yhtäältä sisällön jokin, toisaalta voimme puhua mediaalisesta artikulaatiosta, jossa ilmaisun jokin (substanssi) muokataan topologiaaltaan merkkifunktion edellyttämäksi muodoksi.

Merkityksenannon tapahtuma on kontekstuaalisesti aina merkkifunktioiden seuraus. Mikäli tämä symbolinen, sopimusvarainen ja kontekstuaalinen totaliteetti tilapäisesti unohdetaan, voimme teoriassa sanoa, että teoksen työstäminen tapahtuu autonomisesti modernin taiteen manifestin mukaisesti. Silloin merkkifunktio seuraa vain mediumin ehtoja. Diagrammissa artikulaation järjestys sijoittaa mediumin ehdoksi plastisuudelle, joka vuorostaan on ehto symbolisille merkityksille.

137. Sonesson 1978.

138. Vrt. Sonesson 1978, 1989a, 1990.



Kuva 6 Artikulaatiot: mediaalinen, plastinen ja merkkifunktion artikulaatio

Artikulaation paikka nelipaikkaisen merkin käsitteessä monistuu: (1) jatkumon ja substanssin (topologian) väliseksi artikulaatioksi; (2) substanssin (topologian) ja muodon väliseksi; (3) ”vertikaalisten” merkkifunktioiden sisäiseksi artikulaatioksi, joka tulostuu ilmaisuuden ja sisällön muodoiksi. Merkkiartikulaatio (3) on sekä ”vertikaalinen” ilmaisuus/sisältö (Barthes =sisäinen, symbolinen suhde) että ”horisontaalinen” merkkien välisten erojen artikulaatiota, merkin syntagmaattisessa topologiassa.<sup>139</sup> Kuten tarkkaavainen lukija voi huomata, kaavakuvassa 5 ja 6 artikulaatioiden numerointi on päinvastainen. Kuva 5 korostaa merkkifunktion ensisijaisuutta, Sausuren ja Hjelmslevin hengessä. Kaavakuva 6 siirtää huomion toisenlaiseen teoreettiseen tapahtumaan, mediaalisen artikulaation ensisijaisuuteen, joka vastaa myös kuvatuotannon ajallista järjestystä, mielestäni riippumatta teknologiasta. Mediumin ensisijaisuus on kuitenkin suhteellista, mikäli haluamme korostaa merkityksenannon konventionaalisuutta. Tällöin mediumin ikoniset ja indeksiset piirteet näyttäytyvät symbolisten ja sopimuksenvaraisten tulkintojen ehtoina.

Tarkastellessani Hjelmslevin nelipaikkaista merkkidiagrammia ja sen symmetristä luonnetta korostavaa Econ versiota, luettelen kuvassa 6 artikulaatiot autonomisen teoksen ajallisen tuottamisen ja suunnittelun ehtojen mukaan vaikka merkin kontekstuaalisuuden ja merkkifunktion ensisijaisuus vaatisivat toista järjestystä. Päinvastainen järjestys onkin diagrammaattisesti jo esitetty, C-B-A, objektin, merkin ja tulkitsijan triadisena yhteytenä. Suhteutan tässä merkkiartikulaation alussa esitettyyn merkityksenannon yleisluontoiseen kaavioon C-B-A ja hahmotan alustavasti työskentelyn prosessin diagramman muotoon C-C1-B-B1-A-A1. Miksi etenen

139. Roland Barthes määrittelee merkitysajan ja merkityksen välisen suhteen symboliseksi, katso Barthes 1983, 211–217; diagrammi, kuva 6 muunneltu versiosta artikkelissa Eco 1986b, 946.

järjestyksessä C-B-A? Muistuttaakseni kirjainjärjestyksen ja graafisen järjestyksen ristiriidan avulla tulkitsijan, kvasi- tai oikean henkilön loogisesta ensisijaisuudesta. Teoreettinen prosessi voi tietenkin ottaa lähtökohtansa maailman osista ja referenteistä sekä objekteista (C), mutta on muistettava, että kauneus on katsojan silmässä myös teoriassa. Toinen tapa on luonnehtia asiaa kyberneettisen informaatiojonon mekaanista metaforaa vasten (lähettäjä-viesti-vastaanottaja) ja sanoa, että havaitseminen on teoriapitoista. Tämä vastaa Peircen käsitystä merkityksenannon triadisuudesta, jossa kahden asian vertaaminen tapahtuu kolmannen asian avulla eli jossain suhteessa. Seuraava merkki-funktiosta irrallaan oleva järjestys C-B-A sisältää siis kirjainten järjestyksen muodossa vihjeen, joka samalla konnotoi toisenlaista tulkinnallista merkityksenannon suuntaa. Viime kädessä kaikki merkitys on jo tulkittua, representoitua, jostakin näkökulmasta katsoen toisen käden tietoa maailmasta joka olisi mahdollista ohittaa katsomisen välittömyydessä. En ratkaise tässä kuitenkaan kysymystä representaation luonteesta, vaan ilmaisen näkökulmat kahtena tarkasteltavana artikulaation järjestyksenä.

Kuvassa 6 esiintyvän diagrammin muuntaminen prosessikuvaukseksi sisältää kuitenkin, kirjainten aakkosjärjestyksen muodossa, ajatuksen merkityksenannon tapojen, skeemojen ja symbolisten kontekstien (tulkintojen, interpretanttien, seuraavien ja edeltävien merkkien) ensisijaisuudesta.

Representaation prosessin voi ”linearisoida” C-C1-B-B1-A-A1 prosessin kuvaksi. Kuvassa ilmenee indifferentti suhde ”missä järjestyksessä” suunnittelun prosessi tai mihin suunnittelun – artikulaation ja tulkinnan – alku tai loppu sjoittuvat. Kyse on sekä virtuaalisesta että aktuaalisesta jatkumosta. *Pertinentin* muodon käsite kattaa kiasmaattisena sekä suunnittelun sisällön että ilmaisun relevanssin, vaikka on selvää, että juuri merkin ilmaisumuodon suhde erilaisiin referentteihin muodostaa retorisen alueen, jossa merkityksenanto artikuloidaan viiveen, hämmästyksen ja empi-misen tilassa monin tavoin avoimeksi, monikerrokselliseksi tai käsittämättömäksi teokseksi. Tämänkaltaista avoimuutta voi kutsua pertinentiksi sellaisten referenttien suhteen, joita ei vielä ole tiedossa. Tulkinta voidaan ratkaista futuurissa.

Artikulaatio vuorovaikutuksessa ympäristöön muokkaa jatkumosta mediaa erityisesti aistittujen topologioiden pohjalta. Topologiat ovat yhtäältä aktuaalisia pakottavia tilallisia eroja, toisaalta virtuaalisia kokemuksia tilallisten ominaisuuksien piirteistä. Mediasta toiseen siirrettävä topologia artikuloidaan, C1-B, merkitseväksi muodoksi, lopuksi B-B1 merkityksenannossa merkkifunktioksi. Mediaalinen artikulaatio realisoituu tekijän suhteessa tilaan sekä kovina faktoina että tilallisuuteen havaintoiden (perceptien) aistimisen välityksellä.

Ilmaisun substanssi muunnetaan tarkoittamaan mediumin aspekteja, dynaamisuu-utta ja aistiperäistä topologiaa. Substanssin ajatus voidaan korvata mediumilla ja topologialla. Medium, väline, on funktionaalinen mutta ”epäsemioottinen” (Saussure) jatkumo. Maailman osa merkkinä on medium (media), joka triadisessa merkityksenannossa artikuloidaan yhtäältä *dynaamisena objektina* (Peirce), toisaalta välittömänä objektina (Peirce). Jälkimmäisen yhdistän ajatukseen aktuaalisesta (havaitusta) tai virtuaalisesta (mielletystä) topologiasta. Mediaalinen artikulaatio C-C1 on edellytys *muodon* plastiselle artikulaatiolle, joka on vuorostaan edellytys

muodon merkityksenannon resurssille. ”Plastinen” artikulaatio (C1-B) valikoi ja muokkaa aistinvaraisia topologian resursseja muodoksi. Muoto saatetaan tässä tarkoittamaan merkin pertinenssistä lähtien laajempaa merkityksenannon ajatusta. Muotoon sisällytetään semiologiassa annettu merkitys.

Merkkiartikulaatiossa, B-B1, muodon topologinen piirre on havaintona ”ilmaisu”, topologiasta artikuloitu muoto. Tämä ei voi tapahtua ilman että havaitut skeemat ovat toiston perusteella esittyviä tulkintoja. Muoto on pertinenssissään kiasmaattinen piste, jossa tuotettu ja tulkittu kohtaavat. Taiteellisessa työskentelyssä artikulaatiota vastaa vaihe, missä savesta muotoillaan kappale muistuttamaan mallin kasvoja.

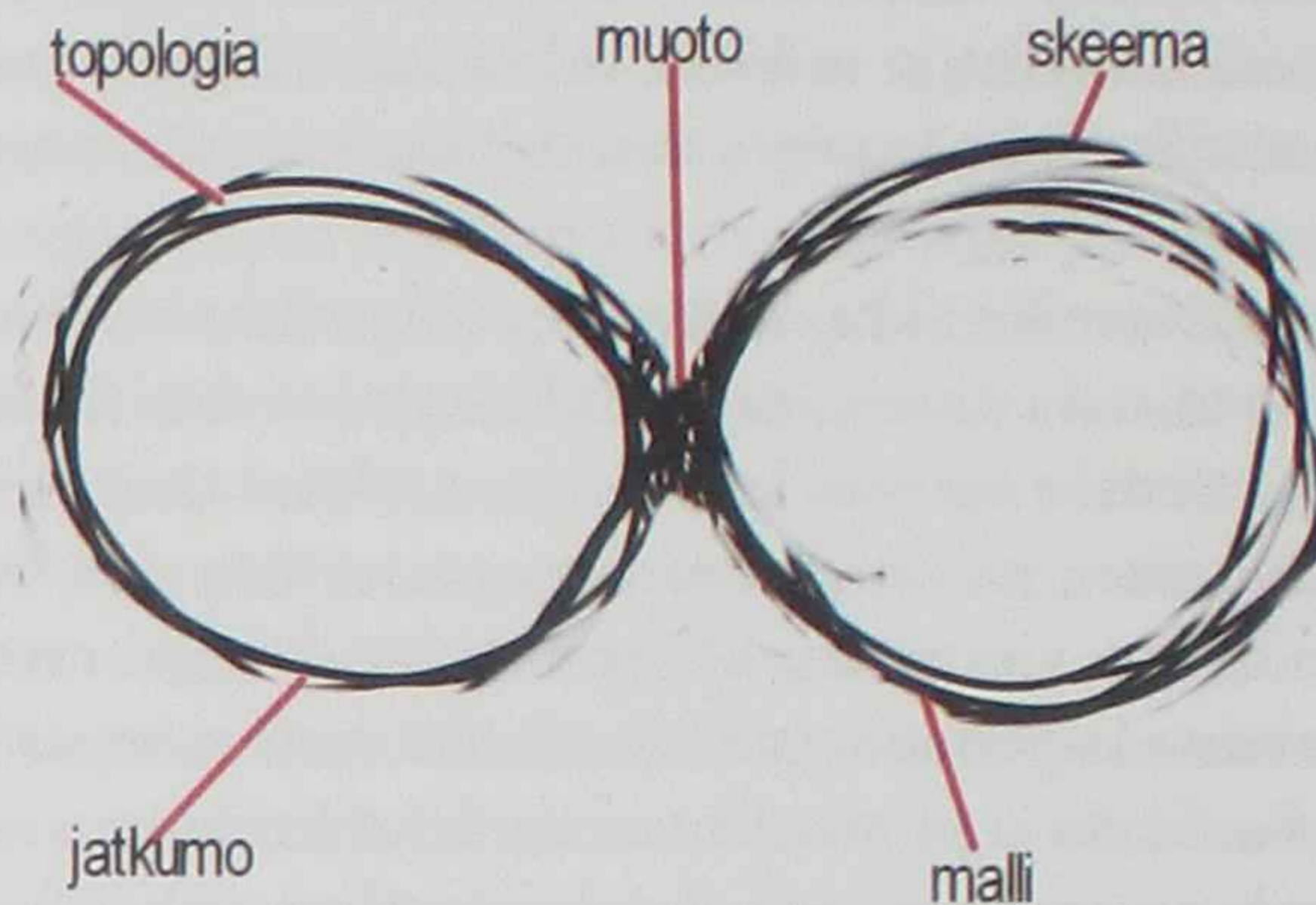
Hjelmslevin lingvistinen logiikka edellyttää, että merkityksenannossa kuvallisen tulkinnan tulisi edetä toisesta suunnasta. Merkkifunktio valitsisi välineensä, ei päinvastoin. Hjelmslevin ajattelu lähenee käsitykseni mukaan tässä Peircen ajattelua ja noudattaa kontekstuaalisen merkityksenannon periaatetta eikä lähettäjä-vastaanottajametaforan mukaista viestinnän käsitystä. Lineaarisesti etenevää metaforaa viestin pakettinomaisesta kuljettamisesta lähettäjältä vastaanottajalle on mahdollista ajatella vain mediaalisella ja plastisella tasolla. Siksi Saussuren merkkimetaforat, jotka lainaavat ajattelunsa mekaanisesta, fysiologisesta tai mahdollisesti lennättimen sähköisesti etenevästä signaalimetaforasta, eivät sovellu kovin hyvin kuvaamaan tunnistamisen ja kontekstuaalisen merkityksenannon prosessia. Merkkiartikulaatio on tunnistamista. Kallion pinnassa näkemämme kasvot vahvistavat Hjelmslevin ajatusta merkkifunktion ensisijaisuudesta suhteessa välineeseen. Vasta kasvojen kuvastuminen määrää merkkivälineen maailman osana kantamaan tunnistamisemme. Silti on samalla myös selvää, että kuvan tulee olla välineen topologisen ja näin havaitun järjestyksen pohjalta mahdollinen.

Välineen, tai maailman osien hyödyntäminen, muokkaaminen ja järjestäminen, ei suoraan rinnastu merkkikäsitteeseen. Tämä heijastaa lingvistisen semiologian poissulkevia kriteerejä. Maailma, josta mediat valitaan ja tuotetaan artikulaatiota varten, ajatellaan epäsemioottiseksi jatkumoksi. Epäsemioottinen jatkumo on teoreettinen ajatus maailmasta potentiaalisena mediana merkityksenantoa varten, ennen artikulaatiota. Artikulaatio, merkin tuottaminen, on välineen ja muodon suhteessa tapahtuva toisteinen käytäntö, jota kielen käyttäjä ei sinänsä huomaa paitsi luodessaan uusia kielen muotoja tai toimiessaan sääntöjen vastaisesti. Topologian lisäksi kieliä voi erottaa median ero, sekä teknologisessa että aistillisessa mielessä. Teen alustavan kuvamerkkiä ja siihen kuuluvia artikulaatioprosesseja luonnehtivan diagrammin kuvassa 7.

Mediumien hyödyntäminen ei suoraan rinnastu merkkikäsitteeseen, mikä heijastaa lingvistisen semiologian poissulkevia kriteerejä. Maailma, josta mediat valitaan ja tuotetaan artikulaatiossa, voidaan teoriassa ajatella epäsemioottiseksi jatkumoksi. Tästä on luovuttava mutta samalla on täsmennettävä, miten semiotisoiminen tapahtuu sellaisen dynaamisen objektin osalta, joka ei vaikuta pakottavasti merkityksenantoon vaikka sitä onkin pidettävä annettuna merkinä. Siirrettävä osa mediasta, nimittäin topologia, havaittujen ominaisuuksien järjestys, ja siirtämätön osa, jatkumo, eritellään jotta voidaan tunnistaa huomion kohteiden erilaisuus: to-

pologia välittömän spatiaalisen havaitsemisena, jatkumo dynaamisena vastuksena, johon ei ole mahdollista vaikuttaa suoraan ajattelemalla.

Seuraava graafisesti hahmottamani suunnittelun prosessijana kuvaa virtuaalisen ja aktuaalisen välillä vaihtuvia huomion kenttiä, jotka muodostavat vuorotellen havaitsemisen, ajattelun ja toiminnan kohteena olevia tekijöitä osana suunnittelua.



Kuva 7 Suunnitteluprosessi huomioi merkityksenannon edellytykset viidestä näkökulmasta: jatkumo, topologia, muoto, malli ja skeema. Suunnitteluprosessin välineiden aspektit: topologia, jatkumo; kerronnan aspektit: skeema, malli. Muodon näkökulma liittää edelliset yhteen.

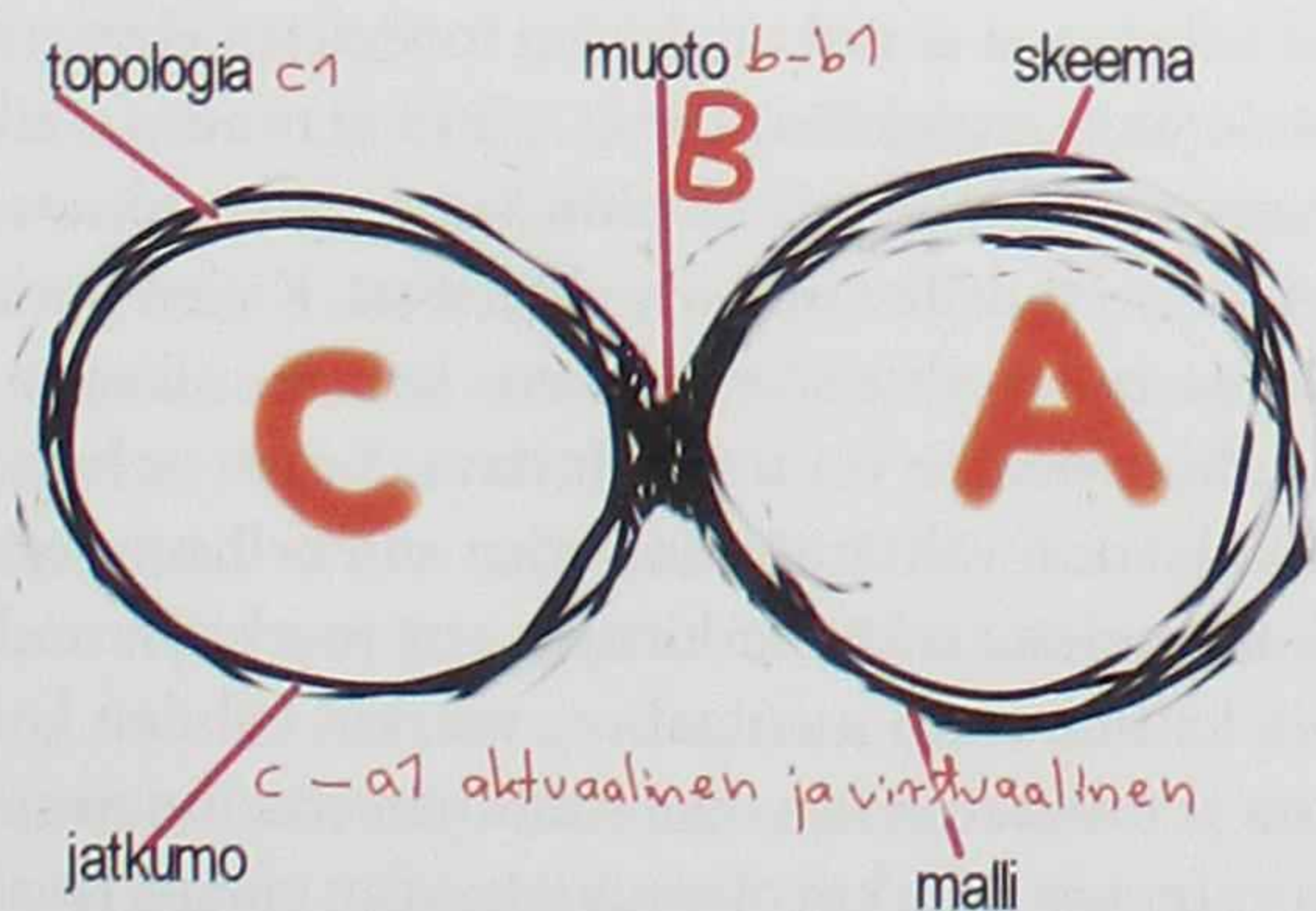
Käytän *skeeman* termiä viittaamaan topologian muodollisesti erilaisiin järjestelmäratkaisuihin merkityksenannossa saman (visuaalisen) median puitteissa. Mikäli puhumme binaarisen merkin termein, rajaan *skeeman* merkitsijän eli ilmaisun tasolle. Sisällön tasolla käytän muodon systemaattisesta suhteesta merkittyyn termiä *malli*. Kuva ja kirjoitus ovat muodollisia skeemoja visuaalisessa mediassa. Skeema ei ole välineen ominaisuus, vaan viittaa siihen, miten välinettä on muodollisesti muokattu. Skeema viittaa tilallisten erojen havaitsemisen ja tuottamisen tapoihin. Merkki toistaa topologian skeemoina. Ilmaisun ja sisällön binaarinen vastavuoroisuus on mahdollista säilyttää skeeman ja mallin ajatuksessa, vaikka luopuisimme merkin binaarisesta rakenteesta. Näin säilyy myös distinktio virtuaalisen ja aktuaalisen välillä. Mallin käsitteen soveltaminen sekä lähtökohtaan, johon viitataan virtuaalisesti, että tulokseen, osoittaa samalla miten virtuaalisen ja aktuaalisen ero on näkökulman eroa, aspekteja, josta käsin asioita tarkastelemme. Virtuaalisen ja aktuaalisen näkökulman ero ei kuitenkaan putoa taivaasta, vaan perustuu vuorovaikutukseemme ympäristön kanssa, toiminnan passiivisuuteen tai aktiivisuuteen, vastuksen, ponnistuksen, mielikuvien ja ajattelun erilaisiin todellisuuksiin. Suunnitteluprosessin janan matkalle osuvat edellä mainitut pysäkit kartuttaen kokemuksia siitä, mitä ehtoja ja seurauksia on otettava huomioon esimerkiksi visuaalisessa ilmaisussa ja esittämisessä.

Kuvamerkissä merkittyä, sisältöjä, on pohdittava mallin käsitteen kautta. Ajatus mallintamisesta herättää myös kysymyksen topologiasta, siirrettävistä tilallisista

eroista (siirrettäviä siksi, että ne ovat havaitsemisemme kohteita, ei vain esimerkiksi esineiden staattisia ominaisuuksia). Mallin kautta syntyy viittaussuhde kuvan viittaamiin kohteisiin. Malli toistaa viittauskohteen topologiaa, ei mediumia. Voimme ajatella mallia myös eräänlaisena virtuaalisena topologiana, mielikuvana tai esimerkkinä ja prototyyppinä. Pitääkö topologia havainnossa aistittuna määritellä aina virtuaaliseksi? Kysymys jää tässä vaille vastausta. Kaikissa tapauksissa malli suhteutetaan kohteeseensa juuri topologiana, jonka havaitsemme kaltaiseksi mielikuvana tai muokkaamme kohdetta muistuttavaksi mediassa. Mallissa tarkastelemme kuvamerkin suhdetta viittaukseensa. Skeemassa tarkastelemme sitä, miten kuvamerkin ilmaisu järjestyy yhä uudelleen ja perustuu siksi tapaan ja sovittuun merkitykseen. Skeeman kyseenalaistaminen tarkoittaa sääntöihin suuntautuvaa kiinnostusta esimerkiksi rikkoa sovittu ilmaisutapa. Skeeman ajatus on kuitenkin häilyvä, se viittaa yhtäältä tapaan käyttää tiettyä välinettä ja toisaalta tapaan käyttää tiettyä muotoa tai muotojen järjestystä.

Kuva kaiken kaikkiaan osoittaa, että skeeman ja mallin topologia perustuvat kaltaisuuteen, tässä tapauksessa myös keskinäiseen solidaarisuuteen, analogiseen suhteuttamiseen kopion ja alkuperäisen välillä tai mallin ja tuloksen välillä, vaikkakin eri syistä kuin arbitraarisessa merkissä. Kuvamerkin merkitys toteutuu kuvallisen muodon ja skeeman suhteessa. Kuvamerkin merkitty toteutuu kuvallisen muodon ja mallin suhteena. Kuvan suhde välineisiin on kahden substanssin kysymys. Merkitty mallintaa sisältönä koetun ja tiedetyn substanssin. Merkitsijä toimii niin ikään skeemoina, kaltaisuutta tai konventionaalista (tai sekä-että) ilmaisua toistaen.

Seuraavassa diagrammissa kokoan artikulaatiot ja taiteellisen työskentelyn suunnittelun janan binaarisen merkin (Hjelmslev) aspektit huomioiden. Semiosis toimii kattavasti sekä tulkinnan että artikulaation, aktuaalisen ja virtuaalisen suunnittelun kuvana. Suunnittelu on merkityksenantoprosessi. Palautan merkityksenannon kolme yleistä vaatimusta muodossa C-C1-B-B1-A-A1 virtuaalisen ja aktuaalisen momentteina suunnittelun huomion objektien ja prosessin figuuriksi.



Kuva 8 Merkityksenannon yleiset piirteet sovitettuna suunnitteluprosessijanaan: viittauksen kohde C = referentti, B = binaarinen merkki (termi), A = tulkitsija (tulkinta, käsite)

Kysymys aktuaalisesta ja virtuaalisesta kärjistyä substanssi-termin kautta Hjelmslevin semiologisia peruskäsitteitä kuvaavassa symmetrisessä diagrammissa (kuva 5), mistä myös Eco huomauttaa.<sup>140</sup> Kuvassa 7 ja 8, jatkumon (Hjelmslev = substanssin) ajatusta ei enää erotella ilmaisun ja sisällön tasojen kautta kuten tekee Hjelmslevin nelipaikkainen merkkiajatus. On hyväksyttävä sekä mentaalisen että aineellisen jatkumon vuorovaikutus, jota ilman merkkiteoria ei selviä fenomenologisesta haasteesta ottaa huomioon huomio, ajattelu, ajattelun kohteet ja suhteet. On siis lopuksi palattava prosessuaaliseen diagrammiin, jossa huomion pysäkit on mainittu, riippumatta siitä, onko kyseessä virtuaalinen vai aktuaalinen, sisäinen vai ulkoinen. Ympäristövuorovaikutuksen puitteissa merkityksenannon tapahtuma edellyttää kumpaakin. Ulkoinen maailma kuuluu mielen fenomenologiseen rakenteeseen jo sen ehtona. Semiologia on tämän ehdon lingvistisen binaristisen pertinenssin ajatuksen takia asettanut turhan suppeaksi suunnittelun, dramaturgian, poetiikan ja taiteen semioottisen teorian kannalta. Pertinenssiin ei ole tähän saakka sisältynyt seuraavia määreitä: ehkä, mahdollisesti, ei vielä tai ei enää. Taiteellisen työskentelyn voi nähdä eräänlaisena mahdollisuuksien merkkiretoriikkana, omalla – ja modernismista lähtien laajenevalla – mediaalisella alustalla. Retoriikka käsittää sekä mediaalisten ja muodollisten että kerronnallisten sääntöjen muuttamisen. Tulokset näyttäytyvät taiteen modernismina kuvasta installaatioon runsaan sadan vuoden aikana länsimaisessa visuaalisessa kulttuurissa.

Median jättäminen merkkikäsitteen ulkopuolelle on analoginen artikulaation aprioriselle asemalle semiologiassa ottaen huomioon, että sanojen äänikuviot eivät ole sama asia kuin aktuaaliset äänet. *Sanojen äänikuviot ovat psyykkisiä (psychological) aivan kuten käsitteetkin.*<sup>141</sup> Tästä merkkien mentaalisuudesta eurooppalainen semiologia lähtee liikkeelle vaikka kiinnittääkin huomaamatta merkkikäsitteensä ulkoisiin ilmiöihin. Vaikka Saussure korostaa kirjoitusta erillisenä kielijärjestelmänä ja korostaa kirjoituksen ongelmallista suhdetta kielitieteellisen tutkimuksen osalta puheeseen, hän ei lähde purkamaan merkkikäsitteen periaatteellista mentaalisuutta. Konventionaalinen kieli onkin sopimusvaraisen kompetenssin yksilöllistä performanssia. Ulkoinen maailma tarjoaa tähän käytäntöön vain kantajia, joiden keskinäinen ero tai substanssi ei vaikuta kielen toisteisten elementtien järjestelmän olemukseen järjestelmänä mitenkään. Tämä seikka ei muutu, vaikka yksilön kielen kompetenssi on hankittu yhteisön ja yksilön vuorovaikutuksessa. Saussure ei siis myöskään idealisoi kielen todellisuutta irti yhteisöstä. Kielen periaatteellinen arbitrarisuus vain osoittaa, miten yhteisön tuottama kommunikaatio on arbitraarisesti rajattu konventio, johon yksilön on sopeuduttava. Saussure luonnostelee radikaalisti kysymystä artikulaation välttämättömyyden suhteellisuudesta ja diakronisesta muutoksen mahdollisuudesta sekä merkitsijän että merkityn uudelleenartikulaation mahdollisuuden kautta. Näin mentaalisen merkin kahden komponentin tasot ovat erikseen alttiita ja muutettavissa sekä sisältöjen että ilmaisujen osalta yhteisön kielen käytäntöjen voimasta. Merkin olemus jakautuu eräällä tavalla kahtia, helpos-

140. Eco 1986a, 945–946.

141. Vrt. Heiskala 1997, 181.

ti ulkoiseksi ajateltuun ilmaisuun ja sisäiseen viittauksen kohteeseen merkin merkittynä. Kieli on muotoa ja erojen järjestelmä, mikä tarkoittaa että kielen yksiköt eivät ole jokin itsensä varassa oleva absoluuttinen substanssi. Merkitty ja referentti muodostavat semiologiasta ulkoistetun suhteen, esimerkiksi artikulaation jatkumosta käyttöön otetun aineksen ja muodon välisen suhteen. Olen jo maininnut taiteellisen ilmaisun merkityksenannon kannalta ratkaisevana seikkana sen, että artikulaatiota ei voida nähdä ehdottomasti apriorisena vaan osana tulkintaa ja myös itse merkityksenannon prosessia. Sama koskee mediumin merkkiluonnetta. Sillä vain sellainen osa jatkumoa on osa merkkiä, joka artikuloidaan merkityksenannon funktioon. Kaltaisuuden tapauksessa todettiin, että (kaksi) toisiaan muistuttavaa maailman osaa ovat kaltaisuutensa perusteella toistensa merkkejä. Maailman osa muuttuu mediumiksi merkityksenannossa, esimerkiksi kaltaisuuden perusteella. Artikulaatio menettää annetun asemansa, kun taiteelliset välineet muuttuvat osaksi merkityksenantoa.

## 5. MERKKI HAVAITSEMISEN JA TOIMINNAN TAPANA

Teoria luo omat objektinsa esityksensä puitteissa. Miten tämä suhde ilmaistaankin, nimeän perustavan operaation artikulaatioksi, vaikka sanallistamisen avulla tehty malli ja mallintaminen olisi parempi otsikko. Louis Hjelmslev käyttää arbitraarisuutta myös teorian ehtona!<sup>142</sup> Teorian malli objekteistaan on myös omassa mediassaan artikulaation tulos. On kyse kielen objektien, ajattelun ja ympäristösuhteen vuorovaikutuksesta ja suhteista. Paljon on itse asiassa pelissä. Ellei sanallinen mallintaminen ole hyödyllistä, voimme palata ateljeeseen osoittamaan sormella ja työskennellä opettajaa matkien. Asetan kolme artikulaatiota kilpailemaan ilmaisun termin kanssa. Katson oikeutetuksi nimetä taiteellisen ilmaisun artikulaatioksi, enkä pohdi poeettista funktiota artikuloitun kielen normin-rikkomuksena tai viestinnän häiriönä.

Vuonna 1968 julkaistussa artikkelissa Jakobson pohtii edelleen binaarisen semiologian pohjalta niitä mahdollisuuksia, joita Peircen ajattelu tarjoaa semiologian laajentamiseksi non-lingvistiseksi semiotiikaksi.<sup>143</sup> *Semiosis*, keskeneräisen (jatkuvan) merkityksenannon prosessi, jonka Jakobson sitoo kuvaamaan antiikin, alun perin stooalaisen, merkkikäsitteksen (*signum = signans-signatum*) suhteen variaabeleja, sekä Peircen ikoni-indeksi-symboli-merkkiryppäs, alistetaan Jakobsonin lingvistisen ennakkoperiaatteen mukaiseen käsittelyyn. Jakobson ohittaa Peircen kategoria- ja merkkiteorian triadisen luonteen mutta tekee tilaa Peircen ajattelulle pohtimalla semiologian suunnasta, millaisia dikotomioita Peircen merkkityypit sisältävät.<sup>144</sup> Jakobsonin kiinnostus non-lingvistisiä kommunikaation järjestelmiä kohtaan tekee mahdolliseksi tehdä varhaisen vaikkakin puutteellisen selvityksen indeksisen ja ikonisen merkin vaatimasta muutoksesta semiologian teoriaan. Läheisyyden ja kaltaisuuden ero arbitraarisuudesta lisää symbolisen merkin rinnalle kertaheitolla kaksi uutta ehtoa.<sup>145</sup>

Artikulaation ajatuksen keskeinen piirre kattaa laajennetun kielikäsitteksen ehdot, kaltaisuuden, läheisyyden, valinnan ja yhdistelyn sekä tulkinnan tapojen liittymisen toisiinsa mutta se murtaa myös modernistisen viestinhäirintäajatuksen konvention noudattamisen peilikuvana. Ilmaisua ei synny ”tyhjästä”, ei myöskään ”sisäisestä välttämättömyydestä”, eikä perustu viestinnän koodien ”häirintään” tai

142. Hjelmslev 1969, 14.

143. Jakobson 1976, 20–33.

144. Ibid., 25.

145. Ibid., 23. Läheisyys, (engl. contiguity), indeksin ehtona johtaa erilaisten läheisyyttä määrävien kriteerien keskusteluun, joka vie sekä klassiseen retoriikkaan, trooppien, kielikuvien luokitteluun ja esim. kysymykseen siitä, liittyykö läheisyys syy-yhteyteen, vai onko puhuttava osa-kokonaisuus suhteista (factorality), synekdokeesta jne. Ikonit, indeksit ja symbolit voivat ja yleensä ovatkin liittyneinä toisiinsa tulkinnan erilaisina ehtoina. Saappaan jälki lumessa on indeksi, johon liittyy saappaan muodon kaltainen ikoninen merkki. Göran Sonesson täsmentää indeksikaalisuutta, katso Sonesson 1989a, 49–60. Katso myös Peirce 1931/1958, CP 2.278.

sääntöjen rikkomuksiin. Päinvastoin, sääntörikkomukset perustuvat perinteen huomioimiseen, toisin keinoin, negaation kautta. Analogiassa perinteeseen ”uusi” tapahtuu eri keinoin. Merkityksenanto on ympäristövuorovaikutuksena sekä virtuaalinen että aktuaalinen tapahtuma. Nämä kaksi momenttia voi erottaa toisistaan vain teoriassa. Kyse ei ole kuitenkaan sisäisen ja ulkoisen todellisuuden reduktiosta toiseen tai niiden poistamisesta.

Miten alustavasti hahmotetut suunnitteluprosessin aspektit sijoittuvat artikulaation ulottuvuuksiin ja merkkikäsitteeseen? Kuva korostaa Saussuren merkin kahta erityisyyttä, joita Hjeltslev seuraa, muodon (*kiasmaattisen*) pertinenssin vaatimusta sekä toisaalta mediariippumattomuutta. Semiologisella muodolla on omat edellytyksensä, joiden vuoksi se ei ole suoraan verrattavissa arkikielen visuaaliseen ja aistivaraiseen muotoon. Kuvasemiotikassa on kuitenkin pyritty siirtämään pertinenssin vaatimus ajatukseen kontrastista, havaittujen erojen järjestelmien media- ja aistiriippumattomuuden hyväksi. Strukturalistisen ja matemaattis-binaristisen semiologian muodon ero liitetään näin aistittuun eroon! Seuraan tätä käytäntöä väittämättä menettelyä oikeutetuksi kuvasemiotikassa, vaikka pohdinkin laajempaa kysymystä teorian ja katsomisen objektien suhteesta sekä semiologian strukturalistista taso-hierarkia-metaforaa.

Toistan ensimmäisessä luvussa esittämäni graafin, kuvan 1, hahmottaen merkityksenannon tai representaation yleisen määritelmän, johon olen edellisissä luvuissa myös viitannut:

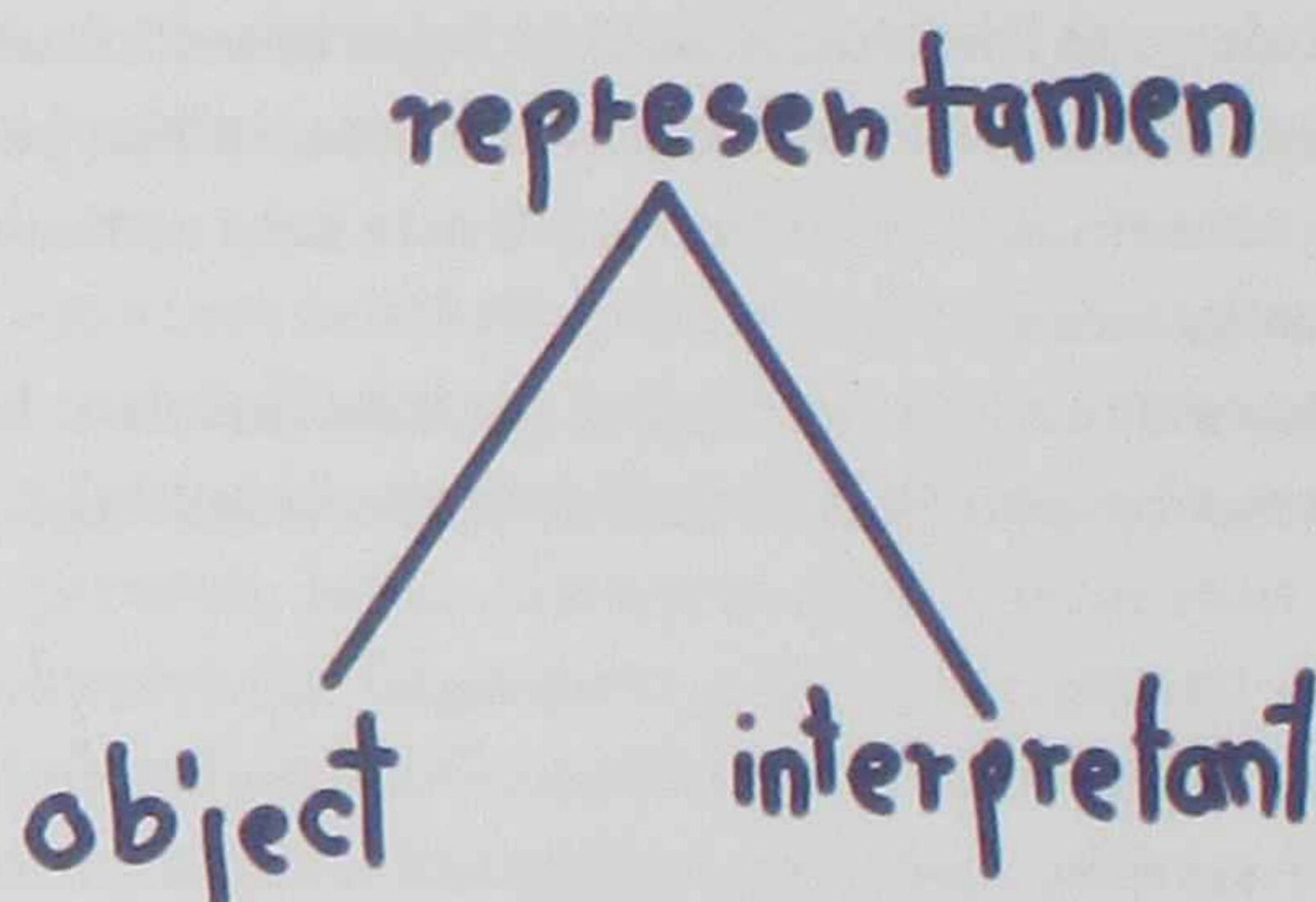
## C-B-A

C = referentti, viittauksen kohde, objekti, B =, ominaisuus, suhde, tapahtuma, asiointi, A = tulkitseja

Seuraavassa erittelen Peircen ajattelun pohjalta vuorovaikutussuhdetta ympäristön kanssa. Tavoitteenani on diagrammaattisen erittelyn perusteella hahmottaa kokemuksen suhdetta ulkoiseen todellisuuteen voidakseni asettaa tämän erittelyn taiteellisen työskentelyn yhteyteen. Aiemmin mainitsin Hjeltslevin Saussuren pohjalta laaditun symmetrisen merkkikäsitteen, joka kattaa kahden epäsemioottisen jatkumon välisen välimatkan, jossa merkin ilmaisun aineiden muoto artikuloituu sisällön muotoon ja ainekseen (kuva 3). Sellainen merkkikäsite ei puutu kokemuksen ja ulkoisen välisen suhteen luonteeseen. Saussuren tapauksessa merkki määritellään täysin yksilön mentaalisen operaation sisällä, vaikka sosiaalinen viitekehys oletetaan kielen käytön osalta perustavaksi seikaksi arbitraarisuuden rajaamisessa konventioksi, sopimusvaraiseksi merkiksi ja merkkijärjestelmäksi. Charles Sanders Peircen lähtökohta semiotikalle on laajempi sisältäen kokemuksen käsitteen lisäksi havainnon, tietämisen ja tuntemisen. Tämä merkitsee epäsemioottisiksi sanottujen jatkumojen purkamista osaksi semioottista avaruutta, johon mahtuu paitsi Saussuren merkkikäsite myös Peircen kaavailema epäyksilöllisen teoreettisen mielen käsite, kuten se ilmaistaan kuvassa 9 ja 10 interpretanttina, jota vastaa A graafissa, kuva 1.<sup>146</sup>

146. Peirce 1931/1958, CP 4.551: ”But as there cannot be a General without Instances embodying it, so there cannot

Peirce ei näe A: ta henkilönä vaan välttämättömänä osana täydellistä merkkisuhdetta.<sup>147</sup> Peircen merkkikäsitteiden puitteissa kysymys objektista ei ole yksiselitteisesti referentti (C), sillä viittauskohteen voi nähdä joko osana 'merkkiä' (representamen) tai mahdollisten merkkien uusien tulkintojen (Peircen *interpretant* =(A)) kautta uusien merkkien objekteina. Tällöin tulkinta (interpretant) asettuu asemaan (B), josta seuraa seuraava tulkinta – seuraava merkki – jatkuvassa, loputtomassa merkityksenannon ketjussa (semiosis)<sup>148</sup> Eco tekee kieli- ja merkitysteoreettisten termien *referenssin* ja *referentin* käsitteisiin Peircen ajattelun kannalta hankalan rinnastuksen: Econ mukaan voidaan sanoa, että referentti on dynaaminen objekti, referenssi on puolestaan välittömän objektin objekti.<sup>149</sup> *Representamen* edustaa objektia jonkin tietyn ominaisuutensa perusteella ”välittömästi” tulkinnalle, seuraavalle merkille, sillä ajatus on merkki. Tai voimme sanoa, että ajatus tuottaa merkityksiä sellaisina objekteina kuin mitä merkki (*representamen*) (myös teorian) tulkinnassa edustaa.<sup>150</sup>



Kuva 9 Peircen merkki on triadinen. "Representamen" representoi objektia jonkin tulkinnan (interpretantin) näkökulmasta

*be thought without Signs. We must here give 'Sign' a very wide sense, no doubt, but not too wide a sense to come within our definition. Admitting that connected Signs must have a Quasi-mind, it may further be declared that there can be no isolated sign. Moreover, signs require at least two Quasi-minds; a Quasi-utterer and a Quasi-interpretant; and although these two are at one (i.e., are one mind) in the sign itself, they must nevertheless be distinct. In the Sign they are, so to say, welded".*

147. Peirce sijoittaa interpretantin teoreettisen tulkitsijan asemaan; interpretantti suomenkieleen käännettynä: *tulkitsin*, tai *tulkinnos*: Vrt. Bertilsson, Voetmann Christiansen 2001, 456. Vrt. myös Peirce 1931/1958 CP 2.228. C vastaa, ei yksiselitteisesti, Peircen triadisen merkkikäsitteen objektia, myös välittömänä objektina merkin C-B suhteessa, vrt. CP 1.339. Katso myös Heiskala 1997, 227.
148. Vrt. Peirce 1931/1958, CP 2.303. Augusto Ponzio pohtii referenttiä, viittauksen kohdetta, *implisiittisen interpretantin* ajatuksen kautta, vrt. Ponzio 1990, 33.
149. Eco 1986b, 936-937. Peircen määrittely ei suoraan suhteudu referenssin ja referentin ajatukseen, katso CP 4.536 "... Namely, we have to distinguish the Immediate Object, which is the Object as the Sign itself represents it, and whose Being is thus dependent upon the Representation of it in the Sign, from the Dynamical Object, which is the Reality which by some means contrives to determine the Sign to its Representation. ..."
150. Vrt. Peirce 1931/1958, CP 2.228, CP 2.308, CP 4.536. Huomaa, että tässä ja jatkossa käytän merkkitermin jälkeen sulkeissa *representamenin* termiä, kun haluan korostaa Peircen sinänsä triadisen merkkikäsitteiden yhtä komponenttia, jonka Peirce nimeää merkiksi (sign = representamen). Yleinen käytäntö binaarisen ja triadisen merkkikäsitteiden erosta hämärtyy, mikäli luottaa pintapuoliseen Peircen ja Saussuren merkkikäsitteiden distinktion. Peirce käyttää uutta terminologiaa välttääkseen käsitteensä mukaan sign-termin yksinkertaistamista. Korvaamalla sign-termin termillä representamen Peirce laajentaa sen kuvaamaan myös semioottisen prosessin ehtoja ja suhteita objektiin ja interpretanttiin.

Peirce päätyy siihen, että ajattelu on aina representaation tulosta, sillä: ”*On toivotonta yrittää tajuta mitä tietoisuus olisi ilman representaation elementtiä*”. Peirce toteaa myös: ”*Sillä merkki ei vaikuta objektiin vaan objekti vaikuttaa merkkiin, jotta objekti voisi välittää ajatuksen, se on siis luonteeltaan ajatus tai merkki. Jokainen ajatus on merkki.*”<sup>151</sup>

Käyttämällä pakottavuuden termiä, jonka tilalla voitaisiin käyttää myös ”määrittämisen” termiä (determination), Peirce korostaa objektin, tai referentin voimaa vaikuttaa siihen, miten ja missä määrin jokin asia voi välittää ajatusta jostakin toisesta asiasta. Näin voimme nähdä kaksi suuntaa, objektien voiman yhtäältä ja toisaalta tulkinnan liikkeen, jonka voi ajatella suuntautuvan kuten yllä: A-B-C eikä päinvastoin kuten järjestyksessä C-B-A. Dynaamisen objektin ajatuksessa Peirce korostaa jälkimmäistä, interpretantin ajatuksessa ensimmäistä suuntaa. Mediaalissa artikulaatiossa korostuu pakottavuuden, vastuksen ja ponnistuksen merkitys. Merkkifunktiossa ja merkkiartikulaatiossa puolestaan korostuu tulkinnan, kontekstien ja tapojen merkitys. Plastinen artikulaatio hahmottaa merkin välittävää asemaa kahden topologian välillä, aktuaalisen objektin ja virtuaalisen mallin suhteessa.

Teoriassa voisi ajatella merkkiä objektista, jota ei vielä tai ei enää ole. Tämä mielestäni voidaan rinnastaa Peircen ikoniin sen ohella, että ikoni määrittellään kaltaisuuden ehtoon nojaavaksi merkin (representamen) ja objektin suhteeksi. Mikäli objektia konkreettisesti mielessä ei ole, ikoninen merkki on raja-arvona mahdollisuus, merkki asiasta, jota ei ole, kuten idea absoluutista, jostain ”itsessään”. Niinpä merkki saattaa olla ikoni, puhtaimmillaan pelkkä mahdollisuus. Käytännössä merkityksenantoon sisältyy sekä ikoneja että indeksejä, ”osoittimia” kontekstuaalisen eli symbolisen merkityksenannon puitteissa. Konventionaalinen merkki voi olla paitsi symboli myös tapa. Peircen käsite *habit* haastaa ajattelemaan universaaleja merkkejä toisin. Symboli on periaate, konventionaalinen tai tapaan perustuva ajatus tietyistä asiasta, jota voi ilmaista monella eri tavalla ja josta jokainen esitys tai toiminta on *replica*, tai *habit*, ajallinen ja paikallinen vastine sille minkä voi ajatella tai päätellä mahdollisesti tapahtuvaksi uudelleen tulevaisuudessa.<sup>152</sup> Lisäksi, symboli on ajatuksena yhteydessä muihin ajatuksiin, muihin symboleihin. Symboli on täydellinen merkki, merkki tulkintansa nojalla, joka edellyttää merkin suhteuttamista johonkin ja jonkin perusteella. Ikoni on käytännössä symbolin kvaliteettien huomioimista jonkin perusteella, josta meillä on jo käsitys. Merkki on osa toiminnan, havaitsemisen ja ajattelun tapoja, representaatioiden jatkuvaa prosessia interpretanttien muuttuessa seuraaviksi merkeiksi objektien suhteen.

Charles Sanders Peirce korostaa merkityksenannon periaatteellista loppumattomuutta kolmikantaisen merkkiprosessin interpretantin ajatuksessa, jossa objekti-merkki-suhteeseen kohdistuva tulkinta luo uuden objektisuhteen, interpretantin toimiessa merkkinä, jonka perusteella jälleen uusi tulkinta seuraa entistä. Ajattelu on representaatioiden ketju. Peircen merkkikäsitteen mukaan representaatioiden

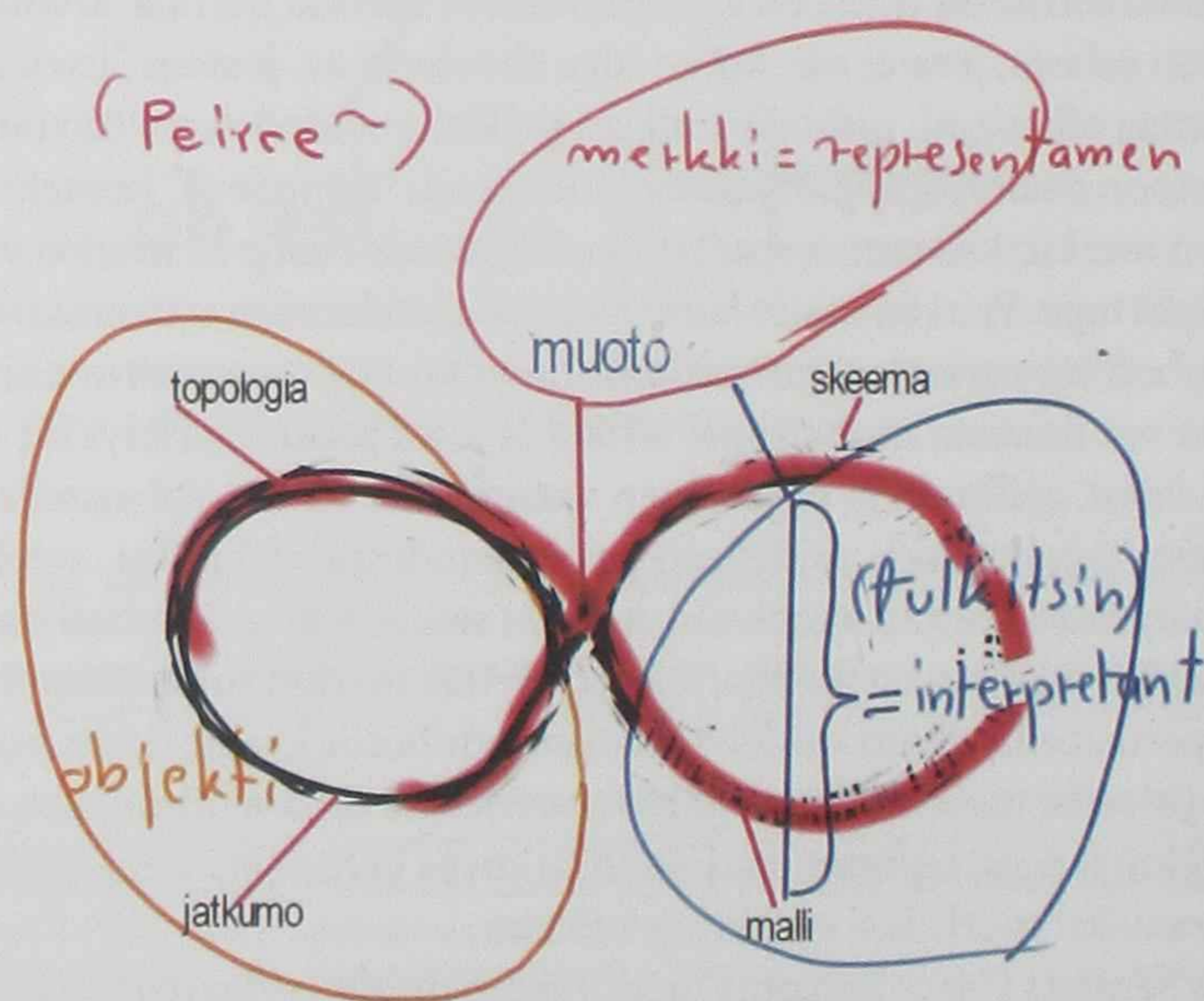
151. Ibid., CP 1.532 ”*It is a hopeless undertaking to try to realize what consciousness would be without the element of representation*”; CP 1.538 ”*For the sign does not affect the object but is affected by it; so that the object must be able to convey thought, that is, must be of the nature of thought or of a sign. Every thought is a sign*”.

152. Ibid., CP 2.249.

(merkkien) ketju ennakoi, muistaa tai johtaa toimintaan ja laajentaa näin merkin olemassaolon tapoja eroten yllä käsittelemästani (Saussuren) binaarisesta merkin käsitteestä kuullun (nähdyn) tunnistamisena. Tämä konventioihin perustuva, symbolinen ja kaksiaspektinen merkitysistä ja merkitystä koostuva merkki on eräässä mielessä vain yksi aspekti Peircen laajemmassa merkkikäsitteessä.<sup>153</sup>

Tuon tässä yhteydessä esille merkkigrafiikan, johon merkityksen Peircen merkkikäsitteksen kentän. Peirce pitää kiinni ajatuksesta, ettei yhtäältä argumentaation ja toisaalta intuitiivisen (*rhemaattisen*) ajattelun välillä ole ehdotonta eroa.<sup>154</sup> Tulkinnan prosessin kannalta ei ole järkeä puhua maailmasta, josta ei voi olla tietoa. Maailmasta meillä on vastaansanomattomien tuntemuksien ja vaikutelmien näkemisen virta, ilman mitään muita todisteita kuin mitä etenevä tulkintaprosessi ja toiminnan tavat voivat osoittaa – viime kädessä myös rationaalisin ja kokeellisin argumentein. Tämä edellyttää, että ”välineet” ja ”merkit” suhteutetaan niin ikään tulkinnallisiin relaatioihin, jotka kattavasti nimeän artikulaatioiksi ajatellen, että artikulaatio on jonkin perusteella tapahtuvaa suhteuttamista. Artikulaatio on itsessään eräänlainen tulkinta.

Peircen merkkikäsite on kolmikantainen. Objekti-representamen-interpretant. Objekti tarkoittaa asiaa tai oliota, esinettä tai jotain ominaisuutta, jota edustaa jo-



Kuva 10 Peircen triadinen merkki sovitettuna suunnitteluprosessijanaan.

153. Peirce 1931/1958, CP 1.339; CP 4.531.

154. Ibid., CP 7.541. "No sharp line of demarcation can be drawn between different integral states of mind; certainly not between such states as feeling, knowing, and willing. It is plain that we are actively knowing in all our waking minutes, and actually feeling, too." Vrt myös: CP 2.250, CP 2.262, CP 2.264, missä Peirce käsittelee "rhemaattisia" merkkejä, joihin liittyy heikko tai olematon väittämisen ja argumentoinnin kyky. Missä määrin kuva voi väittää mitään kaltaisuutensa perusteella, kuuluu tulkintojen erojen tai tulkitsemisen ja ymmärtämisen kysymyksiin. Esitys, jota ei verrata mihinkään, ei väitä mitään.

kin toinen, representamen, edellyttäen, että tuo jokin toinen jostain näkökulmasta käsin tulkitaan ensimmäisen representaatioksi. Objekti ja objektin representaatioksi tulkitseminen tarkoittaa, että interpretantti itsekin asettuu uudeksi tulkinnalliseksi suhteeksi objektiin representamenin perusteella, muuttuen siis merkiksi seuraavalle tulkinnalle, joka asettuu merkiksi seuraavalle, ja niin edelleen.<sup>155</sup>

Peircen teoriassa merkkien ja objektien välisen suhteen voi tulkita (erotella) ehtojensa perusteella. Kaltaisuus (*iconicity*), läheisyys (*indexicality*) ja sopimuksenvaraisuus, konventio tai tapa (*conventional, symbol, habit*) perustelevat miksi tulkitseminen kussakin tapauksessa on mahdollista. Voimme hahmottaa objektin ja merkin suhteen triadiseksi, teoriassa dyadisen suhteen triadisena kysymyksenä. Itse hahmotan tämän seuraavalla tavalla: objektin topologiasta (representamen) tulkittuna muoto saa merkityksensä. Mediaalisen artikulaation triadisuus toteutuu kaikessa merkityksenannossa, esimerkiksi valokuvan teknologiassa. Muoto on paitsi tulkinnan kannalta pertinentti myös pakotettu. Mikään ei edellytä, että tulkitsin, interpretantti tarkoittaisi välttämättä henkilöä. Maalauksen kaltaisuus on olemassa riippumatta siitä, katsooko kukaan.

Omalta kannaltani ei ole keskeistä pohtia tässä yhteisöllistä merkkien käyttöä vaan seurata miten Peircen käsitykseen nojaten voi hahmottaa merkkisuhteen objektin, välittävän merkin ja tulkinnan kolmikantaisena tapahtumana. Kolme erilaista interpretantin ja representamenin suhdetta valaisee tulkinnan erilaisia tiloja. Käsittelem tässä luvussa Peircen objekteja ja säästän interpretanttien käsittelyn lukuun *Semiosis ja taiteellinen työskentely*. Erikoista Peircen ajattelussa on merkkirelaatioiden tarvitsemat erilaiset objektisuhteet, joista erityisesti kaksi – välitön ja dynaaminen objekti – kuvaavat kahta ehtoa vuorovaikutuksessamme ympäristön kanssa.<sup>156</sup> Objektit voidaan nähdä kahdesta näkökulmasta: vaikuttavina ja dynaamisina ympäristön lailla, toisaalta välittöminä (re)presentaatioina ajatuksissamme.<sup>157</sup> Objekti on merkityksenannon aspekti, joka kahdentuu dynaamiseksi ja välittömäksi objektiksi. Peirce haluaa laajentaa kokemuksen käsitteen ymmärtämistä.<sup>158</sup> Merkin objekteja voi olla useita: ”*jokainen (objekti) voi olla jokin tunnettu asia, tai jokin oletettu tai ennen olemassa oleva tai edellytetty asia, tai joukko sellaisia asioita, tiedetty kvaliteetti tai suhde tai tosiasia. Yksi objekti voi olla joukko, osien kokonaisuus, tai sillä voi olla jokin toinen olomuoto, sallittu toiminta, jonka olemassaolo ei estä tämän negaation*

155. Ibid., CP 5.484: ”All dynamical action, or action of brute force, physical or psychical, either takes place between two subjects [whether they react equally upon each other, or one is agent and the other patient, entirely or partially] or at any rate is a resultant of such actions between pairs. But by 'semiosis' I mean, on the contrary, an action, or influence, which is, or involves, a cooperation of three subjects, such as a sign, its object, and its interpretant, this tri-relative influence not being in any way resolvable into actions between pairs.” CP 1.339: ”The object of representation can be nothing but a representation of which the first representation is the interpretant.”

156. Ibid., CP 1.321: ”We live in two worlds, a world of facts and a world of fancy. Each of us is accustomed to think that he is the creator of his world of fancy... for this reason we call the world of fancy the internal world, the world of fact the external world.”

157. Määttänen 1993, 40–54. Representaation käsitteen kriittistä pragmatismia sisällä, analyttisen filosofian ja pragmatismia välimaastossa, katso esim. Rorty 1999 (1991) ja siinä artikkeli *Pragmatism, Davidson and Truth*, 126–150. Fenomenologinen filosofian suuntaus huipentaa ajatuksen intentionaalisesta ajattelun aktista missä tietoisuus on lähtökohta itsensä tutkimiseen puhtaan sisäisyyden hiljaisena puheena, ennen kieltä, merkkiä ja representaatiota.

158. Määttänen 1993, 40.

*sallimista, tai se voi olla jokin luonteeltaan yleinen asia, jotain sellaista, jota halutaan, tarvitaan tai säännöllisesti löytyy tietyissä yleisissä olosuhteissa.”*<sup>159</sup>

Välitön objekti on se, joka avautuu havainnolle ja kokemukselle, johon meillä on suhteellisesti enemmän valtaa kuin mitä objektilla meihin. Dynaaminen objekti on maailma silloin, kun se vaikuttaa meihin pakottavana ja vastuksen omaavana. Välittömän ja dynaamisen objektin ero ei ole ehdoton, sillä kaikkeen vuorovaikutukseen kuuluu tietty vastuksen voittamiseen tarvittava ponnistus, vähäinenkin kuten aisti-havainnoissa. Tarvitsemme liikkuessamme ja käyttäessämme työkaluja, esimerkiksi puhetta, ruumiillista liikettä ja lihasvoiman ponnistusta. Mitä tulee ympäristön luonteeseen, dynaamiset objektirelaatiot ovat olemassa riippumatta uudesta tai vanhasta mediasta. Meidän tuleekin käsittää vuorovaikutuksemme ympäristön kanssa siten, ettei se kokonaan avaudu kielen ekonomian kautta vaan on joko laajennettava merkkiteoriaa tai hylättävä semiologinen kielikäsite.

Peircen objektiteoria kuvaa merkityksenannon prosessia, välittömien objektien ja dynaamisten objektien artikulaatioita. Dynaamisen objektin olemus arvioidaan toisen – välittömän objektin – kautta. Maalauksen aineellista järjestystä arvioidaan katsomisen välittömyydessä, erilaisten objektien jälkinä, jotka itsekin määritellään objekteiksi. Tulokinnassani siirrän Peircen dynaamisen objektin tarkoittamaan suhdetta objektiin mediana. Peirce määrittelee merkin siten, että merkityksenanto huomioi sekä dynaamisen objektisuhteen (median) että tulkintavaatimuksen. Vain jokin osa tai tietty piirre objektista esittyy representamenin muodossa. Tekijän kannalta referentteihin sisältyy suhde mediaan, joka ensi kädessä on täytettävä eräänlaisen perustavan *ikonisen ehdon* eli topologiansa nojalla. Ikoninen suhde referenttiin sisältyy viime kädessä toiminnan tapaan, tulkintaan ja symboliseen merkityksenantoon.

Keskustelu siitä miten epäsemioottisen jatkumon ja rajatun inventaarin suhde tulisi ymmärtää merkkiprosessin kannalta, on itse asiassa keskustelua merkkikäsitteiden ja kielen käsitteen soveltuvuudesta ylipäättään non-verbaalisiin ja non-lingvistisiin merkityksenannon tapoihin. Kysymystä epäsemioottisesta ei ratkaista suunnittelun ulkoisten ja sisäisten aspektien ehdottomana erotteluna, vaan se sijoittuu objektien kysymykseksi merkkiteorian valossa. Semiosis ei tee eroa ulkoisen ja sisäisen välillä. Visuaalinen muoto edellyttää sekä kerronnan tulkintaa että välineitä, jotka merkityksenannossa valitaan maailman osista (jatkumosta). Jatkumon virtuaalisuus jää tässä erittelemättä. Peircen fenomenologiassa kysymys epäsemioottisesta sijoittuu puolestaan perceptin ongelmaan.

Teoksen kuva-analyysissä nousevat esille erityisesti merkkikäsitteen liuottaminen ilmaisuun ja sisällön ykseydeksi sekä plastisen ja ikonisen distinktio. Siksi joudun vertaamaan plastisen-ikonisen distinktiota kuvasemiotiikassa Peircen merkityksenannon termeihin, merkkivälineen ja objektin erilaisiin ehtoihin, joiden mukaan Peirce nimeää erilaiset merkkinsä, ikonin, indeksin ja symbolin.

Plastinen – ikoninen -erottelun soisi asettuvan ikonisen ja indeksisen merkitystapojen erotteluun. Ongelma on se, että plastinen merkki näyttää representoivan

159. Peirce 1931/1958, CP 2.232, käännökseni englannin kielestä.

kahta indeksistä (kausaalista) tapahtumaa. Kirjani osassa *Seitsemän maalauksen katsominen* mainitsemani Turnerin maalauksen maalausjälki käyttäytyy äärimmäisen uskottavasti kuten lumikinokset käyttäytyvät vuoristossa. Itse asiassa kahden erilaisen jäljen välille syntyy analogia, ikoninen suhde. Öljyvärin jälki ei ole lunta vuoristossa. Suhteen voi tunnistaa vain johonkin tulkittuun perustaan nojaten. Pitäisikö siis representoinnin tässä yhteydessä merkitä ikonista merkkifunktiota vai symbolista representaatiota, konventionaalista sopimusta siitä, että maalauksen jälki viittaa maalauksen kuvallisten piirteiden tunnistamien referenttien suuntaan? Vastaus on: sekä-että, kumpikin tulkinnan ehto täyttyy. Tulkitessamme samaa representoivaa välinettä katsomme useita teorian erottelemia merkkejä.

Mediakäsityksen ja semiotiikan yhdistelyn voi käsittää kolmena artikulaationa, joita esittelin luvussa *Merkityksenannon ehdot: topologia ja muoto*. Katsantokannasta riippuen kolmas, tai ensimmäinen merkki- tai merkkifunktioartikulaatio vastaa väljästi Saussuren ja Hjelmslevin sekä Peircen käsitysten yhdistelmää. Merkin ajatellaan tällöin olevan konventionaalinen tulkinnan tulos. Sopimusvaraisuuden merkitystä laajennetaan koskemaan toiminnan tapoja, ilmaisun skeemoja sekä semanttisia malleja, jotka artikuloidaan kerronnassa. Terminologinen ero Saussuren ja Peircen symbolin käsitteen osalta on kuitenkin otettava huomioon, jos hyväksytään ajatus, että Saussuren ja Hjelmslevin pohjalta määritelty merkkikäsitys voidaan sisällyttää Peircen laajempaan merkityksenannon käsitykseen. On korostettava, etten tässä yhteydessä voi syventyä laajemmin Saussuren ja Peircen merkityksenannon teorian vertaamiseen. Semiologian muodon pertinenssin ehdon ei voi ajatella suoraan soveltuvan visuaalisen muodon tulkinnalliseen merkityksenantoon, mutta tämä Saussuren ja lingvistiikan distinktiivisyyden perusta mahtuu Peircen laajempaan merkkiteoriaan erityisenä argumenttina (interpretanttina), kuten jo todettiin. Mitä tulee visuaalisen muodon muihin ominaisuuksiin (loogisesti, ei psykologisesti), matka hiekkaan piirretystä kolmiosta kolmion periaatteen ajatukseen on käsiteltävissä erilaisina merkkeinä. Seuraavassa kappaleessa hahmotan, mihin keskeisiin operaatioihin tuon matkan voisi teoreettisesti ajatella lukeutuvan. Semiologisen merkki-artikulaation lisäksi siirtymä topologiasta muotoon, enemmän tai vähemmän merkitsevään tai pertinenttiin muotoon, jonka merkitykset enemmän tai vähemmän ankarasti ovat siirrettävissä mediasta riippumatta, nimeän topologiseksi tai muodon artikulaatioksi. Luvussa *Kuvan ikonisuus ja plastisuus* nimeän topologian ja muodon välisen artikulaation plastiseksi artikulaatioksi. Kolmantena, tai katsantokannasta riippuen ensimmäisenä, tekijän työtä on myös mediaalisten jatkumojen ja topologioiden valinta ja muokkaus, joiden pohjalta plastinen ja semiologinen merkkiartikulaatio tulee mahdolliseksi. Kuvan käsitteen sisältö määrittyy siitä keskustelusta käsin, joka käydään kolmen artikulaation asemasta kuvan merkityksenannossa.

Peircen toiminnan määre on mielenkiintoinen. Itse toiminta voidaan ymmärtää subjektin ympäristöön suuntautuvaksi suhteelliseksi aktiviteetiksi, kun taas havaitseminen toiminnan vastakohtana alistaa subjektin passiiviseksi suhteessa ympäristöön. Tämä aktiivisuuden tai passiivisuuden suhteellisuus voi itse asiassa olla myös ajattelun aktiivisuutta tai passiivisuutta. Kun siis itse puhun toiminnasta ulkoisena

tapahtumana, esimerkiksi taiteellisena työskentelynä, Peircen toiminnan käsite on monimutkaisempi. Toiminta on suhde ei-itseen (not-self), ponnistuksen ja vastuksen ykseyttä. Havainnot ovat yksinkertaisimmillaan pakottavia todellisuuden tosiasioita ja toiminta on suhde tähän pakollisuuteen ja ja samalla ponnistelua todellisuuden tulkitsemiseksi. Peircen toiminnan käsite ei tee ehdotonta eroa ulkoisen ja sisäisen välillä. Relaatio ja toiminta ovat toisensa korvaavia kategorioita: ”... sanonta ’ajatus on toiminta, ja että se sisältää suhteen’, on vain ’kieliopillisesti’ hämärä sillä sanomme, että ihminen suorittaa toiminnan, ei suhdetta, joka voi olla vain toiminnan tulos”.<sup>160</sup>

Missä määrin arvottaminen olisi toimintaa? Justus Buchler kehittää 1950-luvulla Peircen merkitysteoriaan nojautuen oman versionsa vahvasti yllä olevan lainauksen hahmottamaan suuntaan. Kysymys on siitä miten produktio, joka on asioiden tuottamista, voisi ymmärtää arvostelmana (judgement).<sup>161</sup> Armen Marsoobian (1989) käsittelee artikkelissaan, *Peirce and Buchler on Aesthetic meaning*, miten Buchler erottaa Peircen interpretanttiteoriaan liittyen kolmenlaisia arvostelmia. Yksi on esittämisen kautta tapahtuva arvostelma, jonka Buchler suo erityisesti taiteelle. Buchler ajattelee, että ”jokainen produktio on arvostelma”. ”Itse toiminta on eräänlainen arvostelma.” Kun tekijä on myös katsoja, toimintaan liittyy toinenkin arvostelman tapa, havaitsemisen tulkinta. Kumpikin, havaitseminen ja toiminta tapahtuvat vuorovaikutuksessa ja samanaikaisesti. Kyse on Peircen kannalta aktiivisuuden ja passiivisuuden erilaisista suhteista samassa ympäristön kanssa tapahtuvassa vuorovaikutteisessa tilassa.

Materiaalien ja keskisuurten kappaleiden vastusta, ja ponnistusta, edellyttävän todellisuuden määrittelemisen mediaksi uutta teknologiaa unohtamatta, on liian totalisoivaa. Rajaan jatkumon topologiset resurssit kantamaan merkin substanssina semioottista muotoa. Spatiaalisina järjestyksinä havaitut topologiset piirteet muokataan kvaliteeteiltaan semioottisen muodon palvelukseen ja tämän artikulaatioprosessin tuloksena sitä voidaan nimittää mediumiksi, mediaksi tai välineeksi.

Intersubjektiiivinen lähtökohta estää kuvittelemasta jotain muuta kieltä edeltävää tai sen ulkopuolista yhteistä todellisuutta, joka paremmin palvelisi tarkoitusperiäni.<sup>162</sup> Tämä ei tarkoita sitä ettenkö voisi puhua samankaltaisuuksien tai eri-

160. Ibid., 49 sekä myös Peirce 1931/1958, CP 1.324.

161. Buchler 1955.

162. Heiskala 1997, 243, artikulaation asemasta ja intersubjektiviteetin ongelmasta. Lisään itse: Yksilön kannalta kielen artikulaatio on aina imperfekti, jo tapahtunut, koodauksen todellisuutta, jonka mukaan on toimittava kommunikaation onnistumiseksi. Periaatteessa motivoitumattomien äänteiden ja muotojen arbitraarinen liittyminen mielikuviin ja ”käsitteisiin” on kielen käytön kannalta pakollinen sopimus. Heiskala korostaa merkitysijöiden ja merkittyjen uudelleen artikuloimista tavalla, joka näyttää ristiriitaiselta kielen käytön kannalta. Siirrän tämän ajatuksen kielen reartikulaation resurssista vahvasti juuri taiteen työskentelyn piirteeksi. Katso kuitenkin Heiskala 1997, 184, 187–188. Heiskalan reartikuloitumisen prosessi ei kuitenkaan vastaa omaa laajempaa artikulaation kenttääni. Katso myös *ibid.*, 184–187. Näkemykseni on se, että riippumatta yksilön ja yhteiskunnan näkökulmista kulttuurinen rakenne on paitsi sosiaalinen fakta myös mediaalinen fakta, radikaalisti ympäristökysymys missä mediat tuotetaan artikulaatioita ja merkitysten vaihdantaa varten. Kielijärjestelmä, ollen muotoa, edellyttää substanssia (mediasuhdetta maailman jatkumoihin). Muodon ja median suhde näyttyy sekin artikulaation kautta – jonka Saussure eräällä tavalla vahvistaa poissulkemalla substanssin lingvistiikan rajaamiseksi.

laisuuksien abstraktista todellisuudesta, joka sisältyy olettamani terminologian ja käsitteistön teoreettiseen ulottuvuuteen.

Tekijyyden (visuaalisen) tulkinnan kompetensseja ei tule nähdä vain konventioiden toistamisena – viitekehysten (kontekstien) ehdottomuutena, esimerkiksi binaarisessa merkin pertinenssissä. Kysymys arbitraarisuudesta ja tätä rajaavasta artikulaatiosta avautuu tekijyyden kannalta yhä uudelleen. Yksinkertaisimmillaan tämän voi ymmärtää tekijän katsomiseen liitettyä erityisenä oikeutena katsomisen kohteen välineelliseen muuttamiseen. Interaktiivisuuden vapaus sijoittuu tosin sääntöjen – viime kädessä ympäristösuhteemme armottomuuden – puitteisiin ja on tietyllä tavalla myös kulttuurinen illuusio. Muutoksen kohteena ovat yhtäältä säännöt, toisaalta ilmaisun muodolliset piirteet. Puhe säännöistä vie huomion me retoriikkaan. Sääntöjen noudattaminen tai rikkominen todetaan artikulaatiossa: jälkinä, muotoina – ja merkkeinä. Samalla artikulaatio on tulkinnan tulos. Merkki on objektisuhteen artikuloitu tulkintatapa. Vai onko merkki tässä tapauksessa vain se *ulkoinen* ilmaisu, josta voimme keskustella osoittamalla jälkeen, muotoon tai merkkiin? Lingvistinen merkkikäsite ei salli merkin ulkoisen puolen, ilmaisun, eristämistä omaksi merkikseen, sisäisen puolen toimiessa ”merkittynä” merkityksenä. Pragmaattinen merkki on aina sekä-että, ulkoinen ja sisäinen siksi, että binaariseen dikotomiaan on lisätty kolmas termi, jota ilman binaarista suhdettakaan ei voi käytännössä tarkastella.

Peircen toiminnan käsite ei suoraan sovellu merkityksen tai merkityksenannon synonymiksi. Toiminnan käsityksestään erillään Peirce puhuu merkityksistä interpretanteina, tulkintoina, joita seuraa toinen tulkinta loputtoman semiosiksen näkökulmasta. Merkitykset voivat olla myös toiminnan tapoja (habit). Tavan, habit, realisoitumista ei rajata Peircen teoriassa vain ajatteluun ja tulkintaan. Myös toiminta on tulos tavasta, eli toistoa edellyttävästä vakiintuneesta tulkinnasta. Tulkinta merkkitapahtumana suhteutuu toimintaan, toiminnan ollessa tietyn tulkinnan tulos – tai itse toimintatapa.<sup>163</sup> Viimeinen interpretantti on nimitys sekä potentiaalisesti loputtomalle tulkintojen sarjalle että tulkintojen sarjan potentiaaliselle laajuudelle. Tähän laajuuteen ja syvyyteen voisi sijoittaa myös arvottavat tulkinnat, joita ei alustavasti vaivaa merkitysten täsmällisyys vaan se, miten merkitysten sarjat seuraavat toisensa perään erilaisten objektien suhteissa. Klassinen modalityteoria, kysymykset mahdollisesta (ja mahdottomasta), satunnaisesta (ja välttämättömästä), ilmenevät uudelleen interpretanttien ja objektien suhteessa merkkiin (representamen).<sup>164</sup>

163. Peirce erottaa triadisen merkityksenannon tulkinnallisen, suhteuttamisen tai ”mediaation” toiminnan dyadisesta *tapahtumisesta* (oma kursiivi). Toimintaa voi nimetä dyadiseksi suhteeksi. Toiminta voidaan liittää osaksi laajempaa toiminnan ajatusta tulkinnallisen asettamisen tai konstituoinnin kohteena. Tällöin toiminnan ajatukseen mahtuu sekä dyadinen *tapahtuma* että havaintoarvostelman tulkinnallinen *mediaatio*, suhteuttaminen (interpretantti). Toiminta on tällöin laajaa vuorovaikutusta ympäristön kanssa (semiologisin termein syntagmaattisen merkitsijöistä muodostuvan ympäristön kanssa). Peircen tapaan on mahdollista sanoa, että toimija on aktiivisempi kuin havaitsija, jonka voisi määritellä passiivisemmaksi suhteeksi ympäristöön, sillä sitä ei käydä muuttamaan tai vastustamaan. Toimintaa ”koodaa” havaitseminen palautteena ja tulkintana tehden toiminnasta käytännössä triadista merkityksenantoa, jossa kohteena on median järjestyksen muuttaminen ja aineellisten jatkumojen muokkaaminen esimerkiksi mediaksi merkityksenantoa ja merkkiä varten.

164. Petrilli 1990a, xiii–xviii sekä 7–21. Laajuudesta (extension) ja syvyydestä (comprehension) Peirce 1931/1958,

Semiologian pohdinta jatkumon ja substanssin suhteesta, joka artikuloidaan merkkifunktiossa muodoksi ilmaisuuden ja sisällön tasoilla muuttuu Peircellä objektien pohdinnaksi. Representamenin valikoivaa piirrettä erotuksena dynaamisesta objektista Peirce kutsuu välittömäksi objektiksi, joka onkin ikään kuin ainoa linkkimme maailmaan itsessään. Maailma sellaisena kuin se on itsessään, on jo tässä ilmaisussa ja Peircen teoriassa merkki. Havaitsemisessa dynaaminen objekti esittyy välittömän objektin muodossa eräällä tavalla aina puutteellisena ja vajavaisena, sillä merkkiväline representoi objektiaan tietystä näkökulmasta, ei kokonaan. Objekteihin voi tutustua monella muullakin tavalla kuin havaitsemalla, esimerkiksi kokemalla objektien vastusta ja omaa ponnistusta niihin verrattuna. Mitä enemmän tutustuu objektiin, mitä enemmän tulkintoja tehdään, sitä monipuolisempi käsitys meillä on objektista, joka itsessään – teoriassa – nimetään dynaamiseksi. Välittömät ja dynaamiset objektit ovat erilaisia näkökulmia kohtaamisestamme ja vuorovaikutuksestamme ympäristön kanssa. Pelkkä havainto tai katsominen ei riitä merkityksenannon vaakaan kokemus on edellytys tulkinnalle ja kehkeytyvän teoksen prosessille. Sekä kokemus artefaktisuudesta käsin että havaintokokemus ovat merkityksenannon erilaisia tapahtumia.

Semiologian erottelema artefaktisuus ja esteettinen objekti on nähtävä huomion aspekteina, eikä tämä kahtiajako palvele taiteellisen suunnittelun merkityksenannon ymmärtämistä, joka edellyttää siirtymistä semiologiasta semiotiikkaan ja mediateoriaan.

Mediateoriassa semioottinen teoria ylittää oman historiansa – pragmatismien alustaman epäsymmetrisen merkkiteorian avulla. Semiotiikka ja mediateoria täydentävät toisiaan. Toistensa täydennyksen ja toisiinsa liittymisen ongelmiin olen hakenut ratkaisua Charles Sanders Peircen todellisuuden, merkin ja ajattelun semioottisesta realismista.<sup>165</sup> Näkemys siitä, ettei välitöntä todellisuutta voi käsittää kuin tulkinnan ja merkkiprosessin kautta, ajattelun representaatioina, sijoittaa kielen semioottisen merkkitapahtuman yhdeksi semioottiseksi järjestelmäksi.

Taiteellisessa työskentelyssä valintani tapahtuu katsomiseni perustalta, merkitsemään ja välittämään tarkoituksiani ympäristöön. Kaksi huomautusta on kuitenkin lisättävä: a) ympäristö muuttuu, media on itse ympäristönä ympäristön muuttamista väkisin, vaikkakin pienen vastuksen voittamalla; b) mediumin referentti ei ole metafora paitsi merkityksenä ja siksi media on paitsi kerronnan ehto, myös itse kerrontaan vaikuttava malli. Mediumin metaforamaisuus perustuu ajatukseen tulkinnan potentiaalisesta kaikenkattavuudesta paikallisesti ja ajallisesti. Tämä merkitsee

CP 2.407–2.417. Denotaation ja konnotaation liittymisestä merkityksen loogiseen määrittelyyn katso CP 2.393. Lähdeviittaukseni tässä yhteydessä on liian laaja tullakseen käsitellyksi; korostan Peircen pyrkimystä luoda tulkinnan teoria, jonka perusteena ovat semioottinen, fenomenologinen – ja looginen. Deledalle korostaa Peircen saavutusta tässä suhteessa mainitsemalla erityisesti Peircen kannan intuition mahdollisuudesta tietoon, minkä Peirce kieltää metafysiikan nominalismia vastustaessaan semioottisen realisminsa hyväksi, *ibid.*, 11–12. Tiedon ja merkityksen teoria edellyttää tulkinnan teoriaa, joka kykenee ottamaan huomioon siirtymän heikosta päätelystä vahvaan pertinenssien päättelyyn.

165. Otin jo edellisessä alaviitteessä käyttööni nimityksen semioottinen realismi, jota teoksen Charles Sanders Peirce, *Johdatus tieteen logiikkaan* (Vastapaino, Tampere 2001), jälkipuheen kirjoittajat Margareta Bertilsson, Peder Voetmann Christiansen ehdottavat, 457, 458. Katso myös saman sivun alaviite 2.

loputtoman semiosiksen mahdollisuutta.<sup>166</sup> Merkki ei ole vain ulkoisen maailman esine tai tapahtuma vaan sekä ulkoinen, meistä riippumattoman maailman huomion kohde, esine tai tapahtuma että myös mielletty asia. Merkki voi olla tunteen tai mielikuvan liittäminen johonkin, jonka kautta voimme muistella, ennakoita tai tehdä johtopäätöksiä ja toimia kokemuksemme pohjalta. Merkki johtaa toiseen merkkiin. Merkki on tapa kokea, tietää ja toimia. Yksinkertaistan käyttämällä merkin ja merkityksenannon termejä siten synonyymeina, että merkin ja merkityksen erot pienenevät uhkaavasti. Tämä uhka ei poistu esityksestäni missään vaiheessa siksi, että Peirce'n käsityksen mukaan merkitys on tietynlainen merkki.<sup>167</sup>

Käännän huomioni erittelyyn, joka koskee kokemuksen ja ympäristön suhdetta semioottisessa analyysissä. Avukseni otan suomalaisen filosofin Pentti Määttäsen (1993) tavan käsitellä Peirce'n käsityksiä havaitsemisesta ja toiminnasta sekä faktojen ja havaintojen suhteista, jotka Peirce liittää suoraan merkkikäsitteen yhteyteen. Luettelen suomentamani termit sisäisen ja ulkoisen todellisuuden suhteellisten erojen jatkumon osioina: kuvitelma (*fancy*) – kokemus (*experience*) – havaitseminen (*perception*) – havaintoarvostelma (*perceptual judgement*) – havaintofakta (*perceptual fact*) – havainto (*percept*) – fakta (*fact*) – toiminta (*action*).<sup>168</sup> Määttäsen esittää, miten Peirce'n havaintoa koskevassa ajattelussa ulkoinen ja sisäinen eivät erotu. Määttäsen summaa Peirce'n kolme havaitsemisen elementtiä, faktat, havainnot ja havaintoarvostelmat seuraavasti: Faktat ovat kokonaan ulkoisia, havainnot ovat sekä ulkoisia että sisäisiä, ja havaintoarvostelmat ovat kokonaan sisäisiä.<sup>169</sup>

”Havaintoarvostelma on arvostelma, joka propositionaalisessa muodossa väittää (*assert*) mitä mieleen suoraan läsnä oleva havainto on luonteeltaan” (CP 5.54). Havainnon ja havaintoarvostelman suhde on dyadinen (CP 2.141). Arvostelmana se on ”mentaalisen proposition muodostamisen akti siihen mukautuen tai myöntyen” (CP 5.115). Kyse on kuitenkin kahden erilaisen asian suhteuttamisesta toisiinsa, kuten kuvan ja ensimmäisen arvostelman siitä mitä kuvassa mahtaa olla. Havainnon ja havaintoarvostelman suhde on pakottava. Peirce pitää mahdottomana kieltää sanojen aiheuttavan aineellisia seurauksia ja lähtee siitä, että havainnon ja havaintoarvostelman välillä on dyadinen ja dynaaminen suhde. Semioottisesti katsoen havain-

166. Peirce 1931/1958, CP 1.532: ”It is a hopeless undertaking to try to realize what consciousness would be without the element of representation”; CP1.538: ”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.” Näin Peirce hahmottaa kolmannen universaalisen kategoriensa (Thirdness), johon ajattelu representaationa ja tulkintana sijoittuu. Representaation käsitteen kriittistä pragmatismia sisällä, analyttisen filosofian ja pragmatismia välimaastossa, katso esim. Richard Rorty 1999 (1991) ja siinä artikkeli *Pragmatism, Davidson and Truth*, 126-150. Fenomenologinen filosofian suuntaus huipentaa ajatuksen intentionaalisesta ajattelun aktista, missä tietoisuus on lähtökohta itsensä tutkimiseen puhtaan sisäisyyden hiljaisena puheena, ennen kieltä, merkkiä ja representaatiota. Kriittinen suhde fenomenologian käsityksestä kieleen ja merkkiin käy ilmi keskeisesti Jacques Derridan dekonstruktion teoriassa, katso Derrida 1991, 1988, 25–43.

167. Peirce (1931/1958), CP 1.345. Peirce jäsentää merkityksen käsitteen triadisiksi relaatioksi, erikseen kvaliteetin ja reaktion monadisesta ja dyadisesta luonteesta: ”... the idea of meaning is irreducible to those of quality and reaction. It depends on two main premisses. The first is that every genuine triadic relation involves meaning, as meaning is obviously a triadic relation. The second is that a triadic relation is inexpressible by means of dyadic relations alone. Considerable reflexion may be required to convince yourself of the first of these premisses, that every triadic relation involves meaning.”

168. Määttäsen 1993, erityisesti sivut 30-54. Katso myös Määttäsen 1990, yhdistyksen vuosikirja 1990.

169. Määttäsen 1993, 46–47, Määttäsen kysymys on, miten havainnot voivat olla sekä sisäisiä että ulkoisia.

toarvostelma on suora havainnon dynaaminen interpretantti (CP 4.539). Havainto on vuorostaan havaintoarvostelman dynaaminen objekti (CP 4.539). Määttänen käsityksen mukaan havainto on sisäinen siinä mielessä että se on konstruoitu (s 46); havaintoarvostelma on havainnon indeksi (CP 7.628). Määttänen toteaa, että indeksillä on suora fyysinen kontakti (CP1.372) tai todellinen yhteys (CP 2.286) objektiin. Havaintofaktat on havaintoarvostelmissa annettu suoraan (CP 5.54).<sup>170</sup> Havainto on toisaalta ulkoinen (CP 5.115).<sup>171</sup>

Tämä tarkoittaisi, että havaintoarvostelma on havainnon indeksinä sisäistä todellisuutta. Pakottavuuteen ja toisaalta siihen, että kyseessä on konstruktio, Peirce liittää paitsi puutteellisuuden ja erehtymisen mahdollisuuden myös arvostelman suhteen tiedostamattomaan.<sup>172</sup> Toisaalta havainnot eivät ole faktoja mutta ne kuuluvat kuitenkin ulkoiseen maailmaan, sillä havainto Peircen mukaan ”on konstruktio, johon tahdollani ei ole mitään tekemistä”. Määttänen kiinnittää huomiota sanaan konstruktio, joka toisaalta viittaa sisäiseen todellisuuteen hahmottamisena. Peirce toteaa (CP 2.141): ”Ainoa, mitä voin kantaa mukani, on havaintofakta, eli älyn kuvaama aistin antama todistus. Havaintofaktat ovat epätäydellinen havaintojen raportti, mutta en voi tämän raportin taakse päästä.” Havainto on havaintofaktana kuitenkin sisäinen. Havaintofakta on propositio tuloksena havaintoa koskevasta ajatuksesta (CP 2.27). Havaintofaktan ja havaintoarvostelman suhde käy ilmi Peircen käsityksestä, CP 5.54: ”Havainto merkin välittömänä objektina on yhtä aikaa ja välittömyytensä nojalla havaintoarvostelman dynaaminen objekti.” Tämä tarkoittaa, että havainto (percept) on kaiken tietämisen ja ajattelun välitön objekti (CP 4.539); välitön objekti on vuorostaan objekti siten kuin se representoidaan merkissä (CP 4.536). Merkki on havaintoarvostelma. Havainnot omaavat kaksi aspektia siinä mielessä että ne ovat havaintoarvostelman sekä välitön että dynaaminen objekti. Dyadinen suhde, dyadinen toiminta edellyttää pakottavaa voimaa (CP 6.330). Havaintoarvostelma on havainnon dynaaminen interpretantti, se on tulkinta, vaikkakin epätydyttävä ja puutteellinen raportti todellisuudesta kuin piirustus ihmisestä ihmisen nähdessämme (CP 5.115).<sup>173</sup>

Nämä käsitteet kuvaavat suhdettamme ympäristöön, joka realisoituu kahdenlaisen objektisuhteen kautta, dynaamisen ja välittömän objektin kautta. Ympäristösuhde sitoo kokemuksemme ja havaintomme (joka on sisäinen) yhteen faktojen kanssa (jotka ovat ulkoisia). Kysymys maailman osien (jatkumon) käyttöönotosta

170. Peirce 1931/1958, CP 5.54 : 54. ”The whole question is what the perceptual facts are, as given in direct perceptual judgments. By a perceptual judgment, I mean a judgment asserting in propositional form what a character of a percept directly present to the mind is. The percept of course is not itself a judgment, nor can a judgment in any degree resemble a percept. It is as unlike it as the printed letters in a book, where a Madonna of Murillo is described, are unlike the picture itself.”

171. Peirce 1931/58, CP 5.115: ”Even after the percept is formed there is an operation which seems to me to be quite uncontrollable. It is that of judging what it is that the person perceives. A judgment is an act of formation of a mental proposition combined with an adoption of it or act of assent to it. A percept on the other hand is an image or moving picture or other exhibition. The perceptual judgment, that is, the first judgment of a person as to what is before his senses, bears no more resemblance to the percept than the figure I am going to draw is like a man.”

172. Ibid., CP 5.181: ”..., the perceptive judgment is the result of a process, although of a process not sufficiently conscious to be controlled, or, to state it more truly, not controllable and therefore not fully conscious.”

173. Ibid., CP 5.115. Katso alaviite 170.

merkityksenannon objekteina ja merkkeinä voidaan kuvata mediaalisena artikulaationa, jonka keskeinen piirre on toiminta dynaamisten objektien suhteina sen lisäksi, että havaitsemisessa on kyse myös välittömien objektien tulkinnasta. Mediumien pakottavuus vaikuttaa sisäisen ja ulkoisen yhdistävien objektien dyadisessa toiminnassa ja sisältyy tulkinnan triadiseen merkityksenantoon, johon syvennyn luvussa *Semiosis ja taiteellinen työskentely*.

Faktat vastustavat tahtoamme.<sup>174</sup> Havaintet ovat havaittuja kvaliteetteja.<sup>175</sup> Peirce kärjistää sanomalla, että me elämme kahdessa, *faktojen ja kuvitelmien (facts and fancy)* maailmassa.<sup>176</sup> Ulkomaailma muistuttaa meitä olemassaolostaan pakottavien faktojen kautta, jotka itsessään ovat jo jonkinlaisia arviointeja pakottavuutensa nojalla. Sisäisen ja ulkoisen erottaminen on kuitenkin ongelmallista. Kokemuksemme mukaan olemme sisäisen maailmamme herroja. Tästä huolimatta Peirce toteaa samassa virkkeessä, että ulkoinen maailma ”*vaikuttaa itsepintaisella voimallaan niin, että meidän on pakko tunnistaa muutakin kuin mielemme luomukset*”.<sup>177</sup> Pakottavaa tietoisuutta, joka muuttaa tai osoittaa eron, Peirce nimittää kokemukseksi.<sup>178</sup> Kokemukset ovat tulosta toiminnasta ja havainnosta, kahdesta suhteellisen erilaisesta tapahtumasta. Toiminnan ja havainnon Peirce erottelee ajattelemalla ympäristösuhdetta, jossa yhtäältä tapahtuu niin, että vuorovaikutuksessa muut asiat ovat kattavasti vaikuttamassa meihin enemmän kuin me niihin, jolloin kyseessä on havaitseminen, eräänlaista passiivista alistumista muiden asioiden pakottavien faktojen edessä. Tietoisuus havaitsee ja kokee asiat ulkomaailman faktoina, joista osa vaikuttaa meihin havaintofaktoina havainteidensä perusteella. Toisessa ääripäässä me vaikuttamme ulkoiseksi koettuun maailmaan enemmän kuin se meihin, jolloin kyseessä on toiminta. On sanomattakin selvää, että tämä erittely ei ole dikotominen vaan suhteellinen ja lineaarisen aikakäsityksen kannalta kärjistys. Käytännössä olemme yhtä aikaa passiivisia ja aktiivisia, vaikka voimme kuvitella toiminnan ja havainnon välisen teoreettisen eron. Peirce korostaa olemassaolon dyadista, vastuksen ja ponnistuksen kokemusta perustavana tietoisuudessamme siitä huolimatta, että nämä eräällä tavalla Aristoteleen energian käsitteen piiristä otetut luonnehdinnat yksinkertaistavat ympäristösuhteemme. Peirce toteaa (oma käännökseni): ”*Me törmäämme jatkuvasti koviin faktoihin. Odotamme jotain asiaa tai oletimme passiivisesti jotain itsestäänselväksi, näemme sen mielessämme, mutta kokemus pakottaa idean taustalle ja meidät ajattelemaan jotain toista. Tulemme tästä tietoiseksi jotenkin selkeästi kun työntää olkapäänsä ovea vasten ja yrittää avata sen väkisin. Koet vastuksen ja samalla koet ponnistuksen. Ei ole vastusta ilman ponnistusta; ponnistusta ei ole ilman vastusta. Itsen tietoisuus perustuu tietoisuuteen ei-itsestä. Tietoinen hereilläolo on reaktiivista tietoisuutta; koska tietoisuus on kaksipuolista, sillä on myös kaksi muotoa, nimittäin toiminta (action), missä muiden asioiden muuttaminen on vallitsevampaa kuin niiden vaikutus meihin, ja havaitseminen (perception) missä (muiden asioiden) vaikutta-*

174. Ibid., CP 1.322.

175. Ibid., CP 7.625.

176. Ibid., CP 1.321.

177. Suomennos omani: Ibid., CP1.325.

178. Ibid., CP 1.324, vrt. myös CP 7.437–CP 7.441.

minen meihin on ylitsekäyvän paljon enemmän kuin meidän vaikutus niihin.”<sup>179</sup> Sisäinen ja ulkoinen erottuvat suhteellisena erona. Samassa yhteydessä aistimisen tai havaitsemisen ja tahdon erottumista luonnehditaan sisäisen ja ulkoisen erona. Sen mukaan minkälainen meidän ympäristösuhteemme on, onko se enemmän vastaanottamista ja aistimista vai tahdon ilmaisua ja aktiivisuutta, johdetaan myös kokemus sisäisestä ja ulkoisesta. Siihen liittyy aina jokin reaktiivinen tila.<sup>180</sup> Kokemus on termi, jolla Peirce kattaa ne erot, joita olemassa oleva maailma tuottaa tietoisuuteen. Kokemuksiin liittyy myös ajattelu. Peirce voi puhua yleisestä faktasta, general fact, joka on ajattelun tuote ja muoto. Samalla se on aina myös representaatio, yleistys. Ympäristösuhteen kovat faktat ja aktuaalisen aistiminen, havainnot, havaintofaktat ja havaintoarvostelmat muodostavat toiminnan ja havainnon kannalta liukuvan erottelujen jatkumon.

Toiminnan ja havaitsemisen suhteellinen ero ei tarkoita, ettei Peirce pyrkisi termiensä symmetriseen poissulkevuuteen. Mitkä erottelut sijoittuvat ulkoiseen, mitkä taas sisäiseen, perustuu siihen, missä määrin olemme aktiivisia tai passiivisia, toimimmeko me vai toimivatko muut asiat meihin vaikuttaen? Kokemus siitä, että muut asiat vaikuttavat meihin, korostaa ulkoista; päinvastaisessa tilassa korostuu tietoisuus sisäisenä. Mitä tulee aistimiseen toimintaan verrattuna, aistimisen ja havaitsemisen tilassa korostuu sisäinen, toiminnassa ulkoinen.<sup>181</sup> Sitaattimerkit ulkoisen ja sisäisen ympärillä tuo näkyviin ajatuksen, että ero sisäisen ja ulkoisen välillä ei ole ehdoton vaan suhteellinen.

Kvaliteetin (*quality*) ongelma on samalla havainnon ja faktan vuorovaikutusta kuvaava kysymys. Ovatko esimerkiksi värit osa faktaa, ulkoista vai ovatko ne osa havaintoa, sisäistä? Peirce toteaa, ettei tätä kysymystä pidä ratkaista kiireellä.<sup>182</sup> Argumentointi ei pure kvaliteetteihin. Peirce puhuu kvaliteeteista kahdella periaatessa erilaisella tavalla. Voidaan esimerkiksi puhua punaisuudesta yleisenä abstraktina kvaliteettina. Toisaalta on kyse havaitusta kvaliteeteista. On ”hulluutta kysyä miksei punainen ole vihreä tai päinvastoin”, Peirce toteaa.<sup>183</sup> Sen sijaan ajattelun suhteuttamisoperaatioissa (*mediation*) syntyy paitsi arvostelmia havaintojen perus-

179. Ibid., CP 1.324: ”We are continually bumping up against hard fact. We expected one thing, or passively took it for granted, and had the image of it in our minds, but experience forces that idea into the background, and compels us to think quite differently. You get this kind of consciousness in some approach to purity when you put your shoulder against a door and try to force it open. You have a sense of resistance and at the same time a sense of effort. There can be no resistance without effort; there can be no effort without resistance. They are only two ways of describing the same experience. It is a double consciousness. We become aware of ourself in becoming aware of the not-self. The waking state is a consciousness of reaction; and as the consciousness itself is two-sided, so it has also two varieties; namely, action, where our modification of other things is more prominent than their reaction on us, and perception, where their effect on us is overwhelmingly greater than our effect on them.” Tässä yhteydessä viittaus Aristoteleen ajatukseen aktuaalisesta olemassaolosta ja energiasta, katso CP 1.325.

180. Ibid. CP 1.325.

181. Sisäisen ja ulkoisen jyrkän erottelemisen ongelmasta, katso Peirce (1931/1958) CP 7.438.

182. Ibid CP 1.418: ”But whether we ought to say that it is the senses that make the sense-qualities or the sense-qualities to which the senses are adapted, need not be determined in haste. It is sufficient that wherever there is a phenomenon there is a quality; so that it might almost seem that there is nothing else in phenomena. The qualities merge into one another. They have no perfect identities, but only likenesses, or partial identities. Some of them, as the colors and the musical sounds, form well-understood systems. Probably, were our experience of them not so fragmentary, there would be no abrupt demarcations between them, at all.”

183. Ibid. CP 1.420.

teella myös väitteitä ja käsityksemme argumentointia. Ajatuksissamme vertaamme eri värejä keskenään. Arvostelman ulkopuolella on pelkkä havainto, havaitsemisen kohde, joka määrittyy Peircen toimesta tuntemukseksi tai tunteeksi (*feeling*). Havainnossa on kuitenkin muutakin, asiat ilmenevät siten kun ne ovat suhteessa toisiin asioihin.<sup>184</sup>

Havaitut kvaliteetit eivät teoriassa vastusta tahtoamme. Esineen vihreys tai pyöreys on havaitsemamme kvaliteetti. Esineen aineellisuus sen sijaan edellyttää ponnistusta ja tarjoaa vastusta mikäli pyrimme tekemään esineelle jotain. Niinpä meille esittyvät objektit ovat erilaisia asioita, esineiden ja ympäristön havaittuja kvaliteetteja. Ympäristösuhde edellyttää toisaalta aineellisuudessaan energian käyttöä ja merkitsee meille jotain jonkin asian suhteen ja johdosta. Välitön objekti on objekti sellaisena kuin se ilmenee meille merkkinsä kautta. Dynaaminen objekti on ”*todellisuus, joka jollain tavalla pyrkii määrittämään merkin representaatiokseen*”.<sup>185</sup>

Emme voi tuottaa merkkejä noudattamatta ehtoja, jotka todellisuuden pakottavat rajoitteet antavat aineellisuudessaan ja ominaisuuksinaan. Tämä on mediaallinen lähtökohta. Mutta tämän ehdon täytyttyä tunnistamme representaatiot sen mukaan mitä käsitämme muistamalla ja tulkitsemalla aikaisempia kokemuksiamme. Välitön objekti on vain tulkittavissa. Kahden objektin erilaiset ehdot hämäävät ehkä luulemaan, että ne ovatkin erilaisia asioita maailmassa. Kuitenkin on kyse samasta kielellisen viittauksen kohteesta, joka meille ilmenee erilaisten ehtojen leimaamina objekteina, teoriassa. Todellinen ja välitön objekti koetaan ehdottomasti todeksi. Mutta ei ole aina aivan selvää tai kiistatonta, onko havaitsemamme kohde myös olemassa. Minkä tulkitsemme ensi kerran, koetaan shokkina, vaikka kuinka pienenäkin. Toiston kautta me totumme havaintoomme ja objektista syntyy kokemus. Kokoelma pieniä muistoja siitä miten maailmassa tapahtuu muutoksia, ovat kokemuksiamme, joiden perusteella tulkitsemme olemistamme maailmassa.

Peirce tekee eron todellisen ja olemassa olevan välillä. Tarkastelemalla oletettua luodin reikää seinässä, ei ole mahdollista saada reikää katoamaan vaikka se onkin jonkin muun asian aiheuttama.<sup>186</sup> Reikä on todellinen ja olemassa. Todelliseksi unen tekee sen, että me uskomme nähneemme tuota tai tätä, vaikka tiedämme herättyämme, etteivät näkemämme asiat ole totta. Metsäpolun varrella kokemus käärmeestä on todellinen, vaikka lähemmin tarkastellessa se osoittautuu vain käärmettä muistuttavaksi olemassa olevaksi ja todelliseksi puunkappaleeksi.

Täplät paperilla tai maalauskanalla on mahdollista tulkita, mikäli tulkitsemisen malli on meille todellinen (ja opittu). Mallit toteutetaan skeemoina, joita kutsuisin tulkinnan tavoiksi. Ne ovat tottumuksesta tuttuja, jotkut pitää oppia ja muistaa

184. Ero havaitun ja abstraktin kvaliteetin välillä on vaikea hahmottaa Peircen teoriassa. Kvaliteetin teoreettinen perustelu liitetään Peircen Firstness-kategoriaan, joka korostaa potentiaalisuutta ja mahdollisuutta, ei aktuaalisuutta. Havaitut kvaliteetit liitetään Secondness-kategoriaan dyadisen suhteen tulkinnalliseksi potentiaaliksi havaitsemisessa, joka merkityksenannon kannalta on aina triadinen, Thirdness-kategoriaan kuuluva suhteuttamisen prosessi. Tulkinnasta, jonka mukaan Firstness-kategorian kvaliteetteja ei pidä ymmärtää havaittaviksi, katso Määttänen 2002.

185. Ibid., CP 4.536 ”... Namely, we have to distinguish the Immediate Object, which is the Object as the Sign itself represents it, and whose Being is thus dependent upon the Representation of it in the Sign, from the Dynamical Object, which is the Reality which by some means contrives to determine the Sign to its Representation.”

186. Peirce 1931/1958, CP 2.304.

eri keinoin. Ikonisen samankaltaisuuden voi tulkita eri tavoin. Ellei meillä ole heti vastausta, saattaa käydä niin, ettemme koskaan päädy yksimielisyyteen siitä mitä on esitetty ja mitä näkemämme tai kuulemamme tarkoittaa. Media on osa maailmaa samalla tavalla kuin ruumiimme, esityspaikka ja samalla fyysinen ja hybridinomainen järjestys. Tämä tekee mahdolliseksi median vaihdon taiteen ja muotoilun välillä. Tulkinnan ja koodatun todellisuuden kontekstit eivät kuitenkaan ole vaihdettavissa kuin metaforisesti toisiinsa. Tämä pätee myös kuviin riippumatta siitä, mikä kantaa kuvan. Olemassa olevat maailman osat siirtävät ja kantavat merkkejä, eivätkä pelkästään ajatuksen voimalla. Ne ovat sekä olemassa että todellisia, kuten välineet ja laitteet, joita kuljetamme mukanaamme. Tuotettaessa kuva olemassa olevasta maailmasta, muuttuu dynaamisten objektien ja merkkien suhde.

Olen käyttänyt neologismia *havainne* tarkoittamaan mahdollisuutta, että *percepti* voisi toimia merkin (*representamen*) objektina havaitsemisessa. Tämä ajatus on ristiriidassa sen Peircen ajatuksen kanssa, että vain havaintofakta, vajavainen raportti percepteista tai näkemisen virrasta, on mahdollista sisällyttää merkityksenantoon. Havainnon termin voisi ajatella viittaavan tähän ongelmalliseen havainteen ja havaintofaktan väliseen suhteeseen. *Havainne* on sekä ulkoisen että sisäisen yhteenliittymisen nojalla sekä sisäinen että ulkoinen kvaliteetti, viittaa kysymykseen, jonka Määttänen (1993) yllä esitti. Peirce ei halua, että ratkaisisimme ulkoisen ja sisäisen eron kiireellä vaan meidän tulee jättää auki mielenkiintoiset kysymykset esimerkiksi siitä, miten sanat ajattelun merkkeinä muuttavat maailmaa, vaikkapa epäsuorasti (*indirect*). Sanonta epäsuora sisältää median realismin ontologisen käsityksen. Niinpä media perceptinä eli havaintoarvostelman välittömänä objektina – ja havainnon arvostelmien, tulkinnan (interpretantin) kannalta myös dynaamisena objektina tarkoittaa pakottavaa järjestystä, johon me tavalla tai toisella sopeudumme ja johon olemme vuorovaikutuksessa. Perceptien virta asettuu havaitsemisen faktoina topologioiksi, käsityksiksi tilan ja valon eroista, joita artikuloimme muodoiksi jostakin ja jonakin. Merkki on myös omalta osaltaan pakottava, se saa meidät tuottamaan merkiksi samaa objektia koskevan seuraavan tulkinnan.

Mediakäsityksessäni korostuu työkalumaisuuden ajatus. Media viittaa myös retoriseen käyttöön otettuun välineeseen. Yhtäältä, osana maailmaa, medium erotetaan siitä erityiseksi välineeksi. Toisaalta erittelen mediumin merkityksenannon tehtävästään irti. Maailmalla tarkoitetaan tässä yhteydessä vastuksen tarjoavaa ympäristöä kovana faktana, joka ei suoraan ajattelemalla muuksi muutu. Tässä yhteydessä *maailma* ei merkitse samaa kuin fenomenologian elämismaailma, vaikka vastuksen tarjoava maailma sisältyy elettyyn maailmaan.<sup>187</sup> Välineiden, mediaksi tai mediumiksi määrittelemäni plastisen maailman ominaisuus edellyttää paitsi intentionaalisesti havaittua ja ymmärrettyä, elettyä maailmaa, myös kovien fakto-

187. Edmund Husserlin ajatusta ”elämismaailmasta” (Lebenswelt), joka pohjautuu filosofin toiseen Ideen (n. 1912-1915) teokseen – jota ei julkaistu Husserlin eläessä –, käsitellään teoksessa *Die Krisis der europäischen Wissenschaften und die transzendente Phänomenologie. Eine Einleitung in die Phänomenologische Philosophie* (1936), käännöksenä englanniksi Husserl, Edmund, *The Crisis of European Sciences and Transcendental Phenomenology. An Introduction to Phenomenology*. Käännös David Carr. Evanston, IL: Northwestern University Press, 1970. Teos hahmottaa fenomenologista teoriaa, joka kuvaisi yksilön suhdetta ympäröivään maailmaan sellaisena kuin se avautuu arkitietoisuudessa. Katso Smith, Barry, 1995, 394-497. Maurice Merleau-Pontyn kehittämä

jen maailmaa riippumatta ajatuksistamme siitä. Maailmalla tarkoitetaan siis kahta ympäristösuhdettamme: vuorovaikutusta sellaiseen maailman osaan, joka ei tottele pelkästään ajatustamme siitä, ja toiseksi havaittua topologista (tilallisten erojen) plastista maailmaa, jota ilman kolmatta, tulkinnan ja ajattelun aspektia, ei voi liittää merkityksenannon piiriin. Viittaa kolmannen aspektin välttämättömyyteen jonkin asettuessa suhteeseen toiseen jonkin kolmannen kannalta, jota ilman vertaamista ei ole, eikä merkkiä. Kun puhun mediasta, puhun vastusta aiheuttavasta sekä ponnistusta vaativasta dynaamisesta maailmasta. Mikäli liitän mediaan merkkifunktion, kolmas suhteuttava tulkinta on ryhtynyt hyödyntämään vuorovaikutustamme ympäristöön. Media katoaa silloin merkkeihin transparenttina kantamaan kokemuk-siamme, ajatteluamme ja tulkintaamme.

Ambivalenssi on perustava. Osa siitä, mitä maailmalla tarkoitetaan, siirtyy sekä toiminnallisesti että toisesta näkökulmasta tässä tekstissä merkityksenannon käyttöön ja kantamaan representaatioita median muodossa. Käyttöönotto on merkityksenantoa. Tämä merkitsee, ettei mediaa voi erottaa representaatiosta. Maailman materiaalien, saven ja bittien muokkaaminen edellyttää vastuksen voittamista, kunnes esitys näyttää malliltaan. Ponnistus osoittaa, että jotkut asiat ovat olemassa täysin riippumatta omista ideoistamme tai toivomuksistamme. Se kertoo myös että voimme lopuksi muuttaa maailmaa vastuksesta huolimatta. Vastuksen voittamisen kannalta käsivarainen työstäminen ei eroa tietokoneen kuvankäsittelystä eikä suutarista, autotehtaan robotista tai taidemaalariasta. Maalari yhdistää kaksi objektia. Asioiden dynaamiset, vastusta tuottavat objektsuhteet yhdistyvät siihen, miten kohde välittömänä nähdään ja koetaan, todellisena vastaten ennakoidun toiminnan ja seurausten mallia. Ympäristön havaitsemisessa, ajattelussa ja muuttamisessa kiteytyvät kaksi Peircen objektia yhteen.<sup>188</sup>

Dynaamisen ja välittömän objektin erottelu selvittää myös median ja merkin eroa. Erot palautuvat erilaisten objektien sekä interpretanttien variaatioina. Kasvot jotka kuvittelemme taivaalla pilvien järjestyksen perusteella, kertovat että moderni välittömyys ei hyväksy mediumien rajaamista mihinkään tiettyyn asiaan, maalaus-taiteen pigmenttiväriin, kuvanveiston pronssiin tai digitaalisen teknologian uuteen mediaan... . Voimme semiotisoida kuvan instanssin havaintona – tai havainteena (percept), sekä ulkoisen että sisäisen todellisuuden olioksi. Kuvat ovat todellisia mutta ne eivät ole olemassa samalla tavalla kuin me olemme tänä hetkenä olemassa. Välineet ovat kuitenkin olemassa, kuten me olemme.

ruumiinfenomenologia Husserlin elämämaailman ajatuksen pohjalta on samansuuntainen pyrkimys kuvata tässä yhteydessä lyhyesti kuittaamaani yksilön (tekijän, katsojan) *ympäristösuhteen* luonnetta merkityksellisenä, merkityksinä, merkityksenantonana ja viime kädessä merkkien avulla hahmottuvana suhteena. Katso Heinämaa 1996. Samalla tavalla kuin Merleau-Ponty arvostelee Saussuren arbitraarisuutta eleen merkityksen kautta (Heinämaa 1996, 99), Peircen voidaan katsoa purkavan semiologisen merkin arbitraarisuuden ehtoa ja symbolisen merkin yksinoikeutta merkkiin ikonisuuden ja indeksikaalisuuden avulla.

188. Vrt. Peirce 1931/1958, CP 4.536.

## 6. ABSTRAHOINTI JA ABSTRAKTI

Charles Sanders Peircen filosofisessa semiotiikassa kovat faktat, havainto (*percept*) ja kvaliteetit (*quality*) ovat erilaisia näkökulmia todellisuuteen.<sup>189</sup> Peircen fenomenologisessa ajattelussa havaitsemisen, toiminnan, kokemuksen ja ajattelun aspektien yhdistäminen voidaan kohdistaa osittain semiologian binaarisen merkin implisiittiseen jaotteluun ulkoiseen, aktuaaliseen ja sisäiseen (virtuaaliseen). Toin esille sivulla 81, viitaten Peirceen (CP 4.551) käsitykseni siitä, että Saussuren binaarinen ajattelu voidaan sisällyttää osaksi Peircen laajempaa merkityksenannon ajatusta.

Peircen semiotiikkaan kuuluu erilaisia tulkintojen teoreettisia jaotteluja, ns. interpretanttien ja suppean merkkiväliseen suhteina. Tulkitsemisen prosessi suhteuttamisena ja suhteuttamisen negaationa, rajaamisena ja poissulkemisena, voidaan määritellä Peircen tapaan interpretanttien ja merkkien (*representamen*) asemien muutoksina – tai artikulaationa. Tällöin artikulaatio siirtyy, jos haluaa käyttää Mukarovskyn binaarista teoksen ajatusta, artefaktin ja esteettisen objektin suhteessa semiologian annetusta tai apriorisesta asemastaan uuteen interpretantin asemaan semiotiikassa. Pohtimalla erilaisia regulatiiveja, taidekäsitysten eroja ja painotuksia on käsillä olevista teemoista, kuvasta, maalauksesta, mediasta ja merkistä mahdollista kehittää useita jatkokysymyksiä taideteoksen ja taiteellisen suunnittelun semioottisesta näkökulmasta käsin. Valmistelen taidekäsitysten retorisia suhteita pohtivan teorian perusteita, siten kuin nämä taidekäsitykset ilmenevät teosten erilaisten merkitysten ja merkityksenannon tuotannon tavoissa. Tässä yhteydessä pohdin toistaiseksi vain yhtä nykytaiteen regulatiiveista, visuaalisen muodon paradigmaa (kuten esimerkiksi kaunis tai ylevä). Käsitykseni mukaan semanttinen ja syntaktinen ulottuvuus suhteutetaan toisiinsa erilaisina tulkinnan *dominantteina*, vallitsevina piirteinä tai katsomisen tapana. Suhteuttaminen merkitsisi interpretanttien tuottamista mediaalisten, muodollisten ja temaattisten *dominanttien* avulla ja perusteella, pikemmin *välittömän* ja *dynaamisen* interpretantin asemaan kuin argumentoivaa, narratiivista ja referentiaalista huomiota korostavaan *lopullisen* interpretantin asemaan. Esteettinen mediaatio tai ”suhteuttaminen” tarkoittaisi tässä tapauksessa tulkinnan *abduktiivista* avoimuutta ja semioottisen prosessin (esteettistä) refleksiota.<sup>190</sup> Pragmaattisesta näkökulmasta tarkasteltaisiin, miten sellaisia tuloksia voi saavuttaa.

189. Määttänen 1993, 30. Peircen semiotiikka median ja taiteellisen työskentelyn kannalta, katso osa III. Katso Peirce 1931/1958, esimerkiksi CP 1.324, CP 2.228–2.254.

190. Abduktio on uusia ideoita tuottava hypoteesin kaltainen tulkinta. Abduktio on alustava mahdollisuuksia kartoittava argumentin muoto. Abduktio voi perustua tuntemusten ja havaittujen kvaliteettien, dyadisten suhteiden tulkitsemiseen, jota voi yleistää luonnehtia ”jokin on”, kuten ”tuo punainen” tai ”kylmä taivas” olettaen, että tämä tunne tapahtuisi vailla symbolisia käsitteitä, kuten sanoja. Tästä voi päätellä, että Peircen ”tunne” ja kvaliteetti on pikemminkin ”mahdollinen” asia kuin se, mikä havaitsemisessa välittömästi hahmottuu ajatukseksi, representaatioksi mihin liittyy vertaamista aiempaan tietoon tai kokemukseen. Avoimuudella tarkoitan

Yllä luonnosteltu interpretanttien välinen epäsymmetria tapahtuu symbolisessa kontekstissa, jonka retoriset säännöt ovat muuttuneet ja muuttuvat. Epäsymmetriä kuvaa se, että retoriikka muodostaa ennakkoon representaatioiden vallitsevan kontekstin (muita representaatioita), jonka sisällä indeksiset ja ikoniset symbolisen merkityksenannon kannalta alisteiset osat merkityksenantoa tapahtuvat. Kysymys siitä, miten taiteen ja taideteoksen luokkaan sijoittaminen suhteutetaan esteettiseksi luokiteltuun huomion tapaan, on kokonaan retoriikan kysymys, johon tässä yhteydessä hahmottuu vain alustava yhteys. Epätäsmällisten ja avointen merkitysten suhteuttaminen, tulkinnan avoimuus ja käsittämättömän tai kyseenalaistetun dominanssi muodostavat erityisen modernin regulatiivin, johon modernin taiteen mediamurrokset osallistuvat omalla tavallaan erottuen klassisen taiteen kauniin (ja ylevän) paradigmasta. Instituutioiden historia liittyy paradigmat kulttuuriseen jatkumoon. Emme voi erottaa klassisen ja modernin taiteen paradigmoja ehdottomalla tavalla toisistaan, kuten barokkitaidetta surrealismista, menettämättä mahdollisuutta tarkastella merkityksenannon historiallisia eroja taiteen retoriikan operaatioina. Valmistelen semioottisen retoriikan tarkastelutapojen edellyttämiä keinoja analysoida visuaaliseen suunnitteluun liittyviä ehtoja, katsomisen ja tekemisen semiotiikkaa.<sup>191</sup>

Havaitsemisen pakottavuuteen liittyvät seikat eivät sinänsä riitä selittämään taiteellisen suunnittelun retoriikan sääntöjä, eivätkä selittämään attribuuttia taiteellinen. Kielen metaforisuuteen kuuluva aistimellisuus, katseen malli, esimerkiksi ruumiin kokema etäisyys ja läheisyys, korostuu jo itse teorian käsitteessä. Abstraktit ja fiktiiviset objektit ovat teoreettisen katseen metaforia, tarkastelun kohteita, jotka luodaan näkökulman toimesta kuten missä tahansa fiktiossa. Tässä yhteydessä on viitattava kreikan kielen verbiin, *theorein*, joka tarkoittaa katsomista. Matemaattisen väitteen tai teorian käsitteen *teoreema* merkitsee katsottavaa kohdetta ja lopuksi tästä katsomisesta johdettua periaatetta. Teorian suhde katsomiseen on tekstini eräs premissi. Toinen, vahvasti teorian fiktiivisyyteen kannustava seikka, on ajatella erilaisten todellisuuksien (mitä todellisuuden) toisiinsa kääntymättömyyttä. Tätä kääntymättömyyttä voisi luonnehtia ns. jatkumon ja merkityksenannon konfliktiksi, jota Peirce luonnehtii omalla esteettiseen kauneuteen viittaavalla tavallaan: ”Jos yrittäisin kuvata teille kokonaan tieteellisen kauneuden ja totuuden minkä löydän jatkuvuuden periaatteesta, ... tietomme ei ole koskaan täydellistä vaan ui, ikään kuin, epävarmuuden ja määrittelemättömyyden jatkumossa. Jatkuvuuden oppi on, että kaikki asiat uivat jatkumoissa (*continua*).”<sup>192</sup>

Merkityksenannon artikulaatiot ja merkki kuvaavat suunnittelun objektien se-

erilaisten tulkintojen edellyttämän huomion objektien tarkastelemista, ei vain tulkintojen tarkastelemista ja vertaamista keskenään. Havaintoarvostelman ja abduktion välinen raja on liukuva. Vrt. Peirce 1931/1958, CP 5.181, CP 2.95, CP 2.270, CP 5.139, CP 5.145.

191. En tässä yhteydessä siirry käsittelemään estetiikan teemaa: kaunis-ylevä. Huomiostani merkityksenantoon, jolla erilaisia dominanteja ja retorisia operaatioita epäilemättä suoritetaan, on toki lyhyt matka taiteesta keskustelemiseen. Vrt. Gilbert-Rolfe 1999.

192. Peirce 1931/1958, CP 1.171 : ”If I were to attempt to describe to you in full all the scientific beauty and truth that I find in the principle of continuity our knowledge is never absolute but always swim, as it were in a continuum of uncertainty and of indeterminacy. Now the doctrine of continuity is that all things so swim in continua.”

mioottista prosessia. Visuaalisen suunnittelun semiosis on näkemisen fenomenaalista virrasta abstrahoitu merkitysten kokonaisuus. Tarkastellessa taiteellisen suunnittelun prosessia, sen etenemistä, lähtökohtia ja ratkaisuja, prosessia voisi ajatella ennakoivien ja toimintaan johtavien mentaalisten erottelujen sarjana. Toiminnan tavat ja tulokset voidaan vuorostaan asettaa tarkastelun kohteeksi, mikä johtaa työn muutokseen. Mitä tarkoittaa mentaalisten erottelujen sarja, joka ennakoi ja johtaa toimintaan? Muistaminen ja ajattelu etenevät mielikuvasta toiseen huomioimalla havainnon objektit mielikuvina, joita määritellään keskittämällä huomio tiettyyn seikkaan samalla laiminlyöden.

Charles Sanders Peircen tapa hahmottaa abstrahoimista, erittelyn ja erottamisen tapoja, käy ilmi hänen kirjoituksessaan tieteen logiikan perusteista.<sup>193</sup> Peircen fenomenologinen semiotiikka sijoittuu pragmatistiseen ja antikartesiolaiseen viitekehykseen, mikä antaa abstrahoinnin käsitteelle oman merkityksensä. Husserlin tavoin Peirce pohtii fenomenologiassaan havaitsemisen, ajattelun ja kokemuksen loogista rakennetta, pyrkien omasta mielestään Husserlia täsmällisemmin irti psykologiasta.<sup>194</sup>

Taiteellisen suunnittelun teorian perusteita tulisi voida kehittää samalla tavalla, irrallaan psykologisesta motivaation keskustelusta, jota leimaa toisaalle suuntautuva kiinnostus luovuuteen, henkilöhistoriaan, identiteettiin, subjektiin – sukupuoleen. Nämä luetteleman substanssit tai olemukset ovat toki tärkeitä näkökulmia kuvaamaan ja selittämään kerronnan, visuaalisen muodon ja retoristen ratkaisujen taustoja. Kuvittelen kuitenkin, että suunnittelun teoria edellyttää mahdollisuutta sijoittaa yksittäiset ratkaisut ja siihen johtavat perustelut suunnitteluprosessin funktionaaliksi komponenteiksi. Ensimmäistä kontekstia muodostaa itse suunnitteluprosessi ja sen kuvausongelma. Tämä konteksti korostuu luonnollisesti koulutuksessa ja opetustilanteessa. Tutkimusongelman asettamisen kannalta taiteellisen suunnittelun teorian tulisi hyödyntää suunnitteluteorian tai tieteen erilaisia kuvaustapoja.

Päädyn kommentoimaan Peircen abstrahointia koskevaa terminologiaa. Artikulaatio on yhteenliittämistä ja samalla kokonaisuuden analysoimista osiinsa. Merkityksenannon suhteuttaminen edellyttää vastavuoroisesti osien ja kokonaisuuksien erottamista. Tavoitteenani on soveltaa Peircen abstrahointia koskevia käsityksiä analogian muodossa taiteellisessa työskentelyssä tapahtuvaan ”abstrahointiin”. Pyrin siihen, että kuvan ja kuvallisuuden (kokonaisuuden ja osien) suhteiden jäsentämisessä loogisen abstrahoinnin jäsenitys voisi päteä kuvalliseen jäsentämiseen – jo sen perusteella miten Peirce itse toimii erilaisten merkkien objektien ja ehtojen tapauksissa.

Leila Haaparanta (2001) kiinnittää huomiota Charles Sanders Peircen käyttämiin termeihin: ”precision” ja ”abstraction”. Käsitteet rajataan Peircen toimesta: ”... ei vain mentaaliseen erotteluun vaan siihen mikä huomiossa (*attention*) syntyy toisen asian laiminlyöntinä (*neglect*). Yksinomainen huomio koostuu objektin osaa koskevas- ta selkeästä käsityksestä tai olettamuksesta (*supposition*) ilman että olettaa toista (osaa

193. Peirce 2001, Leila Haaparanta rinnastaa Edmund Husserlin fenomenologiaa ja Charles Sanders Peircen käsityksiä observaatiosta loogisessa ajattelussa toisiinsa: Haaparanta 2001.

194. Peirce 1931/1958, CP 5.121, CP 4.7.

*objektista* – minun lisäyksenä ja käännökseni englannin kielestä).<sup>195</sup> Samoin Peirce erottaa abstraction, tai ”precision” käsitteen kahdesta muusta mielessä tapahtuvan erottelun muodosta, erottamisen (*discrimination*) ja erilleen asettamisen (*dissociation*) käsitteistä. Peircen mukaan erottamisella tässä yhteydessä tarkoitetaan termin merkityksien erottamista toisistaan: ”... ja tekee distinktion ainoastaan merkityksen suhteen. Dissosiaatio on erottelu, joka jatkuvan yhteen liittämisen puuttuessa on mahdollista kuvien assosiaatiolain perusteella.” (Peirce tarkoittaa tässä mielikuvia.) Peirce jatkaa: ”Erilleen asetettu (*dissociation*) on sellaisen liitoksen puute missä on kyse yhteen asiaan liittyvästä tietoisuudesta suhteessa niin, että toisesta asiasta ei samalla välttämättä ole mitään tietoisuutta.”

*Precision* tai *abstraction* käsitteet ovat metodia koskevia käsitteitä ja viittaavat kattavampaan erotteluun kuin diskriminaation käsite mutteivät yhtä kattavaan erotteluun kuin *dissosiaatio*. Peirce jatkaa: ”Esimerkiksi, emme voi erottaa väriä ulottuvuudesta abstrahoinnilla, koska emme voi olettaa mitään sellaista universumia missä väri ei laatuna olisi olemassa ilman ekstensiota, ulottuvuutta.”<sup>196</sup> Sensijaan voimme erottaa värin ulottuvuudesta, ekstensiosta, merkityksen diskriminaation avulla.

## Diskriminaatio

Peircen ensimmäinen abstrahointiin liittyvä käsite, *diskriminaatio*, määritellään merkitysten erottamiseksi toisistaan. *Diskriminaation* käsite näyttää asettuvan sekä lähtökohtien ilmaisemiseen että lopputuloksen tulkinnalliseen tilanteeseen. Missä määrin on mahdollista tulkita Peircen ajattelema ”termien merkitysten erottelu” niin, että termin sijaan on kyse konstruotavasta *replicasta*, vastineesta, ajattelun merkityksen ulkoisesta merkistä? Oma vastaukseni olisi väitteenomaisesti, että se on mahdollista. Ajatellessamme diagrammin asemaa geometrisen ongelman todistamisessa, käy ilmi, että diagrammaattinen ajattelu osoittaa todistamisen konstruktion perusteella, että tulos on jo oikeastaan hypoteesinä esitetyssä kuvassa. Geometrinen todistaminen osoittaa, että on kyse enemmästäkin kuin hypoteesistä, on kyse deduktiivisesta järkeilystä, joka edellyttää, että järkeilyä avustaa ”eräänlainen diagrammi”.<sup>197</sup>

Yllä esittelemäni Haaparannan Peirce-kommentaariin nojautuvat termit ovat ”metodikäsitteitä”. Termit kuvaavat niitä metodeja, joita logiikka tieteenä käyttää. Peircelle logiikka ei ole metodin osaamista vaan tiedettä, joka tutkii metodia.<sup>198</sup> Logiikan omien metodien tulee olla tieteellisesti tutkittuja. Näin pitkälle ei (ehkä)

195. Ibid., CP 1.549. Haaparannan tekstistä s. 4, käännös englannin kielestä omani.

196. Haaparanta 2001, käännös englannin kielestä omani.

197. Ibid., 1, käännös englannin kielestä omani.

198. Ibid., 2, käännös englannin kielestä omani.

tarvitse ajatella mentävän taiteellisen (tai visuaalisen) suunnittelun tutkimuksessa, mutta taide ja logiikka yhtyvät siinä miten katsomisen – tai observaation – asema asettuu sekä taiteen että logiikan avuksi. Tässä voisi yhtyä kriittiseen näkemykseen siitä, että logiikka näyttää olevan sidoksissa erityisesti näköaistiin, ylipäättään aistiseen olemassaolomme maailmassa, jota kokemusta tilallistamme myös loogisessa ajattelussamme. Liitän Peircen fenomenologisen lähtökohdan katsomisen loogisen metodin ajatukseen. Lähteeni ei vihjaile mitään taiteen saatikka visuaalisen ajattelun loogisuudesta, mutta voin käyttää Peircen fenomenologista metodia esimerkkinä visuaalisen ajattelun loogisuudesta siinä tapauksessa, että taiteellisesta suunnittelusta on kehitettävä teoria, jonka suhteen otamme huomioon epätäsmällisen, katsomisen ja mahdollisten merkitysten rekisterit muistamisena, väärin muistamisena, ennakoitina ja asioiden selkeytenä tai toisiinsa sekoittamisena.

*Diskriminaatiolla* voisi taiteellisessa suunnittelussa viitata mahdollisten merkitysten testaamiseen, kokeiluun. Jotta kokeilua voisi tehdä, on tehtävä hypoteettinen *diskriminaatio*, merkitysten erottelu väliaikaisella sopimuksella, siksikin, että tekijällä on valtaa, kuten kokeen suorittajalla, tehdä muutoksia, aloittaa alusta ja jatkaa eteenpäin. Taiteellisen esityksen katsojalla on teatterissa, kirjaa lukiessa tai elokuvaa katsoessa toinen mahdollisuus tehdä *diskriminaatiota*, tulkintansa ilmaisuissa. Koska *diskriminaatio* alun perin tässä yhteydessä tarkoitti termien eli käsitteiden merkitysten erottelua, tarkoittaa se myös käsitteiden keskinäisten suhteiden ja yhteensovittamisen eli käytettävyyden pohdintaa. Termejä ei sovi sekoittaa toisiinsa. Peircellä loogisen ajattelun pääasiallisena toimenkuvana oli selvittää, onko käytetty metodi myös terminologiaaltaan käyttökelpoinen. Taiteellista suunnittelua koskeva terminologia vaatii sekin *diskriminaatiota*.

Edellisestä seuraa useita kysymyksiä. Mikäli suunnitteluprosessin terminologiasta sovitaan, onko sillä mitään yhteistä – ja onko se tarpeen suhteuttaa – ilmaisen ajatuksen kanssa? Pitääkö jokaisen nähdä pöytä luonnontieteilijän käsitteistön, esimerkiksi fysiikan silmin, elektronisen hiukkasaaltoparven tilapäisenä konfiguraationa? Mihin asti ulottuu itse terminologian mediaalinen todellisuus? Lyhyesti, pitääkö meidän diskriminoida merkityksiä teoksen mediassa terminologian metaforisessa avaruudessa siitä yksinkertaisesta syystä, ettei ole syytä erottaa merkitystä abstraktiksi olioksi ilman havainnon tarjoamaa ainetta ja muotoa? Täplärivi paperilla ei sinänsä muodosta merkitystä. Merkitykset liittyvät tulkinnan ja toiminnan tapoihin. Asiat ovat merkitseviä arvokkaina tai arvottomina, pehmeinä tai kovina, suurina tai pieninä olioina, joista emme voi erottaa olioiden esineellisyyttä tai ennakoitavissa olevaa funktiota. Näin onkin, jos pidämme diskriminaation erottelua yhtä epäresiprookkina kuin abstraktion erottelutapaa, jonka Peirce sijoitti havainnon huomion erojen piiriin.

Merkitysten irrottaminen ja erilleen asettaminen objekteista joihin ne viittaavat sekä asioiden erottaminen toisistaan tulkinnallisessa tilanteessa tapahtuvat myös vaihtamalla mediaa. Diskriminaatiossa mittakaavan laajentaminen, kehon liike ja non-verbaaliseen ilmaisuun siirtyminen – silmän tai nyrkin iskuin – osoittaa tietämisen referenttien alkuperän piilevän ympäristösuhteessamme pikemminkin kuin mielikuvien paikattomassa avaruudessa. Vaikeammaksi käy merkityksen ja esimer-

kiksi kuvan erotteleminen silloin kun prosessi kuvan valmistamiseksi on käynnissä. Silti diskriminaatio sen välillä näyttääkö maalaus perunalta vai nenältä on mahdollinen ja välttämätön maalauksen loppuunsaattamiseksi. Mikäli tarkoitus on kuvata perunoita kapassa, nenään viittaavat muodot on parasta poistaa, ellei halua olla surrealisti. Muodon diskriminaatiossa merkitykset erotetaan havainnon abstrahoinnin perustalla, joka aiheuttaa viivettä, tarvetta sopia muodon merkityksestä ellei suostu refleктоimaan käsittämättömyyttä – tai topologista avoimuutta ja erilaisten tulkintavaihtoehtojen ennakoitua.

Patenttiasiakirjassa puhutaan kantajasta, yhteensaatetusta aineellisesta kokonaisuudesta, jonka tarkoitus on tehdä mahdolliseksi perunoiden ja nenien välinen erotteleminen – tai saada mikä tahansa maailman osa muistuttamaan toista osaa maailmasta. Välineen yhtenäisyys tai epäyhtenäisyys sekä toisiinsa kuuluminen tai kuulumatta oleminen on sekä taiteellisen suunnittelun konteksteissa että instituutioiden meta-diskurssissa diskriminaation kohde. Merkityksiä synnytetään myös sen perusteella mitä mediaa käytetään, miten rinnastetaan yksi medium toiseen. Tällä tavalla ajatella on mahdollista tehdä merkityseroja todellisuuden mistä tahansa osiosta, ajattelusta, aistitusta tai toiminnallisesta tapahtumasta ja aktista sen perusteella miten osiot kuuluvat kokemuksen piiriin. Havainnon shokeissa ei ole koskaan kyse siitä että pitäisi voida erottaa ulkoinen ja sisäinen. Kokemus kerää vastuksesta ja koetusta muistinvaraisen ja ohjelmallisen ennakoilmoitusten kokoelman.

## Abstraktio

Toinen keskeinen erottelu Peircellä on ajatus abstraktiosta havainnon huomiona kohteeseen, jonka perusteella jokin muu jää huomiotta. Suhteessa katsomisen ja median ominaisuuksiin ja sen ekstensioihin – toisin sanoen topologian kannalta – kuvalla ja sanalla on yhteinen perusta: näköaistiin perustuva järjestys. Tällä rajatulla pinnalla voidaan topologian jatkumoa muuttamalla täsmentää tai laiminlyödä erottelujen ja huomion siirtymistä, tarkkaavaisuutta, tunnistamista ja muistamista. Käytän hyväkseni vain sitä osaa Peircen ajattelua, joka pohtii miten yleiset käsitteet tehdään singulaaristen asioiden perusteella ja miten havaitsemisen, ajattelun ja toiminnan sekä kokemuksen modaaliset tilat voidaan kuvata semioottisen näkökulman kautta. Lähtökohtana on kattava ajatus siitä, että ihminen on merkkinä osa luontoa, joka voidaan ajatella merkkeinä.

Seuraavat johtopäätökset tekevät Peircen ajattelun monelta muultakin osin ymmärrettävämmäksi. Abstrahointi (*precision*) ei ole vastavuoroinen, resiprookki tai symmetrinen; usein tapahtuu että vaikka A:ta ei voi abstrahoida, Peircen tarkoittamalla tavalla, B:stä, B voidaan erotella A:sta.”... esimerkiksi, hän (Peirce) toteaa: vaikutelmiin (*impressions*) ei voi selkeästi kiinnittää huomiota mikäli laiminlyödään

*perustavaa konseptiota, joka redusoi ne kokonaisuudeksi; siispä selittävän perustekijän voi erotella vaikutelmista, mutta vaikutelmia ei voi erotella tästä tekijästä.*<sup>199</sup>

Tästä Haaparanta vetää johtopäätöksen, että Peircen varhaisen abstrahoinnin metodi (*precision*) on lähellä Husserlin fenomenologista abstraktiota. Haaparannan mukaan Husserlin transkendentiaalinen fenomenologia tarkoittaa *Ideen*-teoksessa, että tehdään väitteitä ja tutkitaan tietoisuutta tekemättä mitään väitteitä luonnollisesta tai empiirisestä tietoisuudesta. Haaparanta: ”Peircen sanoin Husserl olettaa, että puhdas tietoisuus voidaan abstrahoida empiirisestä tietoisuudesta mutta empiiristä tietoisuutta ei voi abstrahoida puhtaasta tietoisuudesta”.<sup>200</sup> Tästä seuraten tietyt ”formaaliset rakenteet” tietoisuudessa ovat esimerkkejä ajattelusta. Miten on mahdollista abstrahoida puhdas tietoisuus siitä mikä on empiiristä tietoisuutta, tarkoittaa samalla sen kysymistä miten puhdas tietoteoria, siis sellainen tietoteoria, joka ei ole sekoittunut psykologiaan, olisi mahdollista.

Kolmas, kattavin erottelutapa, on Peircen ajatus konventionaalisista tottumuksista, jotka tietoisuutemme ja ajattelumme tuloksena liittävätkin yhden asian johonkin toiseen kolmannen asian kustannuksella.<sup>201</sup> Kyse on samalla ajattelun ehdoista ja lähtökohdista, mikä käy luontevasti ilmi kun vertaa dissosiaation määritelmää symbolin määritelmään ja ylipäätään merkityksenannon määritelmään, jossa perustana on dissosiaation kannalta vastakkainen assosiaation tapahtuma.

## Dissosiaatio

Dissosiaatio, erilleen saattaminen ja yhteen saattaminen täydentävät toisiaan ja kuvaavat ajattelussa olevaa tietoisuuden luonnetta. Syiden etsimiseen Peirce ei ryhdy. Peirce ei luo uutta psykologiaa. Terminologian erotteluja hyödynnetään tarpeen mukaan käyttämällä abstrahoinnin (tai, kuten sanan *precision* myös voisi kääntää suomeksi: täsmentämisen), erittelyn ja erottamisen fenomenaalisisa aspekteja riippumatta siitä onko kyse ulkoisesta (aktuaalisesta) vai sisäisestä (virtuaalisesta) ilmiöstä. Tottumuksen, kaavamaisen käyttäytymisen, jopa aistien vakioisuuden vastaiset, biologisen kehityksen edellyttämät tai yhteisön normien säätämät tapoja vastaan suunnatut offensiivit ja shokkikäsittelyt, enemmän tai vähemmän lievät vastakkainasettelut, näyttäytyvät modernin taiteellisen suunnittelun *erilleen aset-*

199. Ibid., 5, Haaparannan tekstin käännös englannin kielestä. Katso lisäksi tekstissä viittaus Peirce 1931/1958, CP 1.549.

200. Ibid., 5, oma käännökseni Haaparannan englannin kielestä.

201. Konventionaalinen ja sopimusvarainen korostaa Peircen Thirdness-kategorian puitteisiin sijoittuvia ilmiöitä, jota Peirce määrittelee lainomaisuuden termillä (*by law*). Niihin kuuluvat symboliset merkit ja ajattelu ylipäätään käsitteellistämisenä, suhteuttamisena ja tulkintana. Katso Peirce, 1931/1958, CP 1.328: ”...*Thirdness, in the sense of the category, is the same as mediation. For that reason, pure dyadism is an act of arbitrary will or of blind force; for if there is any reason, or law, governing it, that mediates between the two subjects and brings about their connection...*”

tamisen (*dissosiaation*) ja symbolisten metodien tuloksina ja asettuvat modernin ympäristömme kulttuuriseksi aineistoksi.

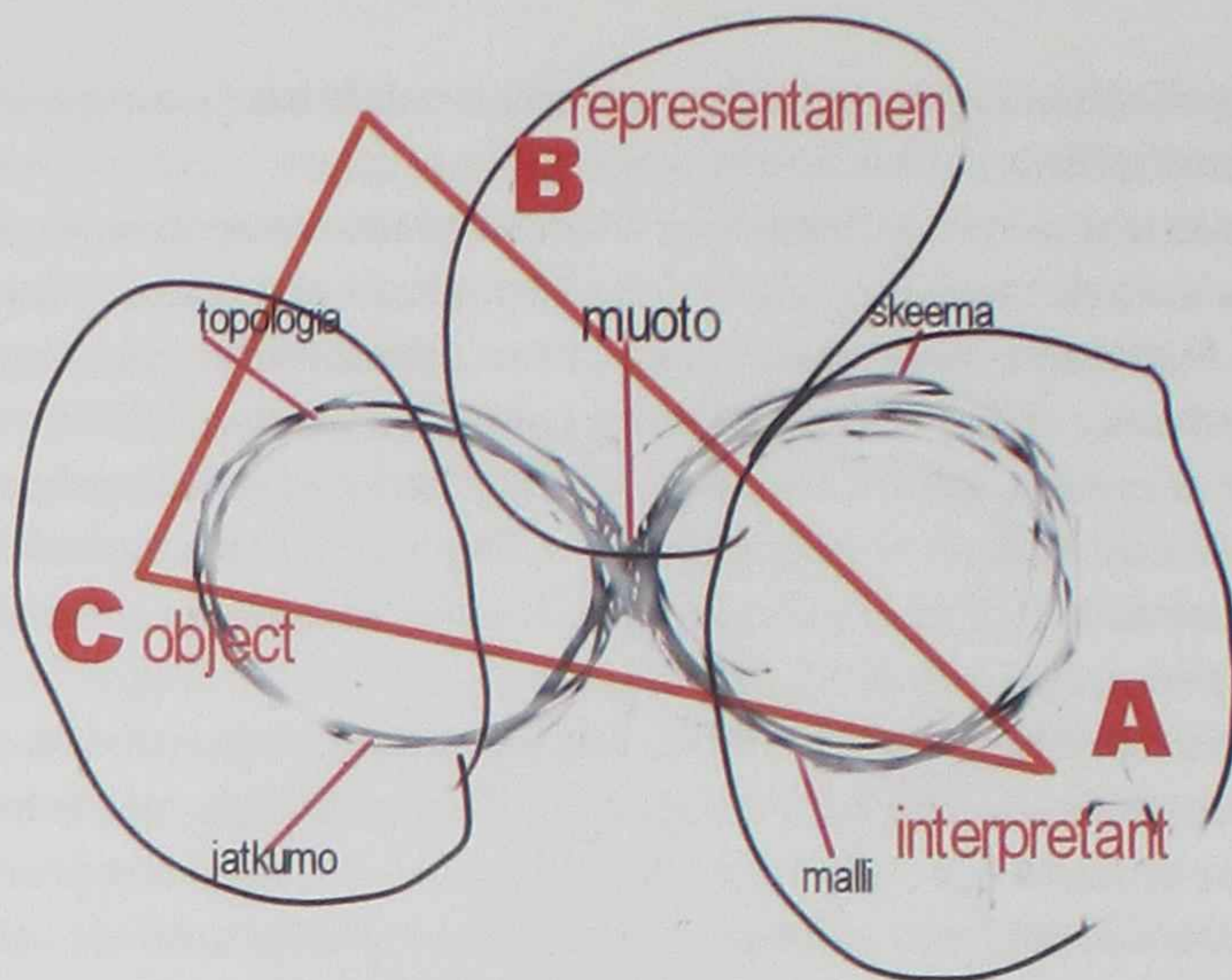
Peircen ajatus aistien vaikutelmien ja käsitteellistämisen epäresiprookkisuudesta sekä kolmen erottelutavan erottelu tarjoaa vastauksen eräänlaiseen ambivalenssin ongelmaan. Ajattelun ei pidä ajatella rakentuvan ”toiminnasta, joka on yksilöllisempää (ja singulaarisempaa, oma lisäkseni) kuin mikään muu.” ”Ei myöskään pidä ajatella, että minun luultaisiin koettavan selittää käsitettä havainnonsisällöillä, kuvilla, skeemoilla tai millään muulla kuin käsitteillä. Siksi en tahtonut sanoa, että teot, jotka ovat yksilöllisempiä kuin mikään muu, voisivat muodostaa minkään symbolin sisällön tai asianmukaisen tulkinnan.”<sup>202</sup>

Peirce perustelee kartesiolaisen ajattelun vastaista kannanottoaan mutta myös toiminnan erottelemista käsitteistämisestä ja tulkinnasta. Huomio ja huomion laiminlyönti on erilaista riippuen missä todellisuuden kategoriassa ja millä ehdoin ajattelu perustaa päättelynsä ja johtaa toimintaan. Ajattelu, tunne ja toiminta eivät ole sama asia, eikä niitä pidä sekoittaa keskenään tai ajatella voitavan redusoida ne toisiinsa. Mikäli näin tekee, syylistyy pragmatismiin pinnalliseen soveltamiseen.<sup>203</sup> Tästä on esimerkkinä taidemaalarin ”maalin sively”: ”Pragmatisismi viime kädessä sovelluttaa ajattelun yksinomaan toimintaan – käsitettävään toimintaan (*conceived action*). Mutta, jos hyväksymme tämän ja joko sanomme, että siinä tapauksessa ajattelu, sikäli kun siinä on kyse tavoitteikkaista symboleista, rakentuu teoista, tai sanomme, että ajattelun todellisena lopullisena sisältönä on toiminta, niin näiden välillä on sama ero kun jos sanoisimme, että taidemaalari soveltaa taitoaan maalin sivelyyn, ja jos sanoisimme, että taide-elämä on maalin sivelyä tai sen lopullinen tarkoitus on maalin sively.”<sup>204</sup> Mättänen (1993, 161) täsmentää sisäisen ja ulkoisen ykseyden pragmatistisen käsityksen seuraavasti (käännös omani): ”Meillä on muiden käsitysten lisäksi jokin käsitys ympäristön spatiaalisesta rakenteesta. Toimimme sen mukaan. Jos käsityksemme osoittautuvat vääriksi, törmäämme koviin faktoihin (*dyadisessa toiminnassa*), ja olemme välittömästi valmiita korjaamaan käsityksemme. On huomioitava, ettei kokemuksessa ole kyse ulkoisista objekteista sinänsä vaan käsityksestä, joka koskee suunnitellun motorisen toiminnan seurauksia. On kyse siitä, mitkä toimintasuunnitelmat voidaan onnistuneesti toteuttaa ja mitä suunnitelmia ei.... Käsityksemme objekteista rakentuu esitietoisesti. Tieto objektista on sisäinen malli ympäristön spatiaalisesta rakenteesta. Objektin aiheuttamat käytännön seuraukset muotoavat kirjaimellisesti käsitystämme siitä. Fenomenaaliset ominaisuudet liitetään objektiin, jonka havaitsemme fenomenaalisenä tuolla ulkona siitä huolimatta, että kaikki fenomenaalinen perustuu jossain mielessä sisäisiin ehtoihin (tai malliin, oma lisäkseni).” Soveltamalla tätä Mättäsen esittämää käsitystä myös visuaalisen suunnittelun prosessiin, voimme pohtia edelleen sitä, miten mallina sisäistämme ja ennakoimme median käyttäytymistä liittäessämme sisäisen ja ulkoisen yhteen eli

202. Peirce 2001, 163. 162, Alaviite 3. *Consequences of Pragmatism* on kirjoitettu 1906.

203. Peircen eräs pragmatismiin pääperiaate kuuluu, CP 5.402: ”Consider what effects, that might conceivably have practical bearings, we conceive the object of our conception to have. Then, our conception of these effects is the whole of our conception of the object.”

204. Peirce 2001, 163.



Kuva 11 Peircen triadinen merkkikäsite sovitettuna suunnittelun prosessijanaan ja merkityksenannon kolmeen komponenttiin (CBA).

havainnot toiminnan tapaan. Artikulaatio on kahden asian yhteen liittämistä. Tässä luvussa ilmenee että artikulaatio tarkoittaa myös samalla asioiden erilleen asettamista, laiminlyöntiä ja erottelua.

Peirce erottaa merkitykset, erityisesti symbolit, esittämisestään. Hän varoittaa sekoittamasta näitä kahta asiaa keskenään. Jotta emme tämän erottelun perusteella päätyisi metafysiikkaan, logiikan tulee ottaa huomioon merkitysten fallibiliteetti, erehtyväisyys, jonka väheneminen tapahtuu vain laboratorioihmisten, ei seminaari-ihmisten toimesta.

Kokemus tekee katsomisesta ajattelua. Tulkinnan terminä, joka selittää huomion suhdetta kohteeseensa, Peirce käyttää interpretantin käsitettä. Interpretantti edustaa loputtomastikin etenevää predikaattien, ominaisuuksien, liittämistä samaan huomion kohteen suhteeseen. Havaintojen erot muuttuvat kokemukseksi, tulkinnaksi, kertomukseksi, merkkien loputtomaksi interpretanttien ketjuksi. Kiinnostavaa Peircen ajattelussa ei ole se, että tulkinnallinen prosessi ymmärretään havaintojen erojen kokemuksena. Merkittävää on se, että ”ensimmäinen”, huomio – havainnon ”että” suhde, ei rajaudu millään tavalla kieleen tai näkemiseen. Huomio (*attention*) koskee kaikkia aisteja, myös toiminnan ja tekemisen välityksellä avautuvia tulkinnan loputtomia (?) korvauksen, rinnastamisen, viittaamisen tapahtumia. *Interpretantin* eli tulkinnan kokemuksen sekaantuminen huomioon, havainnon ”että” suhteeseen, voi tapahtua erottelematta ulkoista ja sisäistä, aistimista, ajattelua tai toimintaa sillä ne kaikki ovat vuorovaikutuksessa toisiinsa merkityksenannossa.

Peircen merkkikäsitteet perustuvat sen luokittelulle minkälaisia perusteita tai syitä on oltava merkin määrittelemiseksi. Tällöin merkkitapahtumien teoreettiset suhteet toisiinsa valjastetaan filosofisen katsantokannan piiriin, joka ei tyydy yksinomaan ulkoiseen havaintoon tai sisäiseen ajatteluun ja kokemiseen. On eri asia erottaa merkit ikoniksi, indeksiksi tai symboliksi ja toinen asia ryhtyä tämän funk-

tionaalisen merkkien erottamisen perusteella pohtimaan merkityksiä, merkityksenantoa, käsitteitä ja ymmärtämistä. Näyttää siltä ettei ikoni-indeksi-symboli-jakoa voida suoraan kovin järkevästi käyttää semioottiseen analyysiin ja esimerkiksi kuvan ja kirjoituksen erojen pohdintaan vaan tällä jaottelulla voimme vain eritellä merkityksenannon erilaisia ehtoja. Esimerkiksi maalausta Peirce pitää lähinnä konventiona eli symbolina mutta on mahdollista tarkastella maalausta myös *hypoikonina*, eräänlaisena kaltaisuuteen perustuvana aineellisena representaationa.<sup>205</sup>

Tunnetut ikonin, indeksin ja symbolin merkkityypit määritellään funktionaalisesti huomion kohteen (*representamen*) ja viittauksen kohteen (*object*) suhteessa, ehtojensa perusteella, C-B suhteen perustamiseksi on interpretantti, tulkinnan mediaatio, ajateltava välttämättömäksi osaksi merkkitapahtumaa.

Huomion ja viittauksen kohteet tulkitaan toistensa kautta riippumatta siitä minikälaista todellisuutta, maailman osaa, sisäistä tai ulkoista havaintoa tai kokemusta tulkinnassa hyödynnetään. Verbaalikieli ja taiteen muodot ovat konventioiden tulosta tai säännönmukaisuuden saartama alue. Maalaus on kuvansa perusteella ikoni mutta toteutuksensa nojalla symbolinen tai konventionaalisen perinteen tulos, toiminnan tapa. Ikonit, indeksit ja symbolit ketjuuntuvat epäsymmetrisesti toisiinsa. Emme voi käsittää tai ajatella mitään, mikä ei ole merkki.

John Deely tuo esille luonnehdinnan Peircen ”ensimmäisen” ideasta, joka sisältyy ajatukseen havainnon ja kokemuksen erosta.<sup>206</sup> Huomion suuntaamisen edellytys kokemukselle ei ole taivaasta pudonnut distinktio eikä pyri asettautumaan kieleen metafysiikkana. Deely viittaa Peircen käyttämään termiin ”se” (it) ja tuo esille Peircen määrittelyn: ”*Se on käsite, koska se on yleinen (universal). Mutta koska huomion kohdistamiseen (attention) ei sisälly lainkaan viitteitä (connotation), vaan huomio on vain silkkää mielen osoituskykyä eli mahtia, joka suuntaa mielen kohteeseensa – erotukseksi siitä että kyetään ajattelemaan mitä tahansa kohteen mainetta (predicate) – ei yleisesti läsnäolevan käsite, jossa vain yleisesti tunnistetaan se, mihin huomio kohdistuu, sisällä viitteitä eikä siksi varsinaista ykseyttä.... Ennen kuin läsnäolevaa voidaan vertailla tai erottaa, on läsnäoleva täytynyt voida tunnistaa sellaisenaan, **sinänsä**, ja tämän sen jälkeen metafyyysiset osat, jotka on tunnistettu eristämällä (abstraction), liitetään tähän **siihen**, mutta **sitä** itseään ei voida asettaa maineeksi.”<sup>207</sup>*

Tässä huomio merkitsee ajattelun huomiota, mutta yhtä lailla Peirce voi tarkoittaa loogista päättelyä tulostavaa tai esimerkillistä toimintaa, esimerkiksi viitattaessaan Antoine Laurent de Lavoisier’iin, nykyaikaisen kemian perustajaan: ”...*hän vei järkensä laboratorioon ja kirjaimellisesti teki tislauksastioista ja retorteista ajattelun työkaluja ja näin kehitti päättelystä jotain, mitä oli harjoitettava silmät auki, oli manipuloitava todellisia olioita eikä sanoja ja kuvitelmia.”*<sup>208</sup> Peircen panostus observaatioon loogisen ajattelun mahdollisuuksien luomisessa ei kuitenkaan tarkoita ilmiöiden hyväksymistä totuuden kriteeriksi. Mikäli tarkkailu olisi ainoa ”totuuden” kriteeri, tai peräti ainoa tapa olla interaktiossa ympäristön kanssa, ajattelua leimaisi

205. Peirce 1931/1958 CP 2.2.76.

206. Deely 2000, 49.

207. Peirce 2001, 21.

208. Ibid., 129.

eräänlainen kartesiolainen ajattelun ja aistimisen intuitiivinen synteesi. Näköaisti korostuisi teoreettisen ajattelun implisiittisenä kriteerinä. Ratkaiseva ero Peircen ja toisaalta Descartesin sekä Husserlin välillä on jälkimmäisten usko transkendentiaaliseen tiedon mahdollisuuteen pelkästään yksilön kirkkaan ajattelun tai sisäisen puheen nojalla. ”*Mikä tahansa, josta olen selkeästi vakuuttunut, on totta*”, toteaa Peirce sarkastisesti kartesiolaisuudesta.<sup>209</sup> On korostettava Peircen epäkartesiolaista ajattelua, kun hän ottaa käyttöön termin *mediation, mediaatio*, luonnehtimaan tulkinnan tehtävää liittämällä objekti ja merkin tuottamisen kannalta välttämätön merkkiväline toisiinsa.<sup>210</sup> Kartesiolaisessa ajattelussa spatiaalisuus putoaa annettuna taivaasta suoraan rationaalisen ihmisen tajuntaan eikä ole aistimisen ja ympäristövuorovaikutuksen seuraus. Myös Kant jää kopernikaanisessa käänöksessään kartesiolaisuuden vangiksi; inhimillinen tajunta luo todellisuuden kategoriat.<sup>211</sup> Tätä ajatusta tulee täydentää pragmatismien sanoin: havaitsemisen lisäksi myös toiminnallinen vuorovaikutus ympäristön kanssa on tiedon välttämätön ehto. Samalla nousee esiin kysymys siitä, voiko intuitio olla välittömänä kokemuksena mahdollinen. Peirce kiistää tämän mahdollisuuden sillä jokaiseen havaitsemisen ”välittömyyteen” liitetään jokin kokemus aiemmasta.<sup>212</sup> Todellisuus on ympäristön ja aistivan olennon interaktion tulos, jossa suhde ympäristöön luo edellytykset tajunnan ja todellisuuden kategorisoimiselle. Uuden kokemuksen mahdollisuus on kuitenkin olemassa, vaikka havaitsemisen, ajattelun ja toiminnan tapojen erojen rekisteriin (riippumatta siitä miten sellainen määriteltäisiin, kognitiivisesti, neurobiologisesti, sosiologisesti, psykoanalyttisesti) muodostuu tapojen muistinvarainen kokoelma valmiita ohjelmia, kokemuksia.

Mikäli entisen kokemuksen vastaisesti tapahtuu jotain, koemme eron. Varastoimme melkein huomaamattomat kokemukset muistiin ennakoivien (mielen)liikkeiden mahdollisuuksiksi. Suuren shokin koemme, mikäli tapahtumat ovat täysin ennalta arvaamattomia, kehoon vaikuttavia ja yllättäviä. On paljon sellaista, johon emme voi ennakoivasti suhtautua vaikka voimmekin varautua ajateltuun tapahtumaan monella tavalla. Luonnehdin yllä kokemuksen ja havainnon arkipäivää käyttämällä hyväkseni Peircen perustavaa eroa havainnon ja kokemuksen välillä. Kokemuksen käsite määritellään aistihavaintojen perusteella tapahtuvana eron kokemuksena. Se edellyttää, Peircen mukaan, eräänlaista karkeata abstraktiota, aiempien kokemusten muistinvaraista abstrahointia, jota vaikutelmien pakottavuus ei sinänsä tuota vaan joka muodostuu *havaintojen* (percept) nojalla syntyvistä havaintoarvostelmista. Esimerkiksi kun kuulemme lähestyvän ja loittonevan junan – tai ambulanssin – vi-

209. Peirce 1931/1958, CP 5.265. Tämä on toki kärjistys filosofiasta, johon liittyy toisenlaisiakin huomioita mielen ja ruumiin riippuvuudesta toisistaan. Vrt. Descartes 1956, ja siinä kirjoitus Metafyysisiä mietiskelyjä, käänös A. Hollo.

210. Peirce 1931/1958, CP 1.328.

211. Kant yhdistää ontologian tietoteoriaan päätyessään esittämään käsityksensä havaintomuodoista havainto-objektien edellytyksenä. Taustalla on tarve ratkaista Humeen ja Berkeleyyn skeptisismi ja tapa erottaa kysymykset olemassaolosta ja tiedosta erikseen. Vrt. Gardner 1998, 27–63. Katso myös Hartnack 1978, 123–128. Pragmatistinen kommentti aiheeseen löytyy: Dewey 1999, 56–58.

212. Peirce 1931/1958, CP 5.250, CP 5.265: ”1. We have no power of Introspection, but all knowledge of the internal world is derived by hypothetical reasoning from our knowledge of external facts. 2. We have no power of Intuition, but every cognition is determined logically by previous cognitions.”

hellykset emme havaitse muutosta vaan koemme eron havaittuamme kahden eri sävelkorkeuden äänet.

Abstrahointi – ”eristäminen” kuten Markus Lång suomentaa termin abstraction – tai ”täsmäntäminen” (*abstraction, precision*), erottaminen (*discrimination*) ja erilleen asettaminen (*dissociation*) voivat muodostaa yhden tavan hahmottaa artikulaation prosesseja. Huomio, suuntautuminen ja suhteuttaminen asettuvat artikulaation operaatioiksi. Prosessissa luomme ja unohtamme huomion objekteja tulkinnan perusteella, jota vuorostaan tarkastellaan annettuna, tilapäisten tai pysyvien järjestelyjen perusteella. Järjestelyt koskevat mediaa, muotoa, kerronnan aspekteja, mallien ja skeemojen representaatioita eri tavoin. Mikä tahansa huomion kohde on merkki suhteessa johonkin ja tulkittuna joksikin. Tämän prosessikuvauksen voi siirtää taiteellisen suunnittelun merkityksenannon teorian kontekstiksi. Fenomenaalinen viitekehys kehottaa fenomenologisen suunnittelun teorian hahmottamiseen. Merkkiteorian tulee taipua huomioimaan prosessi, riippumatta todellisuuden kategorias- ta, johon viitataan prosessin kuvauksessa. Prosessin viitekehys vapautuu merkityksenannon fenomenologiasta taiteelliseksi tai visuaaliseksi suunnitteluksi.

Palaan havainnon ja kokemuksen merkittävään panokseen teoreettisen tarkastelun ehtojen luomisessa, jota alussa esittelin. Otan käyttööni kolme erottelutapaa, abstrahoinnin (*abstraction*), erottamisen (*discrimination*) ja erilleen asettamisen (*dissociation*), joista ensimmäisen ja viimeisen Peirce liittää havainnon ja kokemuksen piiriin (joskin abstrahoinnilla tarkoitetaan myös mentaalista erottelua) sekä tietoisuuteen ja sen eriasteisiin rekisteröinnin, tarkkaavaisuuden ja huomion prosesseihin. Keskimmäisen Peirce näyttää liittävän muistiin ja merkitykseen, siis kokemuksen piiriin. Abstrahointi (tai *precision*) on huomion kiinnittämistä johonkin samalla kun laiminlyödään toisen kohteen huomioiminen. Kolmanneksi tulee dissosiaatio, eli erilleen asettaminen tietoisuuden erotellessa mielikuvat ja ajatukset (*image*) kiinnittyneinä tai verkottuneina toisiinsa tai tämän verkottumisen puutteena.

Abstrahointi näyttää olevan Peircellä havaintoon liittyvä tietoisuuden metodi, joka leikkaa havaitusta maailmasta huomiota saavat kohteet erilleen epähuomiota saavista. Tämä huomio tai pelkistäminen on Peircen mielestä samanlaisen konstruktion perusta kuin mitä esimerkiksi geometrinen diagrammi käyttää geometris- matemaattisen ongelman ratkaisemiseksi. Sitä käytetään seuraavassa myös loogisen ajattelun ehtojen perustana.<sup>213</sup> Dissosiaatio, erilleen asettaminen, liittyy tietoisuuden mielikuvien liitoksiin tai niiden puutteisiin, mikä voidaan tulkita myös rajanvedoksi tietoisuuden ja epätietoisuuden tai tiedostamattomuuden ja tiedostetun välillä.

Jokainen suunnittelu- tai menetelmällinen tapahtuma vastaa jo aiemmin luodun suunnittelutavan perinteen asettamaan implisiittiseen kysymykseen ja siihen on vaikea vastata muuten kuin myöntävästi. Miten aiemmin on tehty, se tehdään nyt toistamiseen. Jokainen voi kokea eron, kun lähtee työstämään uudella tavalla ennakkoon tuntematonta välinettä käyttäen tuttuakin osiota pitäen kiinni kaikesta

213. Ibid. CP 2.778.

minkä suhteen voi olla tuttavallinen: kertomuksesta, muodosta, välineestä. Yksikin muutos tuottaa uusia tilanteita ja haasteita. Eittämättä Peirce tavoitteli omassa ajattelussaan *abstraktion*, *diskriminaation* ja *dissosiaation* erottelutapojen esittämisellä käänteisen analogista esitystä suhteessa merkkikategorioihinsa ja merkin käsitteeseensä, jotka osoittavat tapoihin joilla ajattelussa, havainnossa ja kokemuksessa asiat liitetään yhteen. Merkkiteoria sekä loogisen ajattelun metodien perusteiden teoria täydentävät Peircen ajattelussa toisiaan.

Keskusteluni ulkopuolelle jää toisaalta suhde oletettuun todellisuuteen ja toisaalta oletettuun yhteiseen intersubjektiiviseen sosiologisesti määriteltyyn kollektiiviseen todellisuuteen.<sup>214</sup>

Abstraktion (*precision*), eli pelkistävän havainnon kannalta mediaa ei voi erottaa muodosta, eikä myöskään kertomuksesta. Mutta muoto voidaan erottaa mediasta ja kertomus mediasta ja muodosta. Erottelu perustuu siis ensi kädessä havaintoon, toiseksi dissosiaatioon. Havainnon suuntaaminen erottelee sekä median osia, muodon osia että kertomuksen osia toisistaan, eikä näitä erotteluja voi toteuttaa erottamalla media, muoto ja kertomus. Teokseni suunnitteluprosessin analyyttinen malli tulisi selvittää Peircen merkin ongelmana.

En halua tässä mennä pidemmälle pohtimalla kokemattoman kokemisen mahdollisuutta. Vastustaisin sellaista kokemuksen käsitystä, ellei olisi mahdollista osoittaa, että kokemattoman kokemus olisi sekin kokemuksen hallusinaatiota, ajan ja paikan siirtymä, itselleen puhumista ja katsomista seuraavan hetken *muistamisen* varassa, ja yhtä tavallista kuin kokemus jostain koetusta. Unikokemus, havaintojen yhdistely ja siirtymät koettujen elämysten kesken luovat nekin illuusioita todellisesta, eivät pelkästään unessa vaan valveilla. Teoria on unen kaltainen fiktio.

214. Termit, kuten topologia ja jatkumo aiemmissä luvuissa, jäävät tässä ”todellisuuteen” viittauksen yhteydessä keskustelematta, esimerkiksi ”epäsemioottisen” jatkumon epäsemioottisuus, ylipäätään distinktio maailman osat – media. Kumpikin kysymys siirtyy filosofisen realismi-idealismi tai realismi-antirealismi keskustelun osaksi, jota en voi tässä käydä. Sama koskee Husserlin ”Lebenswelt” ajatuksen suhdetta käyttämäni ympäristösuhde-termiin. Puhuessani representaatio- ja todellisuus-keskustelusta empirismissä, rationalismissä, pragmatismissa ja fenomenologiassa, viittaan Richard Rortyn käymään tunnettuun ja laajaan keskusteluun, vrt. Rorty 1999 (1991). Peircen semiotiikan ja kirjani aiheen kannalta ympäröivän kognitiivisen filosofian teorian välisestä yhteydestä katso Määttänen 1993.

## 7. SEMIOSIS JA TAITEELLINEN TYÖSKENTELY

Edellisissä luvuissa esitellyt Peircen objektiteoreettiset määritelmät – välitön ja dynaaminen objekti – asettuvat representaatioissa yhteen. Objektit yhdistyvät *representamenin* – tai merkkivälineen (Morris) – kautta. Merkkiin liitetyn asian, objektin, positio muuttuu fenomenologiseksi kohteeksi, merkityksi. Kohde, johon merkit viittaavat on dynaaminen objekti, joka representaatioissa Peircen merkin (*representamen*) mukaan on mahdollista kokea vain ilmiönä välittömän objektin positiossaan. *Representamen* on tulkinnalle välitön objekti, jokin tietty rajallinen piirre johon huomio kiinnittyy (mitä huomio fenomenologisesti on) jostakin oikeastaan tuntemattomasta objektista. Objektista voidaan saada jokin käsitys sen jälkeen kun se on huomion kautta hahmotettu ja käsitteellistetty.

Edelliseen kappaleeseen nähden semioottiseksi lähestymistavaksi voin tässä koota yhteen sen minkä Saussure perustaa miinus hänen kyvyttömyytensä käsitellä semiosista käytännössä plus mediateoria ja plus, viime kädessä, Peircen fenomenologinen semiotiikka. Näin ollen tulen päätyämään triadiseen merkkikäsitteeseen ja tämän soveltamiseen, Peircen tapaan, ilmiöiden käsitteellistämiseen toiminnan näkökulmaa unohtamatta. Edellisessä luvussa artikulaation ongelmaa pohdittiin median ja muodon kysymyksinä päätyemällä Peircen havaitsemisen ja toiminnan kohteena oleviin objekteihin. Tässä luvussa päädytään siihen, että artikulaatio tulee ymmärtää Peircen interpretanttiteorian puitteissa tulkitsemisen ja suhteuttamisen prosessina, johon kuuluu sekä yhteenliittäminen että erottaminen. Artikulaatiota voisi eritellä representaation ja suhteuttamisen eli yhteenliittämisen ja toisaalta abstrahoinnin, diskriminaation ja disassosiaation termein. Lopuksi sekä objekti-teoria että interpretanttiteoria liitetään yhteen. Luotan tässä tilanteessa vain alustavasti graafisiin esityksiin Semiosis 1 ja Semiosis 2, jotka erittelevät artikulaation mahdollisuutta luoda alati uudet objektinsa ja muuntaa tulkinnan seuraavaksi merkiksi.

Presentaation ja representaation tasolla käyty kiista ylittyy Peircen kannalta, kun lähdetään siitä, että mediat ovat merkkivälineitä. Interaktiivisina dynaamisina objekteina mediat kuitenkin ehdollistavat havaitsemista ja ajattelua siksi, että mediat eivät kommunikaatioita kantamaan valittuinakaan tottele meitä vaan tuottajiaan, tekijöitä ja teknologiaa. Interaktiivisuus luonnehtii historiallisesti median ja käyttäjän välistä suhdetta mutta se on myös aina ajankohtainen näkökulma uusien medioiden käyttöönoton yhteydessä. Mikäli interaktiivisuutta voisi ajatella ohi välittömien objektien ja representatiivisten kontekstien, interaktiivisuus viittäisi juuri median dynaamisuuteen, meitä pakottaviin rajoitteisiin, joita asettavat median ehdot ja niiden hallintaa koskeva vuorovaikutuksen pakottavuus ja vastus. Interaktiivisuuden tematiikka on siksi dynaamisten objektien ja indeksikaalisen merkityksenannon dyadisia ehtoja avaava perspektiivi. Laajemmin ajatellen inter-

aktiivisuus kattaa ympäristövuorovaikutuksen kokonaan representaatiosuhteena tai ”elämismaailmana”.

Teos ei voi olla puhdas käsite. Teoksena käsite pitää esittää. Onko se mahdollista kuten replikan tapauksessa? Huomataan, että replika replikoi joka kerta kun se tulkitaan ja palautuu teoriassa samaan ajatukseen kuin mistä alun perin oli kyse. Onko tämä paluu mahdollista? Kysymys symbolin ja replikan suhteesta on representaation ajatuksen ongelma. Yhdessä ääripäässä löydämme ajatuksen ideaalisesta muodosta, jota ei voi täydellisesti esittää. Matematiikka ja geometria esittävät tällaisia ajatuksia, joita hyödynnämme katsomisen apukeinoin. Toisen ääripään esittää Peirce puhumalla abduktiosta, joka lähtee liikkeelle aistinvaraisesta katsomisesta, mutta ei esitä mitään yhtä väitettä. Hiekkaan piirretty kolmio ja kolmion idea kohtaavat katsomisen ajattelussa. Geometrinen ongelmanratkaisu perustuu katsomiseen. Visuaalisen suunnittelun teoriasta ei tarvitse tehdä geometriaa mutta teoria edellyttää oman käsitteellisen rakenteensa.<sup>215</sup>

Julkisen tilan rajapinta on vallankäytön leimaama mutta niin on myös studio-prosessi, jota ei pidä ymmärtää esimerkiksi Peircen teoretisoinnin pohjalta vain dyadiseksi tapahtumaksi, ikään kuin luonnon tapahtumaksi. Välineen artikuloiminen on kauttaaltaan merkkiproessi ja mukana representaatiojärjestelmän kierrossa, joka hahmottuu pikemminkin pysäkkien ja solmukohtien tai huomion objektien verkostoksi kuin aluksi ja lopuksi. Kiasmaattinen muoto on tällainen objekti, jota voi yhtäältä tarkastella siitä näkökulmasta, miten muoto on ehdollistunut jatkumon topologian mukaan (esimerkiksi ikonisena muotona) ja toisaalta merkkirelaationsa funktiona, jossa se artikuloituu ja määräytyy tunnistamisen kautta joko symbolisen tai muuten sopimusvaraisen tavan mukaan, tietyksi merkityksi. Kummasakin tapauksessa muoto – topologia tai muoto=merkitsijä/merkitty on mitä on toisen kautta, yhtäältä median toisaalta kerronnan. Huomion suuntaaminen jompaan kumpaan suuntaan riippuu mediaatiosta, suhteuttamisesta, jota tulkintojen prosessi vaalii erilaisin perustein tapojen, koodien, argumentaation ja hypoteesien funktionaalisissa prosesseissa. Näitä prosesseja voi nimittää interpretanttien suhteiksi huomioitaviin dyadisiin tiloihin. Itse huomio on tulkinnan ehto ja osallistuu dyadisten suhteiden tuotantoon. Muodon merkitys laajentuu dyadisten ja triadisten relaatioiden kysymyksiksi. Peircen merkkikäsite on esimerkki jälkimmäisestä relaatiosta. Aihepiiriin on mahdollista lisätä paitsi merkin triadiset ehdot myös prosessuaalinen aspekti, joka tarkoittaisi, että pertinenssin semiologinen ajatus edustaa liukuvalla skaalalla yhtä ääripäätä, matemaattis-binaarista eron ajatusta. Toisessa ääripäässä hypoteettisten mahdollisuuksien hahmottamista voi ajatella abduktion kaltaisten havaintoarvostelmien muotoina, joiden merkitykset (merkkien sarjana) ratkaistaan viiveellä, prosessissa ja tulevaisuuteen projisoiden. Muodon pertinenssin kuljettaminen semiologiasta semiotiikkaan tarkoittaa osittaista luopumista semiologisesta perinnöstä vaikka se kuitenkin säilytetään yhtenä vaihtoehtona merkityksenannoissa, joissa kolmannen artikulaation eräänä vaihtoehtona on tietyin skeemoin rajattu inventaari, pesumerkeistä verbaalikielen runouteen.

215. Peirce 1931/1958, CP 5.181, 5.183–5.194.

On korostettava, että Peircen hahmottamasta tunteen, toiminnan ja ajattelun erittelystä ei ole mahdollista johtaa mitään, mikä liittyy erityisesti taiteelliseen työskentelyyn erotuksena muunlaisesta ruumiillisesta työskentelystä. Taiteellisen kysymyksiä ratkotaan diskurssiteorian, estetiikan, taiteen sosiologian ja historian teoreettisissa keskusteluissa. Maalaustaiteen työskentely rinnastuu mihin tahansa muuhun ruumiilliseen työhön, työpajassa tai studiossa. On pidettävä kiinni siitä, että merkityksenannon skeemoja ei mielletä artikulaatiossa paljastuvan teoksen essenssiksi, olemukseksi. Olemuksellisesti teos on tyhjä. Täsmällisemmin voisi sanoa, ettei teosta ylipäätään ole olemassa ilman taiteen kontekstia.

Aiemmin tarkastelin Saussuren ja Hjelmslevin semiologista merkkiä nelipaikkaisena suhdekokonaisuutena sekä merkityksenantoa huomion C-B-A kenttänä. Tässä hahmotan, missä määrin prosessiin asetettava merkkirelaatioiden kenttä voidaan suhteuttaa Peircen merkkikäsitteeseen. Tarkastelen merkityksenantoa prosessina, johon liitän Peircen triadisen merkityksenannon kolmannen välttämättömän momentin, interpretantin. *Interpretant* on Peircen käsityksen mukaan jonkin suhteen (johonkin) *suhteuttamista* ja *välittämistä* (*mediation*) jonkin seikan perusteella, jota (ensimmäinen) merkki(väline), *representamen*, edustaa. *Interpretant*, suomenkielen sovitettu *interpretantti*, on ajateltavissa toisena merkinä, joka syntyy ensimmäisen tulkintana.

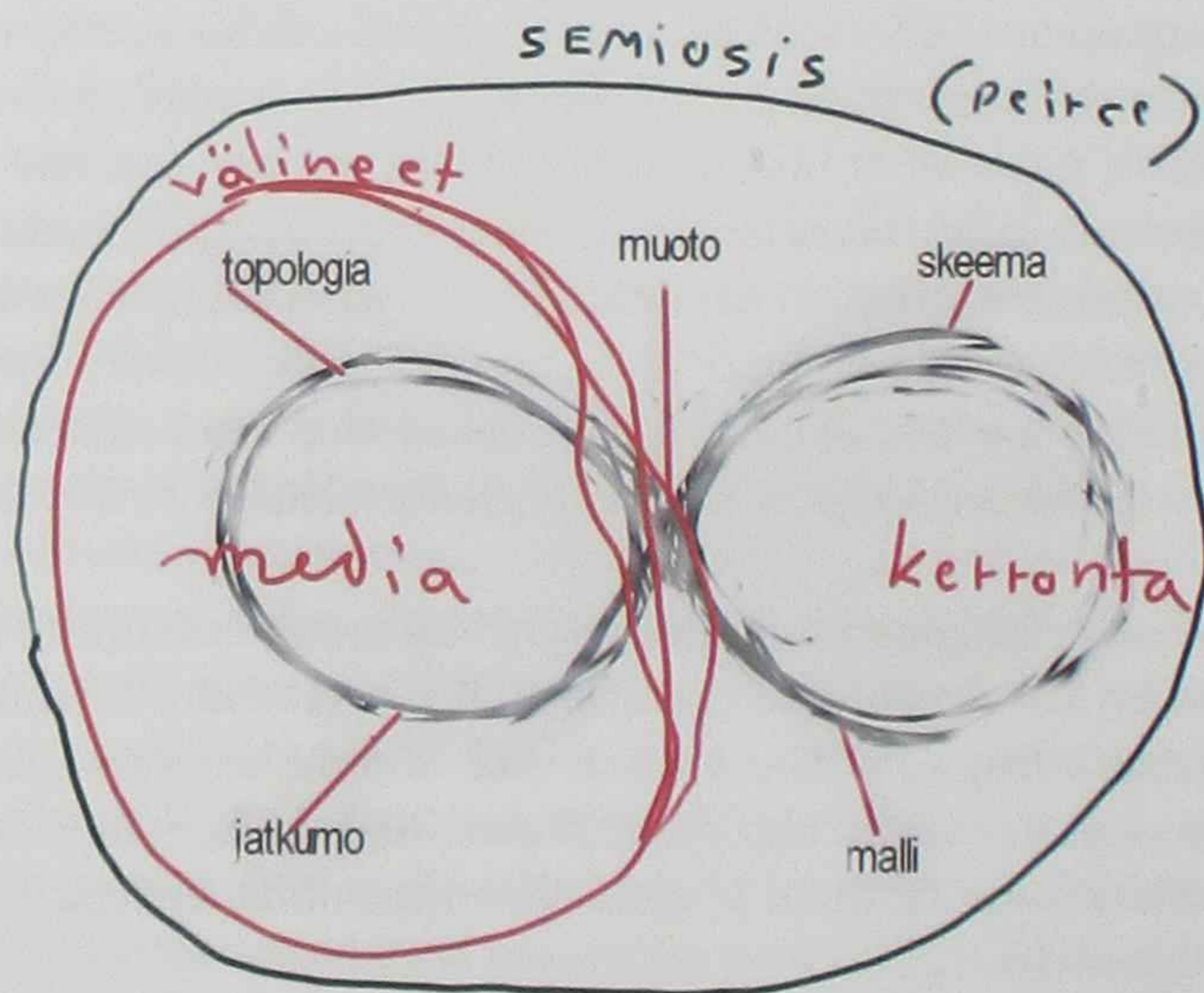
Peircen triadinen merkityksenannon käsitys ei tee ehdotonta eroa ulkoisen ja sisäisen todellisuuden välillä mutta erottaa kuitenkin aktuaalisesti olemassa olevat merkit symbolisista merkeistä. Viimeksi mainitut voivat sisältää aktuaalisesti olemassa olevia komponentteja jo senkin vuoksi, etteivät merkit muuten ole yhteisöllisesti jaettavissa. Niinpä välineen artikulaatio tuottaa symbolimerkin erilaisia instansseja (*replica*). Aktuaaliset instanssit mahdollistavat siis sen, että välineisiin ja mediaan realisoituva järjestys on tarkasteltavissa paitsi ikonisen kaltaisuuden tai indeksikaalisen vastuksen aspektien kannalta myös laajasti määritellen aineellisina symboleina (*replica*). Symbolinen merkki on ainoa täydellinen koko merkityksenannon triadisen suhteen toteuttaja. Ikonit ja indeksit ovat tässä suhteessa degeneroituneita, epätäydellisiä merkkejä, sillä ne eivät edellytä ehtojensa nojalla interpretanttisuhdetta.

Kukin merkki on eräänlainen tulkinta, kahden asian suhteuttamista keskenään. Suhteuttamisesta on voitava sopia toistettavasti, kuten tehdään verbaalikielen sanojen suhteen. Sanat edustavat jotain symbolista ja sopimuksenvaraista asiaa. Seuraava diagrammi osoittaa Peircen merkki-artikulaation koko kentän. Siihen kuuluu myös olemassa oleva konkreettinen ja aktuaalinen maailma, erityisesti vastuksen tarjoavana todellisuutena.

Taiteellisessa työskentelyssä C-B on sekä lähtökohtainen jatkumo, media että teokseksi nimetty muodollinen kokonaisuus, keskeneräisyydessäänkin. Tekijän työ tapahtuu myös katsojana toimimisena. Tekijällä on erityisoikeuksia B:n suhteen siinä, miten B muokataan viittaamaan C. Katsojan toimesta tapahtuu myös toinen merkityksenannon ketju, jossa B asetetaan suhteeseen C A:n toimesta. C jatkumona ja mediana on muuttunut virtuaaliseksi, viittaukseksi, ”merkityksi” muodossa B, eli merkiksi katsojan tulkinnan myötä, B-A. Taiteellisen työskentelyn ja suunnittelun

vaiheen kannalta C edustaa alkupistettä, keskeneräistä tarkastelun kohdetta ja lopullista teoskokonaisuutta. Tämän C tekee vain B-A tulkinnan merkityksenannon kannalta. Merkityksenanto lähtee liikkeelle tai toistuu katsomisessa, suhteessa B-C. Olen tässä sijoittanut fenomenaalisen havaitsemisen suhteeseen B-C ja tulkinnallisen aspektin suhteeseen B-A. Distinktio noudattaa ajatusta, jonka mukaan olemme aistivassa suhteessa maailman osiin (C) ja siinä ”pakotettuina” ensi kädessä ikonisen tai indeksisen ehdon pohjalta havaitsemaan B, joka tältä osin vaikuttaa mahdollisuuksiin tulkita B C:n representaatioksi. Itse suhde B-C on kuitenkin se kolmas, joka merkitään muistiin triadisesti A:n positiossa, jolloin B-C on ymmärrettävissä paitsi havaitsemisena myös erikseen tulkintana B-A suhteessa. On mahdotonta päätellä, kumpi suunta on hallitsevampi, havaitsemisen tai C:n pakottavuus, vai tulkitsemisen kautta (B-A) syntyvä suhteuttaminen, joka koskee C-B. Hahmottamani distinktio noudattaa sekä Peircen edellyttämää triadisuutta että korostaa kahta operaatiota, havaitsemista ja tulkitsemista erikseen. Käytännössä C-B ja B-A edellyttävät toisensa eikä merkityksenantoa voi ajatella ilman koko triadia C-B-A. Triadinen merkityksenannon prosessi C-B-A voidaan kohdistaa jokaiseen suunnittelun prosessin abstraktion, diskriminaation ja dissosiaation huomion kohteeseen.

Aiemmin olen käsitellyt mediaa, muotoa – ja tässä syrjään jätettyä kerronnan aspektia – laajennetun artikulaation kenttänä. Seuraavassa pohdin lopuksi, miten kolme artikulaation kenttää olisi mahdollista käsitellä suunnittelun prosessin merkityksenannon objekteina ja prosesseina (C-B-A).



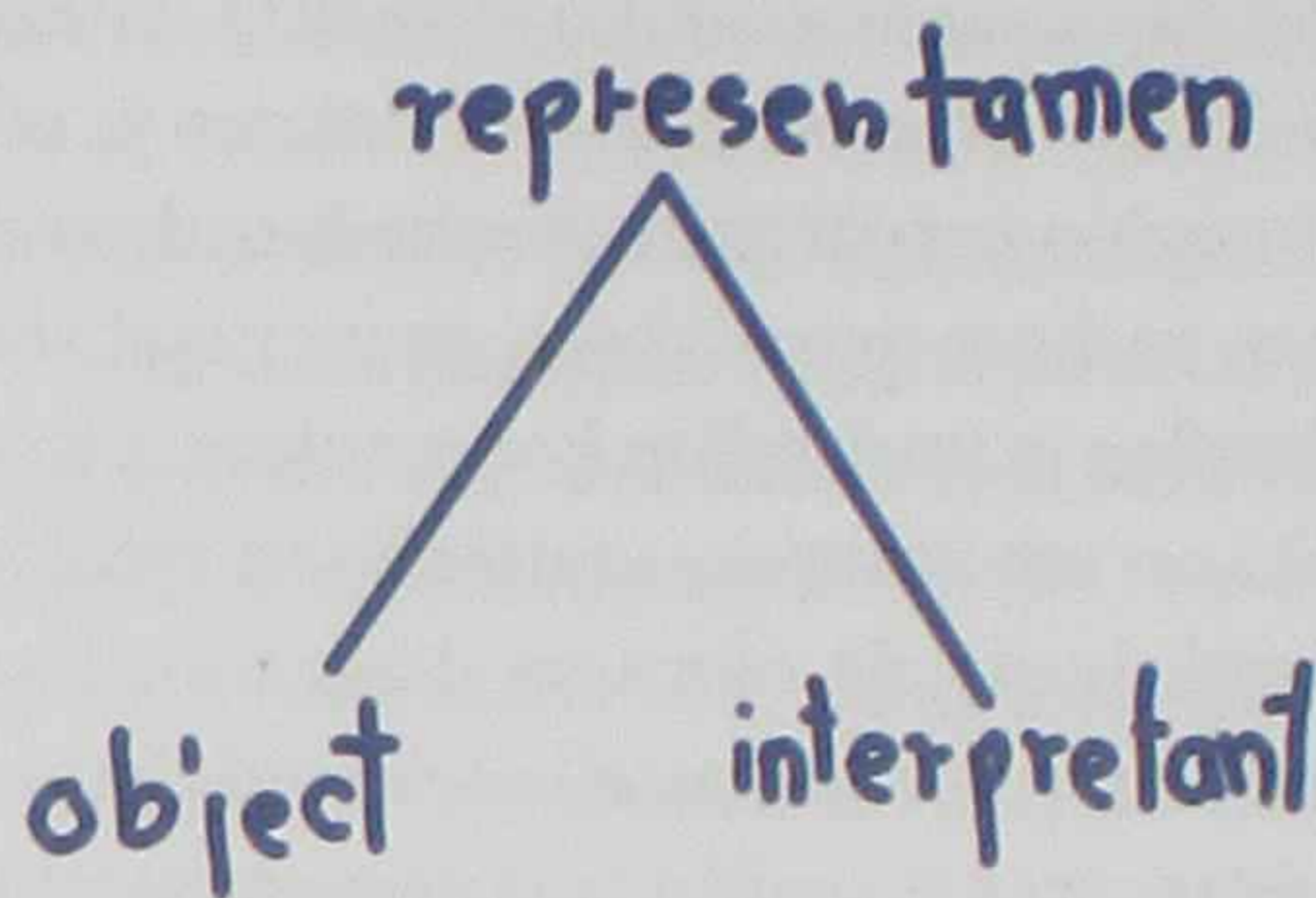
Kuva 12 Peircen semiosis kattaa toiminnan tapana myös semiologian torjumat välineet kuten median topologian ja jatkumon. Saussuren merkkikäsite torjuu myös merkityksen suhteen referenttiin, skeemaan ja malliin. Suunnittelun kaikki huomioidut sijoittuvat semiologisen merkin kielijärjestelmän kannalta apriorisen, ”annettun” artikulaation piiriin. Paradigmaattiset ja syntagmaattiset suhteet semiologisessa merkkiprosessissa eivät edellytä artikulaation muutoksia, häiriöitä, joita toki diakronisessa lingvistiikassa tutkitaan. Peircen semioottinen merkkikäsite sisältää sekä katsomisen että toiminnan tavat, mikä tosin tarkoittaa selkeätä distinktiota toiminnan indeksikaalisen ja dyadisen luonteen sekä representaation symbolisen merkityksenannon välillä.

Diagrammissa mainitaan epähierarkkisesti viisi erilaista huomion aluetta: jatku-mo, topologia, muoto, skeema, malli. Mediaa ei kuitenkaan ole makaavaa kahdeksik-koa muistuttavalla janalla eristetty muista huomion pysäkeistä. Mikäli diagrammia tarkastellaan suljettuna ratana, janalla liikutaan rajatta taiteellisen työskentelyn eri-laisilta huomion pysäkeiltä toisiin erottelematta sisäisen ja ulkoisen huomion eroja. Jatkumoon kiinnitetty huomio ympäristövuorovaikutuksessa on milloin aktiivinen ja ulospäin suuntautuva, milloin passiivinen ja virtuaalisia seikkoja huomioivaa tarkkaavaisuutta, ennakoiden ja muistellen kokemuksia, puhetta ja käsitteitä. Miten Peircen triadinen merkki on sovitettavissa taiteellisen työskentelyn momentteihin, siten kuin olen ne huomioinut yllä olevassa diagrammissa? Rinnastan muodon representameniin, josta käsin tulee tarkastella sekä suhdetta mediaan että suhdetta kerrontaan. Kerrontaa reunustavat mallin ja skeeman, merkityn ja merkitsijän, py-säkit. Saussuren merkkikäsite puretaan tässä yhteydessä erilaisiksi konventioiden objektisuhteiksi. Muodon merkityksen ehdot laajentuvat kuitenkin Saussuren ajat-telua laajemmalle. Muodon merkitys voi perustua kaltaisuuteen (ikoni), sopimus-varaisuuteen (symboli) tai aktuaaliseen ja konkreettiseen läheisyyteen ja syy-yhtey-teen (indeksi). Mikäli halutaan säilyttää merkitsijän ja merkityn erillisyyden (mikä on diagrammin esityksen kannalta hankalaa, erityisesti jos alkaa kysyä diagrammin suhdetta ilmaisuun ja sisältöön), mallin ja skeeman topologia muistuttavat ikoni-suuden tapauksessa toisiaan. Indeksissä suhteessa ikonisen kaltaisuuden osuu-teen lisätään aktuaalinen ja konkreettinen syy. Ikoniset ja indeksikaaliset muodon ja mallin suhteet nähdään kuitenkin aina viime kädessä kulttuurisen kontekstin tai tulkinnan valossa.

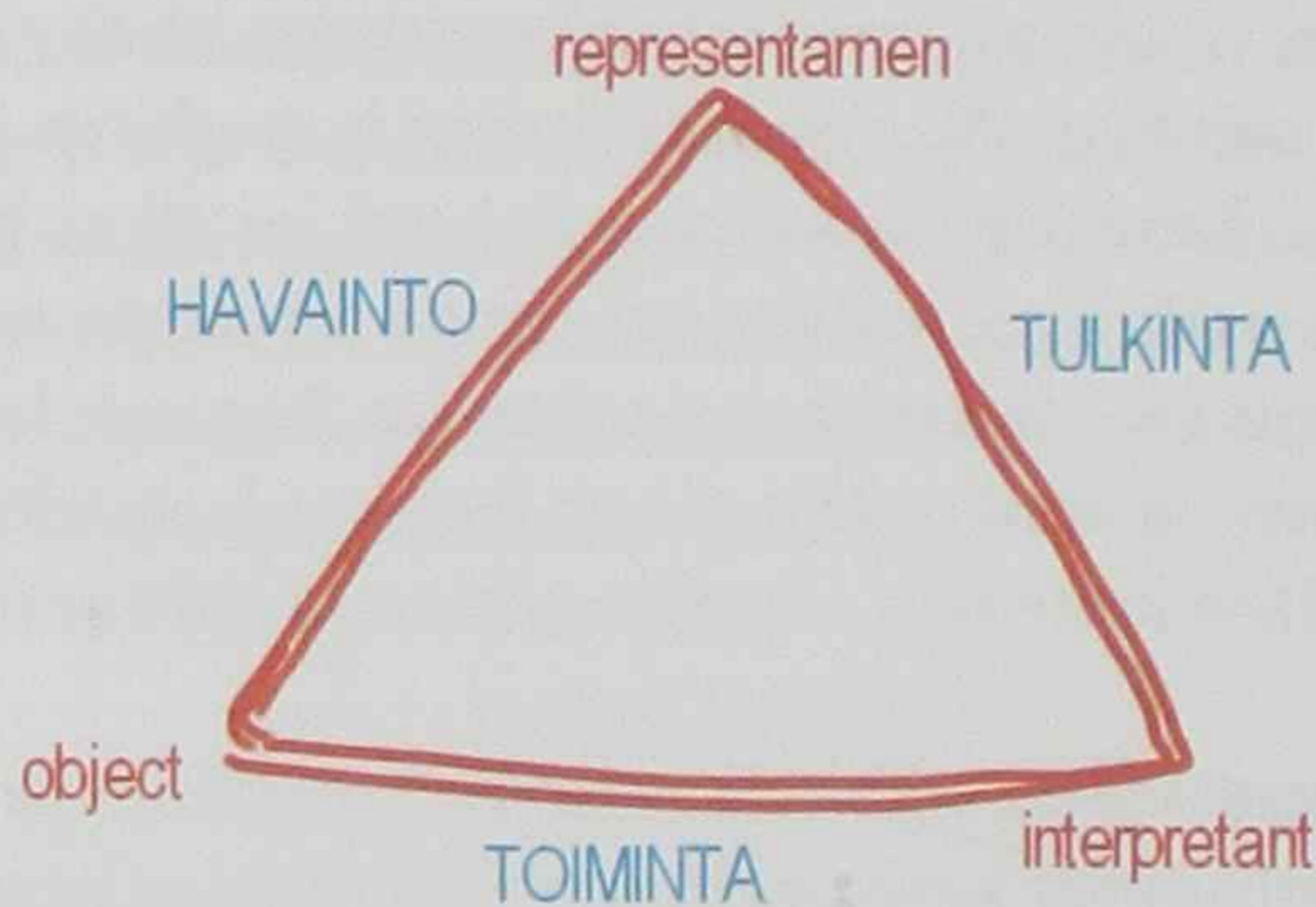
Kysymykset välineestä vievät sekä tulkinnan että merkin objektisuhteisiin. Pyr-kimys rinnastaa objektisuhteet kysymyksiksi referenteistä tarkoittaisi, että merkin mediaalinen artikulaatio, merkin tuottaminen objektina rinnastuisi suoraan tulkin-nan referentteihin, jotka eivät välttämättä ole sama asia. Ikonisuutta, indeksisyyttä ja symbolisuutta koskevat objektit eivät ole suoraan rinnastettavissa interpretanttien tulkinnallisiin referentteihin, joskin kuvamerkki on tästä erityistapaus, vaan kyse on objektin ja merkkivälineen (representamen) suhteen erilaisista ehdoista. Ehtoja tarkastellaan interpretantin asemasta käsin. Siinäkin tapauksessa ei ole kyse siitä, minkälaisia tulkintoja on mahdollista suorittaa vaan siitä, millaisin ehdoin merk-kiväline, tässä tapauksessa muoto eli tietty järjestys, suhteutuu objektiinsa. Mikäli ajatellaan että objekti aina on sama kuin referentti (mikä on yleinen tulkinta Peir-cen merkkiteoriasta), syntyy mahdollisuus triadisessa katsantokannassa rakentaa interpretantin ja objektin, eli referentin, suhde (*object-mind*). Referentti on kui-tenkin yleensä jotain muuta kuin merkkivälineen objekti, vaikka se voi olla sitäkin Peircen mukaan. Interpretantti tarkastelee objektia representamenin kautta. Mikäli representamen itse muuttuu merkkivälineeksi, uusi interpretantti tarkastelee samaa objektia entisen interpretantin kautta. Tämä on merkkiväline uudelle tulkinnal-le, jne. Ajatus, jossa nähdään merkin objekti referenttinä, kärjistää viittaussuhteen O-R harhaanjohtavaksi referentin termin soveltamiseksi.

Määttänen (1993) nostaa esiin naturalistiseen kognitioteoreettiseen näkemyk-seensä liittyvän ongelman ja pyrkii korjaamaan sen ajattelemalla interpretantti-

objektisuhdetta toimintana, tai eräänlaisena lopullisena tulkintana, joka johtaa toimintaan. Lopullinen tulkinta (*final interpretant*) muokkaa uudelleen suhteen merkin ja objektin välillä:



Kuva 13 Triadinen merkki on avoin suhde objektiin, eikä salli (dynaamisesta) objektista tietoa kuin representamenin kautta.



Kuva 14 Määtäsen (1993, 42) kolmiossa lopullinen tulkinta johtaa toimintaan objektin suhteen.

Tämä diagrammaattinen innovaatio pyrkii erottamaan Peircen dynaamisen objektin välittömästä. Havaitsemisessa korostuu se, että perceptit, ”näkemisen virta”, ovat sekä dynaamisia että välittömiä objekteja. Havainteista pyritään muodostamaan merkkiobjekteja, joista interpretanttisuhde kuvaa tulkinnallista otetta havaitsemisessa. Peirce ei merkkikaaviossaan erota toimintaa havaitsemisesta. Määtäsen triadinen kolmio täydentää Peircen ”avointa” kolmikantaista merkkikäsitystä erittelemällä dynaamisen objektisuhteen erilleen välittömästä objektisuhteesta. Tulkitessaan interpretantti-objekti-suhdetta Peircen teoriassa tällä tavalla toiminnan kannalta Määtäsen triadinen kolmio voi toimia taiteellisen työskentelyn teoreettisena hahmona. Objekti osoitetaan myös erikseen välineellisesti muokattavaksi toiminnan kohteeksi. Toiminnallinen aspekti korostuu edelleen kun ajatellaan toiminnan objektit merkityksenannossa mediaa koskevaksi kahdeksi artikulaatioksi, mediaaliseksi ja plastiseksi. Kummassakin artikulaatiossa valitaan, yhdistellään ja muokataan näkemisen virran pakottavia topologioita maailman osista (jatkumosta) mediaksi ja merkeiksi. Artikulaatio ei kuitenkaan voi tapahtua ilman että epäsym-

metrisesti ajatellen mediaalista prosessia hallinnoi kolmas artikulaatio, merkityksenannon ratkomisprosessi tulkinnan konteksteissa. Semiologinen artikulaatio, jonka Saussure yksinkertaistaa *aprioriseksi* merkille, täsmentyy Hjelmslevin ajattelussa päinvastaiseksi ja merkkifunktion ensisijaisuudeksi substanssiin nähden. Hjelmslevin käsitys muistuttaa Peircen lähtökohtaa interpretantin välttämättömyydestä täydellisen symbolimerkin edellytyksenä. Hahmottamani kolmas artikulaatio vastaa merkkifunktiota ja hyväksyy erääksi lähtökohdaksi Saussuren ja Jakobsonin ajatuksen semiologisesta pertinenssistä. En kuitenkaan pidä lingvistisen pertinenssin ajatusta ainoana mahdollisuutena merkityksenannossa. Merkityksenanto avautuu tulkinnallisten varianttien semantiikaksi, jossa binaarisen eron järjestelmä edustaa ääripäätä. Tulkinnallisesta avoimuudesta alkaen merkityksenanto ”supistuu” binaaristen erojen järjestelmään saakka, erityisesti rajattujen inventaarien systeemeiksi kuten länsimaisessa foneettisessa aakkostossa sekä verbaalikieltä tehokkaammassa suppeissa merkkijärjestelmissä kuten liikennevaloissa. Merkityksenannon semiologisen ja binaarisen joko-tai-moodin lisäksi moodeja ovat myös mahdollisesti, ei vielä tai ei enää.

Objekteja voi muokata uudestaan, mikä onkin keskeistä taiteellisessa työskentelyssä. Tulkinnalliset huomiot yhdistävät sekä katsojaa että tekijää mutta tekijälle on varattu, uusia interaktiivisia teoksia lukuun ottamatta, oikeus taiteen artefaktien tuottamiseen ja muokkaamiseen. Määrittelen tässä interaktiivisuuden konservatiivisesti samoin kuin median käsitteenkin, enkä lähde metaforisoimaan laajemmin kumpaakaan ajatusta, joihin sisältyy ympäristövuorovaikutuksen kannalta tietoisuuteen, muistamiseen ja tulkintaan liittyviä enemmän tai vähemmän pakottavia kokemuksia. Taiteellinen ilmaisu olisi mahdollista kuvata suunnitteluprosessina. (Neo)strukturalistinen ajatus binaarisesta merkistä (Saussure) tai merkkifunktiosta (Hjelmslev) laajennetaan puhumalla merkkirakenteen ehdoista. Myös kaltaisuus ja läheisyys voisivat asettua binaariseksi jäävän merkkikäsityksen annetuiksi ehdoiksi arbitraarisuuden (sopimusvaraisuuden, toiminnan tavan tai konvention) lisäksi. Tämä ei vastaa alkuperäistä semiologista periaatetta.<sup>216</sup> Myös korostamalla varhaisempaa Husserlia (Mulligan, 1995), olisi mahdollista kuvata katsomisen fenomenologiaa vertaamalla Husserlin teoksia *Logische Untersuchungen* (1900-1901) ja *Ding und Raum* (1907) myöhempään havaitsemisen ja tilan sekä kuvan filosofioihin sekä Peircen (1931/1958) semiotiikkaansa sisällyttämään loogiseen fenomenologiaan – tai fenomenologiseen logiikkaan Peircen semiotiikan osana.<sup>217</sup>

Merkkiteoria muotoutuu Peircen ajattelussa erilaisten objektien ja referenttien teoriaksi. Toisaalta merkit edellyttävät loogisesti kolmatta suhdetta, jonka suhteen

216. Tällä tavalla laajennettua merkkikäsitystä voi tarkastella myös esimerkiksi retoristen ulottuvuuksien ja merkkijärjestelmien yhteisöllisen kierron ja vaihdannan sekä elämismailman kannalta. Näin tekee Sonesson. Se edellyttää Husserlin tiettyjen käsitteiden, kuten apperceptiivisuuden ja elämismailman ajatusten hyväksymistä ja Husserlin kieli- ja merkkikäsityksen sivuuttamista sekä transkendentiaalisen reduktion ajatusta, kuten on tehty sosiologisen fenomenologian Husserl-kritiikissä (Schutz, Gurrwitch), ruumiillisuuden fenomenologiassa sekä fenomenologian ”naturalisoinnin” projekteissa (Pachoud, Roy, Smith, Varela, Petitot). Katso Petitot, Jean et al. 1999.

217. Peircen semiotiikan, logiikan ja fenomenologian suhteista, vrt. Peirce 1986, 82-84; vrt. myös Deledalle 1990, 46-64.

jokin nähdään merkiksi jostakin. Niinpä merkkiteoria toisaalta laajenee interpretanttien teoriaksi. Kysymys on lähinnä tulkinnan ehtojen nimeämisestä joko artikulaatioksi tai interpretanttien luokiksi. Heiskala (1997) ja Ransdell (1986) määrittelevät artikulaation interpretanttisuhteena kahden asian, merkitsijän ja merkityn välillä. Artikulaatio on ikään kuin tulkinta siitä miten yksi asia (*representamen*) voisi edustaa toista (*object*). Artikulaation ajatus triadisoi binaarisen merkin. Kielessä konvention noudattaminen on liki automaattista ja jää vaille huomiota, paitsi häiriötilanteissa. Kuvataiteellisessa työskentelyssä korostuvat sopimusvaraisten asioiden avaaminen uudelleen käsittelyyn ja tapojen sekä tyylien muuttuminen. Tyylien uudistaminen lienee modernismissa oma erityinen perinteiden noudattamisen vastainen ideologia. Heiskala seuraa Jacques Derridan ajatusta siinä, että merkitty muuttuu seuraavan merkin merkitsijän asemaan, mutta tämä on eri ajatus kuin sekoittaa jompikumpi merkin komponentti koko merkkiin, mitä tapahtuu puhuessamme sekä Peircen että Saussuren merkeistä. Peirce sallii triadisen merkikäsityksen muunnelmat, sen, että yhdessä tilanteessa merkki on kolmikantainen ja toisessa tilanteessa voimme puhua yhden merkin tulkinnan momentista (interpretantti) toisena merkinä, jonka ensimmäinen (*representamen*) pyrkii pakottamaan samaan objektisuhteeseen kuin ensimmäisenkin. Tämä pakottavuus esitetään Peircen toimesta välittömän objektin ajatuksessa, joka tarkoittaa, että interpretantti on kosketuksessa objektiin ainoastaan tietyn kvaliteetin tai ominaisuuden perusteella. Interpretantti seuraa toista objektien mediaatiossa.<sup>218</sup> Interpretantteja Peirce mainitsee jälleen triadiseen tapaansa – triadisuuden perusteita ei tässä voi käsitellä – kolme: dynaaminen, välitön ja lopullinen interpretantti.

218. Jatkumon osan semiotisoimisen merkin ”kantajaksi” tai ehdoksi mediumina hahmotan seuraavasti: Medium/media asettuu jatkumosta virtuaalisen merkkiprosessin osaksi. Peirce käyttää termiä mediaatio Thirdness-kategoriaan kuuluvien operaatioiden nimenä. Vrt. Peirce 1931/1958, CP 5.121. Mikäli tässä teen linkin medium-termini ja Peircen mediaatio-termin välille, medium/median ”romahtaminen” merkin artikulaation interpretantti-operaatioksi sinetöi mediumin kohtaloksi toimia symbolisen merkityksenannon kokonaisuudessa. Symbolinen mediaatio sijoittaa indeksikaalisen/mediaalisen ja ikonisen/topologisen artikulaation eräällä tavalla sisäkkäisiin kenttiin. ”Sisintä”, samalla ”ensimmäistä”, Peircen katsantoa seuraten, edustaa Firstness-kategorian mukainen potentiaalisuus, jota Peirce toisaalla rinnastaa ”esteettiseen” (CP 5.113) tai ”tunteeseen” (*feeling*, CP 5.289). Tunne edustaa ajattelussa ”käsittämätöntä” tai ”perustelematonta”, välitöntä, yksinkertaista ja vertaamatonta (CP 1.310). Mediumin merkkiluonnetta leimaa mediaatio – medium ei voi kantajan funktiossaan olla olematta osa merkistä sillä tulkinta edellyttää jotain mediumia, mediaa. Objektisuhteen ehdot rakentuvat epäsymmetrisesti. Mediumiin liittyvä ”kantajan” tai ”ehdon” funktio on siirrettävissä sisäkkäisten ehtojen sarjassa mihin tahansa ilmiöön, jonkin toisen merkin ehdoksi. Samalla on muistettava, miten Peirce leimaa ajatuksen ”välittömästä tietoisuudesta” fiktioksi, mitä kvaliteetit eivät tietoisuuden objekteina suinkaan ole. Vrt. *ibid.*, CP 1.422. Ei ole järkevää, Peirce toteaa, että punaisuus olisi fiktiivinen tai aistista riippuvainen asia. Peirce ei hyväksy, että voisimme sanoa punaisen katoavan esineen kvaliteettina pimeässä tai vastaavasti että raudan kyky vastustaa painetta katoaisi kun siihen ei kohdistu mitään räsitusta. Medium asettuu *semiologisesta* näkökulmasta katsoen artikulaation asemaan, torjutun merkityksenannon positioon, ”annettuna” tai apriorisena lähtökohtana, jota leimaa ”kantajan” aktuaalisuus, ei virtuaalisuus. Tästä eroten triadinen merkkikäsitys laajentaa artikulaation tulkintojen sarjaksi, joista osa kohdentuu toiminnan kautta mediumin muokkaamiseen, osa topologian muotoiluun ja tämän avulla klassisen merkkifunktion rakentamiseen, jota triadisessa merkikäsityksessä edustavat paitsi interpretantit myös interpretanteista erityisesti symbolista argumentaatiota ja käsitteellistämistä vastaavat loogiset ja lopulliset interpretantit. Viimeksi mainitut interpretantit nojaavat välittömiin ja dynaamisiin tulkintoihin, joiden kohteet ovat pakottavampia kuten kvaliteetteja ja ponnistusta tuottava ympäristö. Medium ja merkki edellyttävät ja tuottavat toisensa, ne eivät ole merkityksenannon kannalta erotettavissa eivätkä näin ollen myöskään edusta merkityksenannon ”ulkopuolista”. ”Ulkopuolinen” on olemassa merkin mahdollisuutena. Liitän mediumin Secondness-kategorian eksistoiivaan, olemassa olevaan reaktiiviseen todellisuuteen, jota ei ajatuksen voimalla voi muuttaa. Peircen triadisen merkkikäsityksen puitteissa mediumin käsitteeni on sidoksissa merkin objektisuhteeseen.

Aiemmin käsittelin median ajatusta substanssina, aineksena, joka on merkki-tapahtuman ehto, mutta jolla ei itsessään ole osaa eikä arpa merkityksenannossa. Media asettuu osaksi merkityksenantoa ainoastaan artikulaatiossa. Heiskala käyttää artikulaation käsitettä puhuen kolmenlaisesta artikulaation tasosta ja mainiten silloin pre-reflektiivisen, reflektiivisen ja konstituioivan tason.<sup>219</sup> Kysymys kielellisen käytännön artikulatorisesta luonteesta suhteessa tietoisuuteen-tiedostamattomuuteen on kuitenkin tässä yhteydessä sivuutettava. Puhun tietoisesta suunnittelun sekä reflektiivisestä että konstituioivasta artikulaation prosessista, käyttäkseni Heiskalan termistöä. Artikulaatio on suoraan verrannollinen merkityksenantoon. Binaarisen merkin triadisoimisen Heiskala siis sijoittaa artikulaation interpretanttiasemaan Peircen ajatteluun nojautuen mutta vastoin Saussuren käsitystä, jossa artikulaatio rinnastuu merkityksenantoon tai merkkifunktioon. Peircen artikulaatiokäsitys, kuten aiemmin on selvitelty, ulottuu merkin sisäisen, merkitsijän ja merkityn arbitrarisen liittämisen operaatiota laajemmalle. Tämä käy ilmi Hjelmslevin nelipaikkaisessa prosessissa, jota luonnehdin seuraavalla tavalla:

1. ”Epäsemioottinen” jatkumo (”maailma, maailman osat”). Mediumin valinta tuotetaan funktionaalisesti jatkumon topologisena järjestyksenä (1) mediaalisessa artikulaatiossa, joka on edellytys (2) muodon artikulaatiolle, joka on vuorostaan edellytys ilmaisulle.

2. ”Ilmaisu” on mediumin topologian varassa rajattu tietty pertinentti järjestys, *muoto*, (*plastisen artikulaation*) tulos.

Merkkiartikulaatiossa 2 ja 3 liittyvät yhteen. Tunnistettava järjestys edellyttää:

3. ”Sisältöä”, kuten kuvan skeemassa, joka merkitsee aistisen (kuullun, nähdyn) käsitetyt suhdetta referenttiin, osaksi tunnistettua.

4. ”Topologista jatkumoa”, ”elettyä” maailmaa, sellaisena kuin se aistittuna ymmärretään itselleen merkitykselliseksi.

Olen tässä yhteydessä käsitellyt Heiskalan esittämää teoreettista prosessia, jossa siirytään momentista 3 momenttiin 4. Semioottisen ilmaisun muodon kantamiseen aineksen valintaprosessi on välttämätön siirryttäessä momentista 1 momenttiin 2, jolloin epäsemioottinen jatkumo rajataan substanssiksi, mikä on myös artikulaatiota. Peircen käsityksen perusteella voisin määritellä tämänkin merkitsijä-merkitty operaatiota perustavamman mediaalisen artikulaation median valitsemiseksi ja manipulaatioksi ja loogisessa mielessä merkityksenannon ja interpretantin tulokseksi. Tulos merkitsee uuden objektin tavalla, jota kuvataan jäljempänä, kuva 17, Semiosis 2. Prosessin ”aloittamiseen” liittyy havaitseminen ja kokemus, yhtä lailla siirryttäessä merkityksenannon momentista 4 momenttiin 1. Merkityksenannon prosessissa mo-

219. Heiskala 1997, 278–281.

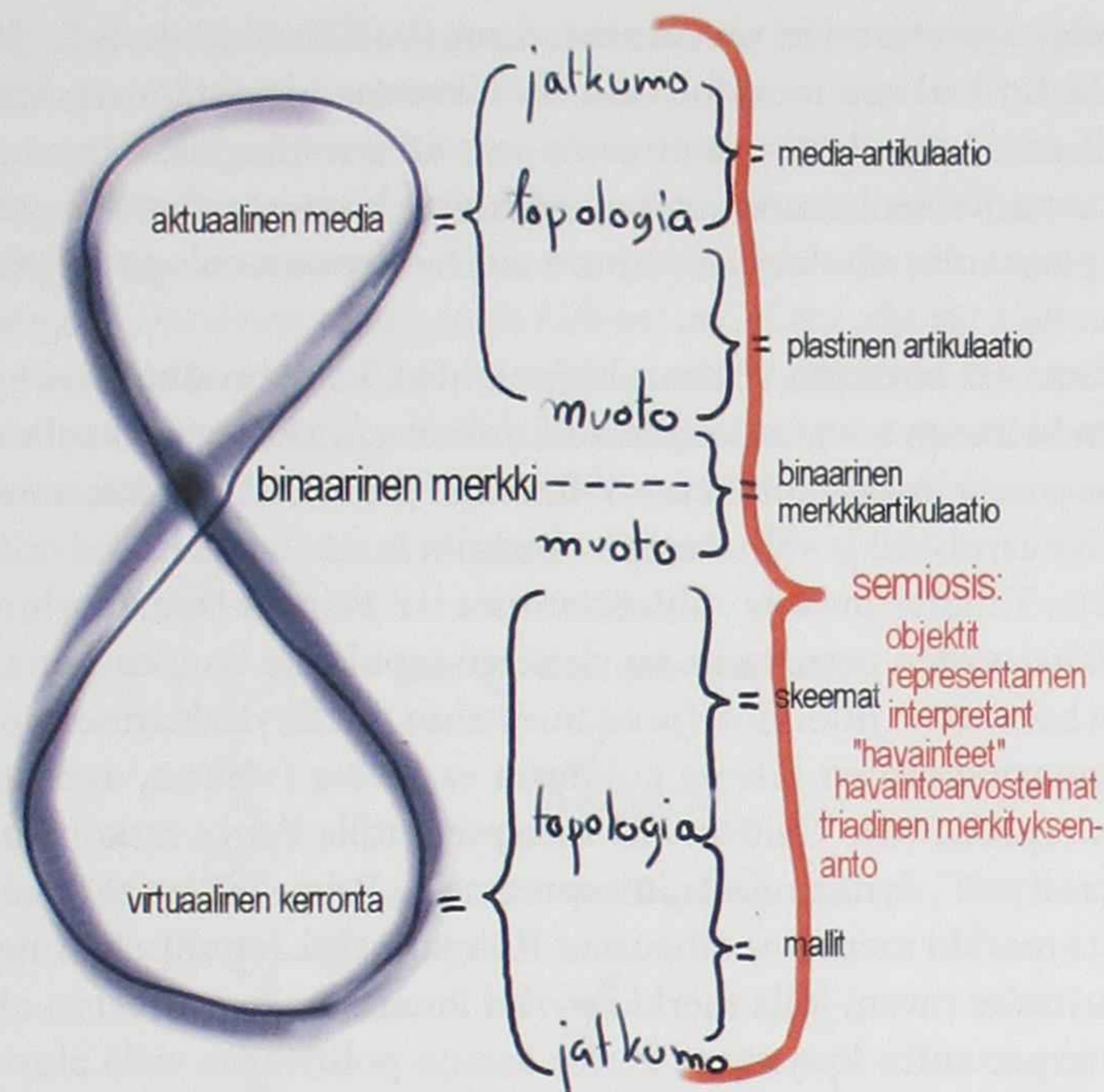
mentti 1 ja 4 eivät ole eri maailma vaan sama. Ne ovat kokemuksen erojen ehtojen kokonaisuus eli merkkejä, joiden nojalla seuraavat merkit tai tulkinnat tuotetaan.

Artikulaation asemaa on kartoitettu, monistettu ja määritelty uusiin asemiin kysymättä kertaakaan, mitä itse artikulaation tapahtuma tai prosessi voisi olla sen lisäksi, että se on merkki-operaatio. Ajatus, että ilmaisu on pikemminkin artikulaatiota, median, muodon ja kerronnan merkityksennon tapahtuma kuin itsestään tai sosiaalisessa kontekstissa syntynyt tapa, on tosin jo muutos perinteiseen taiteellisen työskentelyn selitystapaan. Puhe taiteellisesta työskentelystä suunnitteluna on sekin uusi näkökulma. Aiemmin totesin, että semiologia kaipaa hylkäämäänsä fenomenologiaa. Entä sitten kun tuo fenomenologinen kuvaus on saatu aikaan? Tässä kirjassa on pyritty osoittamaan fenomenologinen semiotiikka yhdeksi näkökulmaksi kuvata merkkiprosessiksi hahmotettu (taiteellinen) työprosessi.

Strukturalismi halusi rakentaa teoriaa pertinenttien erojen varaan ja erottaa eri operaatiot binaarisiksi oppositioiksi. Mitä tapahtuu merkityksenannon prosessissa, jonka olen nimennyt perinteisen semiologisen merkin pertinenssin pohjalta merkitsijän ja merkityn, tai merkkifunktion, liittämisooperaatioksi? Fenomenologisen semiotiikan mukaan merkkiprosessit eivät ole vain tekstin heterogeenisyyttä vaan interpretantteja, merkkien aiheuttamia uusia merkkejä. Interpretantit voidaan sisällyttää artikulaation erilaisiin aktuaalisiin ja virtuaalisiin konfiguraatioihin, joissa jatkumon, topologian, muodon, skeeman ja mallin pysäkit viittaavat suunnittelun erilaisiin huomioihin tai objekteihin.

Merkitsemisen prosessia ja artikulaation luonnetta mainittujen suhteiden janalla tulisi voida hahmottaa lisää. Voimme puhua merkitsemisestä tai merkityksenannosta. Artikulaatio on asioiden liittämistä toisiinsa, mutta se ei voi tapahtua toisesta näkökulmasta huomion laiminlyöntinä ja poisrajaamisena. Näkemisen virrasta hahmottaminen tarkoittaa pakottavien seikkojen valikoivaa rajaamista sekä käsittämisen ja sanallistamisen edellyttämää abstrahointia. Myös havaitseminen edellyttää lukemattomien aistittujen asioiden rajaamista, poistamista ja laiminlyöntiä jonkun muun seikan hyväksi sekä osien ja kokonaisuuksien yhdistämistä ja erottamista toisistaan.

Merkkiprosessi ja abstrahointiprosessi edellyttävät ja tarvitsevat toisensa. Artikulaatio merkityksenannossa voidaan hahmottaa merkkiprosessina ja erityisesti erilaisten interpretanttien jatkuvana etenemistapahtumana. Se merkitsee sitä, että artikulaatio on aina samalla myös rajaus- eli abstrahointiooperaatio. Merkki synnyttää toisen merkin. Kuva 15 vetää yhteen tähän saakka suoritetun katsauksen aktuaalinen/virtuaalinen kategorialla hahmottamalla jatkumojen välisten topologioiden ja muotojen, median ja merkin artikulaation, . Viimeksi mainitut liitetään yhteen ns. ”plastisessa artikulaatiossa”, jonka jätän työnimeksi merkitsemään topologisten piirteiden ja pertinenttien merkkien välistä etäisyyttä – ja suhteuttamista – toisistaan (toisiinsa). Prosessia voi kattavasti nimetä semiosikseksi.



Aktuaalinen ja virtuaalinen ympäristösuhteena

Merkki / Artikulaatio merkityksenantona

Fenomenologinen semiosis havaitsemisena ja ajatteluna

Kuva 15 Semiosis ja binaarisesta merkkikäsitelmästä laajennettu artikulaatioiden kokonaisuus taiteellisen suunnittelun merkityksenannon lähtökohtana.

Taiteellinen suunnittelu ja työ kohdistuvat osittain toisenlaisiin objekteihin kuin mitä tarvitsemme verbaalikielen artikuloimiseksi. Esimerkiksi visuaalinen ja kirjallinen ilmaisu ratkaisevat omalla tavallaan saman kysymyksen, sen miten yksi edustaa toista asiaa, joka ei ole se, mikä esitetään. Voimme keskustella kuvasta kuten taiteellisesta työskentelystä sisällön ja ilmaisun kannalta ja tarkastella sitä, mikä kunakin hetkenä on mielessämme. Näyttää siltä, että ilmaisu ja sisältö voidaan erotella myös ajallisesti. Sisältö perustuu ilmaisuun, ei päinvastoin – tältä ainakin näyttää. Sisältö osoittaa tulevaisuuteen ja tulkinnan prosessiin. Ilmaisu osoittaa menneisyyteen ja siihen, miten se on syntynyt. Tämä ajattelutapa on semioottiselta kannalta kyseenalainen, sillä merkkejä ei oikeastaan tarkastella sisältönä vaan kohteena ovat ilmaisu/sisällöt tai sisältö/ilmaisut. Sisältöjä ja ilmaisuja ei voi tyhjentävästi määrätä tai laskea. Sisältö tarkoittaa tulkintaprosessin erilaisia merkittyjä virtuaalisia objekteja, jotka kiinnittävät huomiomme ja vievät ajatuksemme irti ilmaisusta. Merkin edellytys onkin, että siinä huomioidaan jotain mitä ilmaisu itsessään ei ole.

Ympäristösuhteessamme toimimme havaintojemme perusteella, jotka hahmotamme moneudesta yksinkertaistamalla, tekemällä arvailuja ja olettamuksia sekä toimimalla tapojemme mukaan. Toiminnan toistaminen edellyttää, että meillä on kokemus joka perustuu erilaisten vaikutelmien muokkaamiseen arvostelmiksi. Siirtymä moneudesta kohti yksittäistä ja yksittäisen asian yleistäminen edellyttävät

abstrahointia, aineettomien olettamusten muovailua eli käsityksiä. Lähdän siitä, että artikulaatio kaikissa muodoissaan on oikeastaan käsittämistä, konkreettisesti tai virtuaalisesti. Artikulaation ajatuksen poimin semiologiasta. Luovun artikulaation ajatuksesta, jos osoittautuu, että abstrahointi ja interpretanttien prosessin malli soveltuvat paremmin merkityksenannon teorian fenomenologisten prosessien kuvaamiseen.

C-B-A termejä käyttäen viittaa kirjan alussa käyttämäni merkityksenannon perustavaan kolmeen tekijään, objektiin C johon merkki B viittaa tulkin tai tulkitsejan A toimesta jossain suhteessa. Viimeksi mainittu ehto jakaa objektit kahteen aspektiin, dynaamiseen ja välittömään objektiin ja edellyttää lisäksi erilaisia tulkin muotoja. Tulkitsemista ja suhteuttamista voi Peircen tapaan ryhmittää kaltaisuuden ja läheisyyden perusteella tai yleistäen tapoina ja konventioina.

Lopuksi hahmotan huomion (ja suunnittelun merkityksenannon) prosessin objekteja ja interpretanttien liikettä kolmessa vaiheessa (välitön, dynaaminen ja lopullinen interpretantti). Välittömällä interpretantilla Peirce tarkoittaa ”tavallisesti merkin merkitystä”, dynaamisella interpretantilla Peirce viittaa aktuaaliseen vaikutukseen, jota merkki merkkinä aiheuttaa. Kolmanneksi, lopulliseksi interpretantiksi Peirce määrittelee tavan, jolla merkki pyrkii ilmaisemaan suhteensa objektiin. Lopullisen interpretantin kysymystä Peirce katsoo pohtivansa vielä alustavalla tavalla. Yllä todettu dynaamisen ja välittömän objektin erottaminen (Määttänen 1993) tarkoittaa siis myös dynaamisen ja lopullisen interpretantin suhteen lisäpohdintaa. Kummankin interpretantin suhde objektiin on kyseessä, dynaamisen interpretantin tapauksessa se miten merkki merkkinä vaikuttaa, jolloin objekti on eräällä tavalla kadonnut merkkiin. Lopullisen interpretantin tapauksessa objekti palaa jälleen esille siinä, miten merkki esittää suhteensa objektiin. Käytän tässä sanaa esittäminen representoimisen merkityksessä.<sup>220</sup>

Käytän seuraavassa hyväkseni yhtä Peircen monista tunnetuista merkkimääritelmistä.<sup>221</sup> Jaan lainauksen kahteen osaan ja annan ensimmäiselle nimen Semiosis 1 ja toiselle Semiosis 2.<sup>222</sup>

Semiosis 1:

”Merkki, tai **representamen**, on Ensimmäinen (a First), joka on aidosti triadisessa suhteessa Toiseen (to a Second), nimittäin objektiin niin, että se kykenee määrittämään

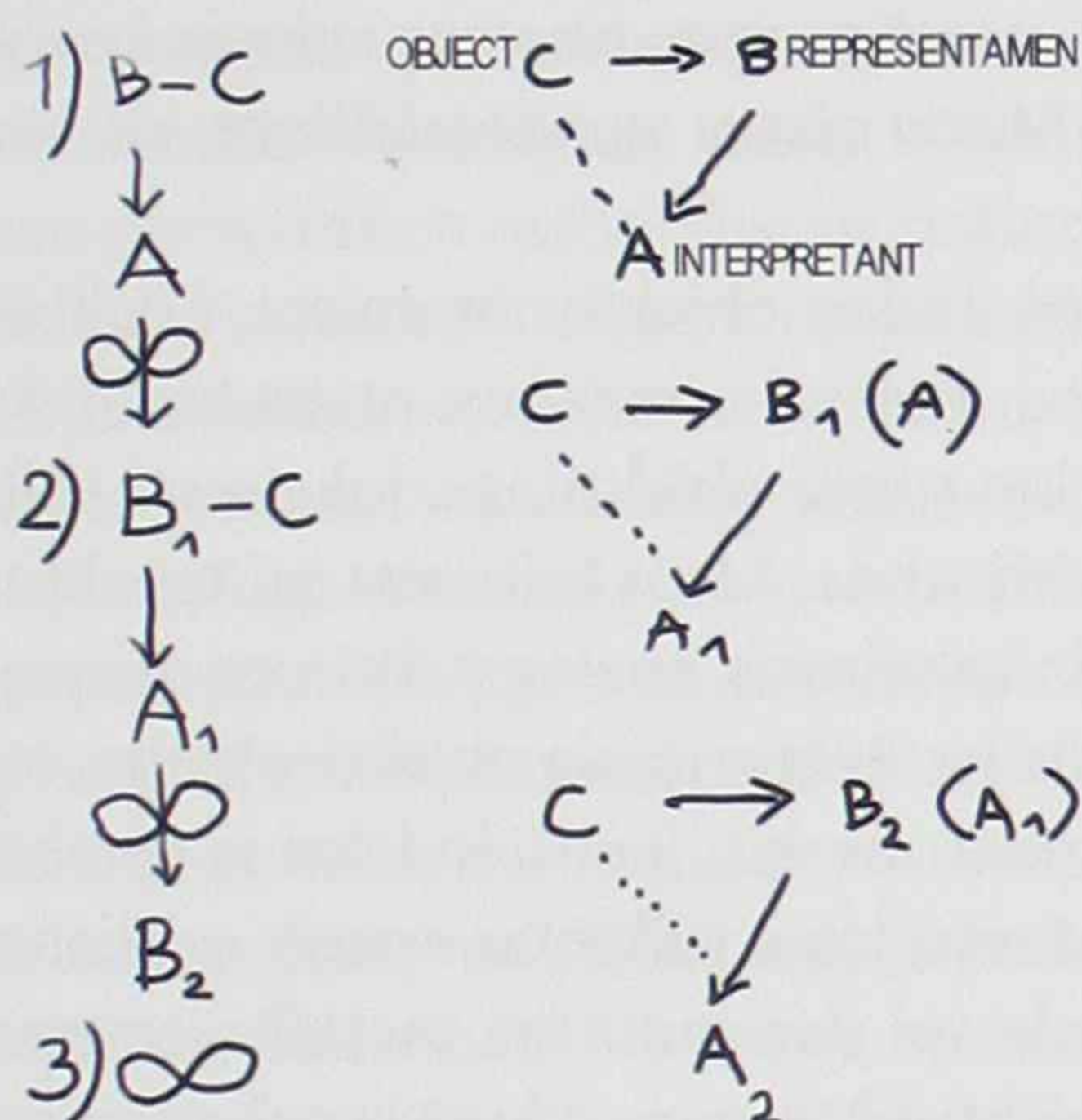
220. Peirce 1931/1958, CP 4.536. ”... But it remains to point out that there are usually two Objects, and more than two Interpretants. Namely, we have to distinguish the Immediate Object, which is the Object as the Sign itself represents it, and whose Being is thus dependent upon the Representation of it in the Sign, from the Dynamical Object, which is the Reality which by some means contrives to determine the Sign to its Representation. In regard to the Interpretant we have equally to distinguish, in the first place, the Immediate Interpretant, which is the interpretant as it is revealed in the right understanding of the Sign itself, and is ordinarily called the meaning of the sign; while in the second place, we have to take note of the Dynamical Interpretant which is the actual effect which the Sign, as a Sign, really determines. Finally there is what I provisionally term the Final Interpretant, which refers to the manner in which the Sign tends to represent itself to be related to its Object. I confess that my own conception of this third interpretant is not yet quite free from mist.”

221. Ibid., CP 2...274. Käännös omani, viittaukset kuviin 16, 17, Semiosis 1 ja 2.

222. Olen mutamia alaviitteitä lukuunottamatta (alaviitteet 165,183, 200, 217) välttänyt viittauksia Peircen kategoriooppiin. Merkkimääritelmä on ymmärrettävä kategorioopin mukaisena teoreettisena konstruktiona, jonka rakentamisperiaatteita sinänsä en käsittele. Pohdinnan ensi kädessä merkkimääritelmän soveltamisen mahdollisuuksia taiteellisen suunnittelun perusteita silmälläpitäen.

(determining) Kolmannen (a Third), jonka nimeämme interpretantiksi ja asettumaan samaan triadiseen suhteeseen samaan objektiin, johon se itsekkin on suhteessa. Triadinen suhde on aito. Kolme jäsentä on sidottu yhteen sillä tavalla, ettei ole kyse mistään dyadisten suhteiden kompleksista. Siksi Interpretantti, tai Kolmas, ei voi asettua pelkästään dyadiseen suhteeseen objektiin vaan sen täytyy olla suhteessa siihen, kuten representamen on. Triadinen suhde, jossa Kolmas on, ei voi olla vain samankaltainen kuin se jossa Ensimmäinen on, sillä tämä johtaisi siihen, että Kolmas muodostaisi suhteestaan Ensimmäiseen pelkän degeneroidun Toisen (Secondness). Kolmannen täytyy siis juuri tässä suhteessaan olla kykenevä määrittämään oman Kolmantensa.”

CP 2.274



Kuva 16 Semiosis 1: Interpretantit tuottavat uusia merkkejä, interpretantin muuttuessa representameniksi.

Kuvassa 16 nuolimerkki viittaa pakottavuuden tai määräävyyden luonteeseen. *Representamen* ”kykenee” määrittämään tietyltä osin objektinsa tulkinnan, joka vuorostaan asettuu merkiksi seuraavalle tulkinnalle. Tämä kyky korostuu mediaalisessa artikulaatiossa vastuksen ja ponnistuksen (tekniikan) aspekteina.

Tulkinnan muodostumista omaksi merkikseen kuvaan makaavan kahdeksikon lävistävän nuolimerkin avulla. Makaava kahdeksikko on tuttu äärettömän symbolina, jonka aiemmin otin käyttöön myös prosessijanan hahmossa. Jätän auki miten tulkinta, interpretantti (A) muuttuu seuraavassa vaiheessa merkiksi, representamen (B). Representamenin ei interpretantin tapaan tarvitse olla vain virtuaalinen tai mentaalinen momentti. Näin voin olettaa, että tulkinnan uusi lähtökohta, joka on tulos edellisestä tulkinnasta, voi edelliseen tulkintaan nähden realisoitua toiminnan kautta, vaikkei tätä ehdottomasti ole vaadittu. Ajatus synnyttää seuraavan ajatuksen. Merkki synnyttää myös ajatuksia, jotka johtavat toimintaan ja seuraavaan merkkiin. Kyse ei ole vain tulkintojen ketjusta. Myös objektit muuttuvat. Merkillä voi olla monta objektia.<sup>223</sup>

223. Ibid. CP. 2.232

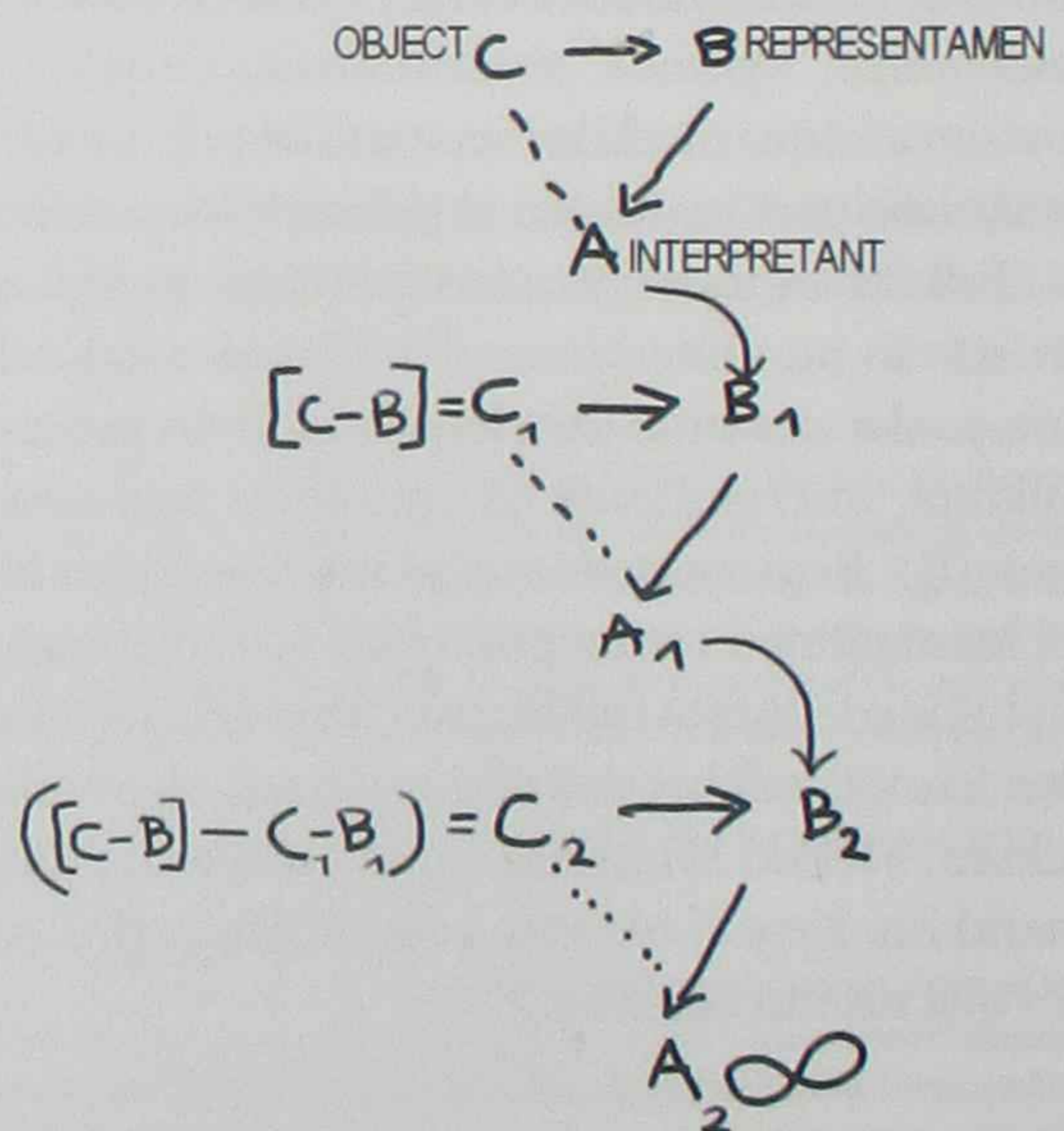
Peirce jatkaa:

Semiosis 2:

”Lisäksi sillä täytyy olla toinen triadinen suhde, jossa Representamen, tai oikeastaan tämän suhde Objektiinsa, tulee (shall be) Kolmannen omaksi Objektiksi, ja kykenee määrittämään Kolmannen tähän suhteeseen. Tämä sama pätee Kolmannen Kolmansiin ja näin edelleen vailla loppua. Tämä ja muutakin liittyy tunnettuun Merkin ideaan. Sillä tavalla kuin termiä Representamen on tässä käytetty, mitään muuta ei ole oletettu. Merkki on Representamen mentaalisen Interpretantin kera. Ehkä on olemassa Representameneja, jotka eivät ole Merkkejä. Niinpä, esimerkiksi jos auringonkukka, joka kääntyy kohti aurinkoa, tulee vain tällä toiminnallaan kykeneväksi ilman muita ehtoja reprodusoimaan auringonkukan, joka kääntyy aivan vastaavalla tavalla kohti aurinkoa, näin toimien saman reprodusoivan voiman kera aurinkokukasta tulisi auringon Representamen. Mutta ajatus on pääasiallinen, ellei ainoa representaation muoto (mode).”

Tulkinta merkitse myös uuden objektin luomista. Edellinen tulkinta merkki- asemassa muodostaa paitsi uuden kolmannen myös tuolle kolmannelle, uudelle tulkinnalle, objektin: merkin suhde objektiinsa. Jokaisessa vaiheessa objektiksi tulee edellinen merkki-objektisuhde. Myös toiminta tai tapahtuma voi olla merkki. Ikoniset suhteet, samuus ja kaltaisuus, analogia, Peircen erityinen metaforan käsite ikonin ala-lajina, kaikki edellyttävät erilaisia objektisuhdeita, mahdollisia, olemassa olevia, yleisiä. Tunnetuimmat merkit, ikoni, indeksi ja symboli ovat tämän merkin objektisuhteen variaatioita, jossa tulkintaa syntyy erilaisten ehtojen varassa.<sup>224</sup> Niinpä merkki-objektisuhde voi itse muuttua merkiksi seuraavalle tulkinnalle, se vuorostaan muodostaa objektisuhden merkinä ja pakottaa uuteen tulkintaan. Tämän Peirce hahmottaa yllä, samassa kappaleessa. Kuvassa 21 *Semiosis 2* hahmottuu diagrammaattisesti:

CP 2.274



Kuva 17  
Semiosis 2: Merkityksenanto tarkoittaa interpretanttien ketjuuntumisen lisäksi uusien objektien luomista.

224. Ibid. CP 2.274

Kuvissa 16 ja 17 katkoviivalla merkitty suhde A-C on Peircen merkkikäsitteensä jätetty avoimeksi korostaen, ettei merkin ohi ole pääsyä merkin objektiin. (Vrt. Peircen avoin triadi ja Määttänen 1993, 205.) Nuoliviiva kuvaa tulkintaan vaikuttavaa havainnon objektien pakottavaa luonnetta. Representaation ajatus Peircellä on fallibilistinen. Merkki on puutteellinen ja erehtyväinen, tai positiivisemmin ajateltuna esittää vain tietyn osan objektin ominaisuuksista. Uudet tulkinnat ja uudet näkökulmat merkitsevät uusia piirteitä objektista. Ikonin asema merkkien joukossa on ratkaiseva. Ikonilla ei edes tarvitse olla aineellista (olemassa olevaa) objektia ollakseen ikoni, sillä ikoniin liittyy mahdollisuus, jota ei vielä ole realisoitu.<sup>225</sup> Näin fiktion kaavailemaa todellisuutta voisi luonnehtia ikonisuudeksi, mahdollisuuksien kuviksi, joihin tarttuminen totuutena tuottaa metafysiikkaa, taiteena esteettistä arvoa. Jokainen merkityksenannon prosessi sisältää ikonisuuden mahdollisuuden tai riskin. Ikonit eivät väitä mitään objektistaan vaikka ovatkin kaltaisuuden leimaamia. Kaltaisuuden tuottama erehtymisen mahdollisuus sisältyy keskeneräisen tulkinnan prosessiin. Uudet tulkinnat voivat tuottaa paremman käsityksen, sillä ikoninen malli on itsekin merkki. Karteesiolainen virhe on ajatella mallia totuutena. Poeettinen rohkeus tuottaa tuloksia taiteena, joka sisältyy jokaiseen katsomisen mahdollisuuteen. Katsomme illuusiota, joka esittää olevansa totta. Illusorisuutta ei taiteessa sulkeisteta vaan se asetetaan epäuskon ja uskon tietoisena suhteena reflektiolle alttiiksi. Kuva on kuva myös siksi, että tiedämme, ettei kuva ole se mitä se esittää. Tämä tietoisuus vie huomioimaan tavan, jolla malli esittää sitä mitä esittää. Tämän lisäksi osien yhtäpitävyys kokemuksen mukaisen todellisuuden kanssa ei tarkoita, ettei kokonaisuus voi olla täysin fiktiivinen. Olemassa oleva todellisuus on aktiivisessa suhteessa meihin. Ensimmäiset tulkintamme ovatkin tämän pakottavuuden leimaamia. Mitään arvostelmia ei tällä tasolla voi tuottaa, vain toimintaa, johon kuitenkin aikaisemmat kokemukset vaikuttavat. Voimme ympäristösuhteessamme olla myös itse aktiivisia ja osallistua ruumiin liikkeen ja teknologian keinoin ympäristön muuttamiseen. Tulkittamisen ja merkityksenannon muut variantit perustuvatkin arvostelmien mahdollisuuteen ja päätelmiin, joihin vaikuttavat paitsi ensimmäiset tunteemukset myös aikaisempi kokemus. Ajattelumme perustuu symboliseen toistoon ja vaikutelmien tulkintaan. Raja aktiivisuuden ja passiivisuuden välillä on muuttuva ja häilyvä. Olemme yhtä aikaa kumpaakin toimiessamme ja ajatellessamme. Merkit, tulkintamme tulokset tuottavat uusia tulkintoja ja uusia merkkejä.

Koetellessamme käsityksiämme tietomme objekteista muuttuvat. Taiteellisen suunnittelun tulos on edelliseen pragmatistiseen ajatukseen liitettyinä mahdollisuuksien (ikonien) esittämistä. Taiteellisessa suunnittelussa tulevaisuus esitetään kuin se olisi käsillä, mahdollisten maailmojen tapaan. Siinä mielessä suunnittelun olettamusten luonne ei eroa matemaattisten olettamusten luonteesta. Kumpikin, taide ja matematiikka, esittää säännön tai järjestelmän, olettamiensa ja esittämiensä mahdollisuuksien nojalla riippumatta siitä, onko esitys moitteeton kuva todellisudesta, jonka tunnemme.

Mainitsin luvussa *Merkki havaitsemisen ja toiminnan tapana*, miten Pentti Määttä-

225. Ibid. CP 2.247

tänen erottaa naturalistisen näkökulmansa myötä Peircen dynaamiset ja välittömät objektisuhteet toisistaan viemällä dynaamisen suhteen katkoviivan osoittamaan asemaan toimintana.<sup>226</sup> Toimintaa voisi pitää eräänlaisena lopullisena interpretanttina tai sen tuloksena. Objektin muokkaaminen ja muuttaminen korostaa lopullisen interpretantin dynaamista ja indeksikaalista piirrettä. Tämäkin on mahdollista Peircen sisäkkäisten (loputtomien) erottelujen epäsymmetriassa: Interpretanttien sarja edustaa Kolmannen ensimmäistä, toista ja kolmatta aspektia. Lopullinen interpretantti voi olla looginen interpretantti, kolmannen kolmas muoto. Lopullista interpretanttia voisi edustaa myös dynaaminen tulkinnan muoto, kolmannen toinen muoto. Kumpikin edellyttää lopullisen interpretantin välitöntä – ikonista aspektia – kokonaisuudessaan myös osana kolmatta lopullista interpretantti-sarjaa. Koska interpretantti voi siirtyä seuraavaksi merkiksi, representamen-asemaan, siihen voi sisältyä pakottavuuden piirre suhteessa objektiin, ei vain objektin pakottavuutta suhteessa merkkiin. Toiminta osana objekti-merkkisuhdetta on ymmärrettävissä interpretantin toiminnan tavan tuloksena.

Kaksi semiosis-versiota korostavat yhtäältä tulkintojen jatkuvuutta ja tulkinnan asettumista seuraavaksi merkiksi. Toisaalta korostuu tietoisuus siitä, että tulkintojen kohteena olevat objektit muuttuvat. Voimme tässä nähdä sekä Peircen että Saussuren yhteisen kannan: näkökulma luo objektin. Peirce täydentää Saussuren ajatusta sanomalla myös: objektit määräävät myös merkkejä ja tulkintaa. Maailma ei merkityksinä olekaan vain arbitraarinen ja sopimusvarainen. Meille todellinen on paitsi se, mikä on olemassa myös sellaista, mikä ei ole olemassa. Kaikki, mikä on olemassa, on todellista ja tämä kokemuksemme syntyy vuorovaikutuksessa ympäristön kanssa. Lähtökohtia käsityksillemme tarjoavat kaltaisuuden ja läheisyyden ehdoilla toimivat sekä pakottavat aistien jatkumot että toiminnan tavat. Käsitteemme todellisuudesta ovat merkkejä siitä, miten otamme kantaa todellisuuteemme havaitsemisena, toimintana ja ajatteluna.

Taiteellisen suunnittelun perusteita hakiessani päädyn siihen, että olisi hahmotettava merkityksenannon prosessi artikulaationa, joka kuvaa representaatiotuotantoa. Teorettinen kuva voi perustua Peircen fenomenologiseen semiotiikkaan. Yllä semiosis 1-2 muodostavat diagrammaattisen mallin merkityksenannon prosessin luonteesta. Merkit artikuloidaan *perceptien* virrasta abstrahoinnin ja tulkinnan tapoina. Abstrahointi ja tulkinta, erottelu ja yhteenliittäminen, ovat tämän semiosis-prosessin operaatioita.

Semiosis 1 ja 2 muodostavat taiteellisen työskentelyn fenomenologisen ja semioottisen alustavan perustan. Semiologinen artikulaatio saa seurakseen mediaalisen ja plastisen artikulaation, jotka niin ikään muodostavat merkkiartikulaation ehdon. Kolme artikulaatiota voi diakronisesti rinnastaa taiteellisen ilmaisun retoriseksi työkaluiksi modernin taiteen esimerkkien valossa.

C-B-A, merkityksenannon vaatimat yleiset tekijät, tulisi hahmottaa taiteellisen suunnittelun prosessin muotoon. Taiteellisen työskentelyn ymmärtäminen suunnitteluprosessina edellyttää työskentelyprosessin semiotisoimista. Dikotomia vir-

226. Määttänen 1993, 42.

tuaalisen ja aktuaalisen, aineellisen ja mentaalisen merkityksenannon välillä tulee hylätä pragmatismia tarjoamin keinoin ja ympäristövuorovaikutuksen perusta tulee olla perusta representaatiojärjestelmien ja merkityksenannon fenomenologiselle tarkastelulle.

Suunnittelun huomion alueet, virtuaaliset ja aktuaaliset jatkumot, topologia, muoto, skeemat ja mallit voi nimetä merkkien erityisiksi tulkinnan objekteiksi. Ne voidaan lisäksi suhteuttaa toisiinsa seuraavissa tulkinnoissa, interpretanttien operaatioina tai objekteiksi, joiden merkkisuhteet vuorostaan ovat seuraavien tulkintojen objekteja, kunnes toiminnan tavat ovat vakioituneet ja johtaneet suunnittelu-prosessin tavoitteeseen, esityksen, median ja kerronnan kokonaisuudeksi.<sup>227</sup>

Olen tässä yhteydessä keskittynyt erityisesti aktuaalisen jatkumon mediaaliseen, plastiseen ja merkkiartikulaatioon ja kerronnan aspektit (skeema, malli) tulkintojen ja kontekstien suhteissa ovat jääneet syrjään. Jälkimmäiset asettuvat edellisten tapaan kuitenkin suunnitteluprosessin osaksi, mikä viime kädessä vaatisi narraatioteorian ja tässä hahmotetun semioottisen viitekehyksen yhdistämistä keskenään. Tämä kysymys jää kuitenkin tässä esitetyn tarkastelun ulottumattomiin.

Pertinenssin ajatus edustaa eräällä tavalla joko-tai ajattelua. Abstrahointi ja merkityksenanto tuottavat aina muodon merkityksen, kuten matemaattinen kaava  $2 = 1+1$ . Ellei näin ole ilmeisellä tavalla, tulos oletetaan projisoiduksi tulevaisuuteen ja käytetään hypoteettisesti. Tiedostamattoman arkeologinen metafora puolestaan vaatii, että oire tarkoittaa ehdottomasti jotain tiettyä kompleksia, johon kuvitellaan voitavan vastata sanallistamisella. Pertinenssin ajatus venyy omassa tulkinnassani tällaiseen tulevaisuuteen tai ei-vielä tiedettyyn mahdollisuuteen. Myös vastauksen tapa olisi vielä tuntematon. Fiktio, runollinen mahdollisuus, tarkoittaa vain, että pertinenssi realisoituu viiveellä, ideana tai mahdollisuutena. Niinpä olen pelastanut semiologisen muodon ajatuksen pertinenssin kera – sen irrottaen matemaattisen platonismin uumenista – väistämällä ajatuksen muodosta, joka ei tarkoita mitään missään olosuhteissa eikä missään teoreettisessa tilassa. Noudatan Peircen tarjoamaa mahdollisuutta ajatella mahdollista abduktiossa tulevaisuuteen kuten ikonin kannalta (ehkä väärällä tavalla) menneisyyteen tilanteessa, jossa merkillä ei ole välttämättä objektia mallin edustaessa oletettua (mennyttä tai tulevaa) todellisuutta.<sup>228</sup> Lauseen mukainen kokemus toistuu joka kerta suunnittelun arjessa ja kouriintuntuvasti mikäli olettamuksia edustavat kouriintuntuvat ainekset ja mediat. Pysäkit

227. Topologian ajatuksen suppea käsittely tässä kirjassa on ilmeinen puute ja edellyttäisi mereotopologisten ja fenomenologisen ajattelun kehittämistä taiteellisen (esimerkiksi visuaalisen) suunnittelun teorian hyväksi. Tämä tarkoittaisi edelleen syventävää Peircen ja Husserlin sekä Husserlin perinnettä kehittäneiden filosofien ja tutkijoiden exegeetiikkaa. Katso Petitot, Jean et al. (1999) 326, artikkelissa Smith, Barry: *Truth and the visual field*. Smith kiinnittää huomion mereotopologisteihin: Simons, 1987, Varzi 1994, Smith 1996. Katso myös ibid., 124. Jean-Michel Roy korostaa symbolisen ajattelun intentionaalisuutta representaation kannalta ja viittaa Peirceen. Symboli edellyttää aina kolmatta, mediaatiota, tulkinnallista interpretanttia, joka unohtuu binaarisessa symbolin ja merkin määritelmässä: *aliquid stat pro aliquo*. Topologian artikulaation katveeseen sijoittuu mediaalinen artikulaatio, mutta ensin mainittu sijottuu itse katveeseen muodon merkkifunktiossa (Hjelmslev), jonka plastista alkuperää ja topologian muodoksi tulemistä ei tarvitse kysellä säännönmukaisessa toiminnan tavassa. Kysymys alkuperästä pyrkii hahmottumaan matematiikan pertinenssin tapaan, joko - tai muotoon. Metafyysikassa näyttää olevan aina kyse katkelman, lyhennelmän ja mallin omaksumisesta totuutena. Jokainen teoria on metafyyssinen fiktio, ikonisuudessaan eräänlainen taideteos, mikäli uskomme, että taideteoksen perusteeksi tarvitaan vain ikonisen arvon mukainen haave.

loputtomassa merkkien verkostossa tahtovat kukin totalisoivaksi avainkäsitteeksi, minkä osoittaa teoreettisten perinteiden viidakko ja diskurssien viidakkolaki. Kun fiktio saa institutionaalisen ja hegemonisen aseman, tästä mallista pidetään usein totuutena kiinni. Jätän muiden arvioitavaksi, missä määrin omat ratkaisuni kartan rajaamisessa ovat teoreettisten pyrkimysteni kannalta ongelmallisia. Uskon, ettei uusien teoreettisten kontekstien mukaanotto välttämättä kokonaan muuta osakokonaisuuksia, jota olen hahmottanut. Kysymyksen siitä, mistä kokonaisuudesta pitäisi oikeasti olla kysymys, jätän niin ikään tulevaisuuden varaan. Tulevaisuus on joka tapauksessa merkkien varassa.

228. Jacques Derridan dekonstruktiivisessa filosofiassa logosentrismen kritiikkiä ja *différance*n ajatusta voidaan puolustaa myös pragmatistisen ajattelun pohjalta. Vrt. Rorty 1982, 98-99. Katso myös Peirce 1931/1958, CP 2.230, CP 2.247, miten määritellään ikoni, jolla ei välttämättä ole objektia vaan jota ajatellaan potentiaalisena mahdollisuutena.

## Lähdeluettelo ja bibliografia – mutta ensin jälkisanat:

Olen lähdeluettelossa halunnut mainita myös tiettyjä artikkeleita silloinkin kun ne sisältyvät kokoelmateokseen. Tämä koskee erityisesti kolmea tekijää, Roland Barthes, Clement Greenberg ja Richard Rorty. Lähteiden heterogeenisyys ja niiden hyödyntämistavan eritasoisuus on ilmeinen. Täsmällisempi rajaaminen olisi tuottanut tutkimuksellisesti suppeamman ja syvällisemmän keskittymisen esimerkiksi juuri Peircen fenomenologiseen tapaan luonnehtia tavoittelemiani tarkastelu- ja suunnitteluprosesseja verrattuna Husserlin fenomenologiaan. Puolustuksekseni totean, että (maalauksen) taiteesta kirjoittamisen hegemonisesta perinteestä irrottautuminen on vaatinut useaan eri suuntaan liikkuvan perusteita etsivän hakupartion lähettämistä matkaan. Tämä raportti on tuloksena arvioitava alustavaksi, fragmentaariseksi ja osin aiheensa puutteelliseksi luonnokseksi. Ranskalainen taideteoria saatetaan lähinnä Barthesin hengessä näkyville ja välittömästi katoamaan – mitätöiden mahdollisuuteni, onneksi, kulkea poststrukturalismin tallomaa valtavyöhykettä. Göran Sonesson jää vaille ansaittua kokonaisesitystä (jonka olisin tarvinnut jotta kritiikkini binaarista merkkikäsitystä vastaan olisi voinut täsmentyä vahvemman vastakritiikin paineessa), mikä jää tekstini puutteeksi muiden puutteiden lisäksi. Vannon silti, että tämä on ollut hauskaa, erittäin opettavaista ja herättänyt tarpeen jatkaa kirjassa esiteltyjen kysymysten pohdintaa tavalla taikka toisella.

Ensin haluan kiittää kustannusyhtiö Likeä ja sen toimittajaa Ira Aarteloa kärsivällisyydestä sekä päätöksestä tukea tekijöiden mahdollisuutta tulla julki myös kirjoittajina ja taiteesta keskustelijoina ja tutkijoina. Olen kiitollisuuden velassa monelle Kuvataideakatemiassa, kollegoilleni ja läheisilleni siitä, että tämä teksti ylipäättään luettavassa muodossa näkyy painopaperista heijastuvan valon tummana erona: kieltenhuollon tärkeästä ja ratkaisevasta panoksesta professori Helena Sederholmille ja tutkija Pia Siveniukselle, jotka lupasivat ehdottomasti jättää sisällön omituisuudet itselleni; Kuvataideakatemian jatkotutkintokollegion epäviralliselle ja virallisemmallekin lukupiirille 1997-2004, jota olen vaivannut liiaksikin varhaisemmilla versioilla, Carolus Enckell, Jan Kaila, Satu Kiljunen, Tuomas Nevanlinna, Jyrki Siukonen, Riikka Stewen, Henry Wuorila-Stenberg; ohjaajalleni professori Altti Kuusamolalle, joka ei missään vaiheessa suostunut tyrmäämään aikeitani pyrkiä teoreettisesti suuntautuvaksi maalariksi, joka kirjoittaa semiotiikasta; ohjaavalle asiantuntijalleni dosentti Pentti Määttäselle, jolla on aina riittänyt aikaa pragmatismia, Peircen semiotiikkaa ja filosofiaa koskeville kysymyksilleni sen lisäksi, että sain osallistua hänen johdollaan AWE-tutkimusryhmän jatko-opiskelijana pragmatismia koskevaan kansainväliseen keskusteluun ja seminaariin liittyvään taideprojektiin (Kiasma, projektitila 2000). Olen erityisen kiitollinen siitä, että olen voinut rahoittaa taiteellisten opinnäytteiden ja kirjallisen työn kuluja Suomen Akatemian ja Taiteen keskustoimikunnan *Taiteen ja tutkimuksen suunnattu haku* -projektin avustuksella 1999–2001. Tukijoitteni joukkoon kuuluu lisäksi Svenska kulturfonden ja viimeisessä vaiheessa merkittävällä tavalla Suomen Kulttuurirahasto sekä Taideteollinen korkeakoulu, jonka rehtori Yrjö Sotamaa sytytti vihreän valon viimeistellä kirjani käsikirjoituksen professuurini puitteissa (kuvallisen sommittelun professuuri 2000–2005) syk-

syllä 2004. En ole tästä syystä voinut olla aiheuttamatta paljon ylimääräistä vaivaa kollegoilleni ja opiskelijoilleni visuaalisen kulttuurin osastolla, mitä tässä nyt voin vain pyytää anteeksi, tosin suuremmin surematta. Kirjoitukseni on nähtävä eräänlaisena avauksena taiteellisen suunnittelun teorian perusteisiin myös koulutuksen kehittämiseksi kohti laajempaa visuaalisen kulttuurin media- ja merkkiteorian soveltamista. Uuden ja vanhan median erottelu on varsin suhteellinen asia kun havaitsemisen ja merkityksenannon teoria liitetään yhteen. Modernin taiteen, muotoilun ja nykytaiteen välisessä maastossa tapahtuvat muutokset viimeisten vuosien aikana edellyttävät ns. uuden taidehistorian, kriittisen hermeneutiikan ja ympäristöestetiikan rinnalle myös tekijöiden keskustelua omasta työstään. Toivon, että käsillä oleva teksti olisi syvällisen kritiikin ja arvioinnin jälkeen otollinen liitettäväksi osaksi kuvataidetta ja muotoilua koskevaa keskustelua. Erityisesti tavoittelen visuaalisen kulttuurin laajenevaa teoreettista uudistumista semiologian keinoin käytävässä keskustelussa, joka kirjassani olen todennut riittämättömäksi tarkastellessa taiteellista työskentelyä suunnitteluna.

Haluan vielä kiittää avopuolisoani Aila Sundellia, jonka tuki ja kärsivällisyys kirjan loppuun saattamisessa on ollut ratkaiseva. Siksi omistan kirjani hänelle, jolle nyt uskallan rohkeasti sanoa olevani aloitteleva tutkija, edelleen lupaava taiteilija ja onnellinen elämänkumppani.

## Seitsemän maalauksen katsominen / Maalaus maailman osana:

### Lähteet:

- Barthes, Roland 1983. *Imagination of the Sign*, kokoelmassa Sontag, Susan (ed.), *A Barthes Reader*, New York, Hill & Wang (1962), 211–217.
- Barthes, Roland 1986a. *Is painting a language?* Teoksessa Barthes, Roland, *The Responsibility of Forms, Critical Essays on Music, Art and Representation*, Oxford, Blackwell (1969), 149–152. Käännös Richard Howard, esseekokoelmasta *L'obvie et l'obtus*, Paris, Seuil 1982.
- Barthes, Roland 1986b. *Réquichot and his Body*, teoksessa Barthes, Roland, *The Responsibility of Forms, Critical Essays on Music, Art, and Representation*, Oxford, Basil Blackwell (1973), 207.
- Barthes, Roland 1986c. *The Responsibility of Forms, Critical Essays on Music, Art, and Representation*, Oxford, Basil Blackwell, 267–277. Käännös Richard Howard teoksesta Barthes, Roland, *L'obvie et l'obtus*, Paris, Seuil 1982.
- Barthes, Roland 1989. *Cy Twombly: Works on Paper*, julkaistu suomeksi Barthes, Roland, *Non multa, sed multum*, teoksessa Lintinen, Jaakko (toim.), *Modernin ulottuvuuksia – fragmentteja modernista ja postmodernista*. Helsinki, Taidete. Suomenos Leevi Lehto.
- Barthes, Roland 1993a. *Toden tuntu*, teoksessa Barthes, Roland, *Tekijän kuolema, Tekstin syntymä*, Tampere, Vastapaino, 99–108. Suomenos Lea Rojola, Pirjo Thorel. Antologian toim. Lea Rojola.
- Barthes, Roland 1993b. *Tekstin hurma*, Tampere, Vastapaino. Suomenos Raija Sironen. Alkuperäinen teos Barthes, Roland, *Le plaisir du texte*, Paris, Editions du Seuil 1973.
- Barthes, Roland 1994a. *Tekijän kuolema; Tekstin syntymä*, Tampere, Vastapaino. Suomenos Lea Rojola, Pirjo Thorel. Antologian toim. Lea Rojola.
- Barthes, Roland 1994b. *Mytologioita*, Helsinki, Gaudeamus 1994. Suomenos Panu Minkkinen. Alkuperäinen teos Barthes, Roland, *Mythologies*, Paris, Pierre vives 1957.
- Baudrillard, Jean 1991. *Ekstaasi ja rivous = L'autre par lui même: habilitation*, Helsinki, Gaudeamus. Suomenos Panu Minkkinen.
- Beardsley, Monroe C. 1958. *Aesthetics: problems in the philosophy of criticism*, New York, Harcourt, Brace & World.
- Bertilsson, Margareta ja Voetmann Christiansen, Peder 2001. *Jälkisanat*, teoksessa Peirce, Charles Sanders, *Johdatus tieteen logiikkaan*, Tampere, Vastapaino. Suomenos Markus Lång.
- Buchler, Justus 1955. *Nature and Judgement*, New York, Columbia University Press.
- Colpitt, Frances 1990. *Minimal Art, The Critical Perspective*, Seattle, University of Washington Press.
- Culler, Jonathan 1994. *Ferdinand de Saussure*, Helsinki, Tutkijaliitto. Suomenos Risto Heiskala.
- David, Catherine 2003. *Contemporary Arab Representations*, näyttelyluettelossa Bonami, Francesco ja Frisa, Maria Luisa (eds.), *50th International Art Exhibition – Dreams and Conflicts /The Dictatorship of the Viewer*, Venezia, Marsilio 2003, 292–297.
- Deely, John 2000. *The Red Book: The Beginning of Postmodern Times*, Helsinki, Helsinki University.
- Derrida, Jacques 1982. *Margins of Philosophy*, London, Harvester Wheatsheaf, University of Chicago. Käännös ja johdanto Alan Bass. Alkuperäinen teos Derrida, Jacques, *Marges de la philosophie*, Paris, Les Éditions de Minuit 1972.
- Derrida, Jacques 1984. *Of Grammatology*, Baltimore, John Hopkins University (1974). Käännös G. Chakravorty Spivak. Alkuperäinen teos: Derrida, Jacques, *De la Grammatologie*, Paris, Les Éditions de Minuit 1967.
- Derrida, Jacques 1988. *Positioita*, Helsinki, Gaudeamus. Suomenos Outi Pasanen. Alkuperäinen teos Derrida, Jacques, *Positions*, Paris, Les Éditions de Minuit 1972.
- Derrida, Jacques 1991. *Rösten och fenomenet*, Stockholm, Thales. Ruotsinno sekä johdanto Daniel Birnbaum ja Sven-Olov Wallenstein. Alkuperäinen teos *La voix et le phénomène*, Paris, Presses Universitaires de France 1967.

- Derrida, Jacques 2003a. *Différance*, artikkelikoelmassa *Jacques Derrida, Platonin apteekki ja muita kirjoituksia*, Ikonen, Teemu ja Porttikivi, Janne (toim.), Helsinki, Gaudeamus 2003, 246–273. Suomennos Hannu Sivenius. Alkuperäinen artikkeli teoksesta *Marges de la philosophie*, Paris, Les Éditions de Minuit 1972.
- Derrida, Jacques 2003b. *Allekirjoitus tapahtuma konteksti*, artikkelikoelmassa *Jacques Derrida, Platonin apteekki ja muita kirjoituksia*. Ikonen, Teemu ja Porttikivi, Janne (toim.), Helsinki, Gaudeamus, 274–300. Suomennos Antti Kauppinen. Alkuperäinen artikkeli teoksesta *Marges de la philosophie*, Paris, Les Éditions de Minuit 1972.
- Deledalle, Gérard 1986. *Writings of Charles S. Peirce, A Chronological edition*, Vol. 3, 1872–1878, Harvard University Press, Deledalle, Gérard et al. (eds.).
- Deledalle, Gérard 1990. *Charles S. Peirce, An Intellectual Biography*, Amsterdam, Philadelphia, John Benjamins Publishing Company. Käännös ranskan kielestä Susan Petrilli.
- Descartes, René 1956. *Metafyysisiä mietiskelyjä* teoksessa *Descartes, René, Teoksia ja kirjeitä*, Porvoo, WSOY. Suomennos Anselm Hollo.
- Dewey, John 1979. *Art as Experience*, Chicago, Paragon Books (1934).
- Dewey, John 1999. *Pyrkimys varmuuteen*, Helsinki, Gaudeamus, 1999. Suomennos Pentti Määttänen. Alkuperäinen teos Dewey, John, *The Quest for Certainty, A Study of the Relation of Knowledge and Action*, (1929), *Collected Works of John Dewey, Later Works*, Vol 4, Carbondale, Southern Illinois University Press 1984.
- Dine Johansen, Jørgen 1986. *Hjelmslev, Louis*, teoksessa Bouissac, Paul et al. (eds.), *Encyclopedic Dictionary of Semiotics*, New York, Mouton de Gruyter 1986, 314.
- Doesburg, Theo van 2002. *Principles of Neo-Plastic Art*, ote antologiasta Harrison, Charles ja Wood, Paul (eds.), *Art in Theory 1900–2000*, Oxford, Blackwell, 283.
- Duchamp, Marcel 2002. *The Richard Mutt Case*, teoksessa Charles ja Wood, *Art in Theory 1900–2000*, Oxford, Blackwell, 252. Alkup. teoksessa *The Blind Man*, New York 1917,
- Eco, Umberto 1986a. *Sign function*, *Encyclopedic Dictionary of Semiotics*, Thomas A. Sebeok (ed.), New York, Mouton de Gruyter, 943–946.
- Eco, Umberto 1986b. *Sign*, *Encyclopedic Dictionary of Semiotics*, Mouton de Gruyter, Berlin 1986, 936–942.
- Enkenberg, Aki 2005. *Hot or not?*, Sami Lukkarienen, Helsinki, Galleria Heino.
- Engler, Rudolf 1968. *Lexique de la Terminologie Saussurienne*, Utrecht/Antwerpen, Spectrum.
- Floch, Jean-Marie 1981. *Kandinsky: sémiotique d'un discours plastique non-figuratif*, *Communications* 34, 134–158.
- Floch, Jean-Marie 1984. *Petites mythologies de l'oeil et l'esprit*, Paris, Hades.
- Focillon, Henri 1992. *The Life of Forms in Art*, Mass. MIT Press. Käännös englanniksi Hogan, C.B. ja Kubler, G. 1942. Alkuperäinen teos Focillon, Henri, *Vie des Formes*, Paris, Presses Université de France 1934.
- Fried, Michael, 1998. *Art and Objecthood*, London, University of Chicago Press.
- Gardner, Sebastian 1998. *Kant and the Critique of Pure Reason*, London, New York, Routledge, 27–63.
- Gilbert-Rolfe, Jeremy 1999. *Beauty and the Contemporary Sublime*, New York, Allworth Press.
- Goodman, Nelson 1985. *Languages of Art*, Indianapolis, Hackett Publishing Company (1976).
- Greenberg, Clement 1960a. *Modernist Painting, Forum Lectures*, Washington D.C., Voice of America, 1960, radiopuheena, sekä julkaistu *Arts Yearbook* no 4 1961, 103–108; hieman toimitettuna julkaisussa *Art and Literature*, 4, 1965, 193–201; julkaistu myös Kostelantetz, Richard (ed.), *Contemporary Aesthetics*, Buffalo 1978, 198–205; uudelleen toimitettuna (1965) teoksessa Frascina, Francis ja Harrison, Charles (eds.), *Modern Art and Modernism: A Critical Anthology*, New York 1982, 5–10 sekä Greenberg, Clement, *Collected Essays and Criticism*, Vol 4, Chicago, Chicago University Press 1993, 85–93.
- Greenberg, Clement 1960b. *Louis and Noland*, julkaistu *Art International*, 4, no 5, May 1960, 26–29; lyhennettynä teoksessa Fried, Michael ja Louis, Morris 1912–1962, näyttelyluettelo, Boston, Museum of Fine Arts, 1967 sekä Greenberg, Clement, *Collected Essays and Criticism*, Vol 4, Chicago, Chicago University Press 1993, 94–100.
- Greenberg, Clement 1962a. *Post-painterly Abstraction*, 1962, julkaistu näyttelyluetteloartikkelina, Los Angeles County Museum of Art, 1964 sekä *Art International* 8, No 6, Summer 1964, 63–65, lyhennettynä teoksessa Rose, Barbara (ed.), *Readings in American Art since 1900: A Documentary Survey*, New York 1968 sekä Greenberg, Clement, *Collected Essays and Criticism*, Vol. 4, Chicago, Chicago University Press 1993, 192–197.

- Greenberg, Clement 1962b. *After Abstract Expressionism*, julkaistu *Art International*, 6, no 8, 25.10.1962. Hieman muutettuna julkaistu teoksessa Geldzahler, Henry (ed.), *New York Painting and Sculpture, 1940–1970*, New York, 1969, 360–371 sekä Dickie, Georg ja Scalfini, R.J. (eds.), *Aesthetics: A Critical Anthology*, New York 1967, 425–437, ja Greenberg, Clement, *Collected Essays and Criticism, Vol 4*, Chicago, Chicago University Press 1993, 121–134.
- Groupe µ, (Dubois, J., Dubois, Ph., Edeline, Fr., Klinkenberg, J.M., Minguet, Ph.) 1970. *Rhétorique Generale*, Paris, Larousse.
- Groupe µ (Dubois, J., Dubois, Ph., Edeline, Fr., Klinkenberg, J.M., Minguet, Ph.) 1985. *Structure et rhétorique du signe iconique*, teoksessa Parret, Herman ja Ruprecht, H-G, (eds.), *Exigences et perspectives de la sémiotique. Recueil d'hommages pour A.J. Greimas*. Amsterdam, John Benjamins Publishing Co. Vol I, 449–462.
- Groys, Boris 1999. *Über das Neue, Versuch einer Kulturökonomie*, Frankfurt am Main, Fischer.
- Groys, Boris 2000. *Unter Verdacht, Eine Phänomenologie der Medien*, München, Wien Carl Hanser Verlag.
- Haaparanta, Leila 2001. *On Peirce's Methodology of Logic and Philosophy*, sähköisessä teoksessa Kiikeri, Mika ja Ylikoski, Petri (toim.), *Explanatory Connections: Electronic Essays Dedicated to Matti Sintonen*, <http://www.helsinki.fi/science/commens/sffinnbibalph.html>
- Hartnack, Justus 1978. *Filosofian ongelmia*, Helsinki, Gaudeamus, 123–128. Suomennos Leena Piispa.
- Harris, Roy 1980. *The Language Makers*, Ithaca, Cornell University Press.
- Harrison, Charles ja Wood, Paul (eds.) 2002. *Art in Theory 1900–2000*, Oxford, Blackwell.
- Heinämaa, Sara 1996. *Ele, tyyli ja sukupuoli*, Helsinki, Gaudeamus.
- Heiskala, Risto 1997. *Society as Semiosis, Neostructuralist Theory of Culture and Society*, University of Helsinki, University of Helsinki.
- Hill, Leslie 1990. *Julia Kristeva, Theorizing the Avant-Garde?* Teoksessa Fletcher, John ja Benjamin, Andrew (eds.), *Abjection, Melancholia and Love, The work of Julia Kristeva*, London, Routledge, 141.
- Hintikka, Jaakko 1996. *The Idea of Phenomenology in Wittgenstein and Husserl*, teoksessa Hintikka, Jaakko, *Ludwig Wittgenstein: Half-truths and One-and-a-Half-truths*, Dordrecht, Kluwer Academic Publishers, 55–77.
- Hjelmslev, Louis 1954. *La stratification du langage*, teoksessa Hjelmslev, Louis, *Essais Linguistiques*, Copenhagen, Munksgaard, 36–68.
- Hjelmslev, Louis 1969. *Prolegomena to a Theory of Language*, Madison, Wisconsin University Press (1964). Käännös Francis J. Whitfield. Alkuperäinen teos Hjelmslev, Louis, *Omkring sprogteoriens grundlæggelse, Festschrift udgivet af Københavns Universitet i anledning av Universitetets Aarsfest*, November 1943, 3–113. Julkaistu myös København, Ejnar Munksgaard 1943.
- Hobbs, Robert 1982. *Robert Smithson, Retrospektiivinen näyttely*, Tampere, Sara Hildénin museo, The Herbert Johnson Museum of Art, Cornell University.
- Hoffmann, Michael 1997. *Is there a "Logic" in abduction?* Proceedings 6th Congress IASS-AIS 1997, katso <http://www.uni-bielefeld.de/idm/personen/mhoffman/papers/abduction-logic.html>.
- Husserl, Edmund 1936. *Die Krisis der europäischen Wissenschaften und die transzendente Phänomenologie. Eine Einleitung in die Phänomenologische Philosophie*. Julkaistu englanniksi Husserl, Edmund, *The Crisis of European Sciences and Transcendental Phenomenology. An Introduction to Phenomenology*. Käännös David Carr. Evanston, IL, Northwestern University Press, 1970.
- Irigaray, Luce 1996. *Sukupuolieron etiikka*, Helsinki, Gaudeamus. Suomennos Pia Sivenius.
- Jakobson, Roman 1960. *Closing Statements, Linguistics and Poetics*, teoksessa Sebeok, Thomas A. (ed.), *Style in Language*, Cambridge Mass., MIT Press 1960, 318.
- Jakobson, Roman 1974. *Poetik och lingvistik*. Artikkelikokoelman toimittaneet Aspelin, Kurt ja Lundberg, Bengt A., Stockholm, PAN/Norstedts.
- Jakobson, Roman 1976. *Språket i relation till andra kommunikationssystem*. Artikkeliteoksessa Aspelin, Kurt ja Lundberg, Bengt A. (toim.), *Tecken och Tydning*, Stockholm, Norstedts, 20–33. Käännös ruotsiksi Thore Petterson artikkelista Jakobson, Roman, *Language in relation to other communication systems; Selected writings 2*, Hague, Paris 1971, 697–708.
- Jencks, Charles 1969. *Semiology and Architecture*, teoksessa Jencks, C. & Baird, G. (eds.) *Meaning in Architecture*, Barrie & Jenkins, London, 10–25.

- Kandinsky, Wassily 1981. *Taiteen henkisestä sisällöstä*, Helsinki, Suomen taiteilijaseura ry. Suomennos Marjut Kumela. Alkuperäinen teos Kandinsky, Wassily, *Über das Geistige in Kunst*.
- Kandinsky, Wassily 1979. *Point and Line to Plane*, New York, Dover. Käännös saksasta englanniksi H. Dearstyne ja Hilla Rebay. Alkuperäinen teos Kandinsky, Wassily, *Punkt und Linie zu Fläche*, Dessau, Bauhaus 1926.
- Karjalainen, Tuula 1990. *Uuden kuvan rakentajat, konkretismin läpimurto Suomessa*, Helsinki, WSOY.
- Kivirinta, Marja-Terttu 2003. *Rajat murtuvat*, teoksessa Sederholm, Helena et al. (toim.), *Pinx, Maalaustaide Suomessa*, osa: *Siveltimenvetoja*, Porvoo, Weilin & Göös, 254.
- Kosuth, Joseph 1990. *Taide filosofian jälkeen*, Mäkelä, Asko (toim.) *Mitä on käsitetaide?*, Helsinki. Suomennos Kirsi Väkiparta, alkuperäinen artikkelisarja "Art after Philosophy I–II", New York Studio International, 9–10/1969.
- Krauss, Rosalind 1978. *Kuvanveiston laajennettu kenttä*. Julkaistu teoksessa Lintinen, Jaakko (toim.), *Modernin ulottuvuuksia, Fragmentteja modernista ja postmodernista*, Helsinki, Taide 1989. Teksti julkaistu mm. Krauss, Rosalind, *The Originality of the Avant-Garde and Other Modernist Myths*, Cambridge, Mass., MIT Press 1985, 276–291.
- Kubler, Georg 1962. *The Shape of Time, Remarks on the History of Things*, New Haven, Yale University Press.
- Kuusamo, Altti 1988. *Muoto, merkitys ja muisti*, Synteesi 3/1988, Helsinki, Suomen Semiotiikan Seura, 84–110
- Kuusamo, Altti 1990. *Kuvien edessä: esseitä kuvan semiotiikasta*, Helsinki, Gaudeamus.
- Kuusamo, Altti 1996. *Tyylistä tapaan, Semiotiikka, tyyli, ikonografia*, Helsinki, Gaudeamus
- Kuusamo, Altti 1999. *Yksityiskohdan teoria II*, Synteesi 2/1999, Helsinki, Suomen Semiotiikan Seura, 28–43.
- Kuusamo, Altti 2002a. *Yksityiskohdan teoria III*, Synteesi 1/2002, Helsinki, Suomen Semiotiikan Seura, 2–21.
- Kuusamo, Altti 2002b. *Yksityiskohdan teoria IV*, Synteesi 4/2002, Helsinki, Suomen Semiotiikan Seura, 67–83
- Kuusamo, Altti 2003. *Kuvan nyanssien kautta näkevä diskurssi*, Synteesi 2/2003, Helsinki, Suomen Semiotiikan seura, 12–25.
- Kuusamo, Altti 2005. *Yksi ja monta muotoa*, Synteesi 1/2005, Helsinki, Suomen Semiotiikan seura, 30–55.
- Lammenranta, Markus ja Haapala, Arto (toim.) 1987. *Taide ja filosofia*, Helsinki, Gaudeamus.
- Levin, David Michael 1999. *Sites of Vision, The Discursive Construction of Sight in the History of Philosophy*, MIT Press, Cambridge (1997).
- Levinas, Emmanuel 1987. *Reality and Its Shadow: Collected Papers*, Pittsburgh, Kluwer, Duquesne University Press, 2., Käännös Alfonso Lingis
- Levine, Sherrie 1982. *Style*, Vancouver Art Gallery.
- Lévi-Strauss, Claude 1978. *Structural Anthropology*, Harmondsworth, Penguin Books.
- Liddel, Scott 1964. *An Intermediate Greek-English Lexicon*, Oxford, Oxford University Press.
- Lintinen, Jaakko (toim.) 1989. *Modernin ulottuvuuksia, fragmentteja modernista ja postmodernista*. Helsinki, Taide.
- Lippard, Lucy 1966. "Questions to Stella and Judd", Art News, Vol 65, No.5, Sept. 1966, 55–61, radio-ohjelma vuodelta 1964 sekä antologiassa Battcock, Gregory (toim.), *Minimal Art, A Critical Anthology*, New York 1968, 148–164.
- Lotman, Juri 1990. *Universe of the Mind, A Semiotic Theory of Culture*, Bloomington, Indiana University Press.
- Marin, Louis 1976. *Grundvalar för en måleriets semiologi*, teoksessa, Aspelin, Kurt ja Lundberg, Bengt A. (eds.), *Tecken och tydning, Stockholm, Norstedts*. Alkuperäinen kirjoitus 1968, *Éléments pour une sémiologie pictural* teoksessa: Marin, Louis, *Études sémiologiques. Écritures, peintures*, Paris 1972. Käännös ruotsiksi Ingrid Thelam ja Theresa Martinet.
- Marsoobian, Armen 1989. *Peirce and Buchler on Aesthetic meaning*, teoksessa Parret, Herman, *Peirce and Value Theory*, Amsterdam, John Benjamins Publishing Company, 99–112.
- Matisse, Henri 1972. *Écrits et propos sur l'art*, Paris, Hermann.
- Mondrian, Piet 1993. *The New Art – The New Life*. Holtzman, Harry ja James, M.S. (eds.), *The collected writings of Piet Mondrian*, New York, Da Capo Press (1986).
- McEvelley, Thomas 2002. *Whose Day is This?* Teoksessa *Under (De)Construction, Perspectives on Cultural Diversity in Visual and Performing Arts*, NIFCA, Helsinki, katso <http://www.nifca.org>.
- McLuhan, Marshall 1977. *Understanding Media – Extensions of Man*, London, Routledge (1964).
- Michael, Linda 2003a. *Patricia Picinnini – We are a Family*, julkaisu Venice Biennale 2003 Australia, Australia Council.

- Michael, Linda 2003b. *We are a Family*, näyttelyluettelossa Bonami, Francesco ja Frisa, Maria Luisa (eds.), *50th International Art Exhibition—Dreams and Conflicts /The Dictatorship of the Viewer*, Venezia, Marsilio, 506.
- Morris, Charles W. 1938. *Foundations of the theory of signs*, teoksessa *Foundations of the Unity of Science*, vol I, No. 2, s. 1–14, Chicago, University of Chicago Press.
- Morris, Charles W. 1964. *Signification and Significance: A Study of the Relations of Signs and Values*, Cambridge, Mass. MIT Press.
- Mukarovsky, Jan 1976. *Konsten som semiologiskt faktum* (1934), teoksessa Aspelin, Kurt ja Lundberg, Bengt A. (toim.) *Tecken och Tydning, Till konsternas semiotik*, Stockholm, Norstedts, 36–43. Käännös ruotsiksi Monica MacDowall.
- Määttänen, Pentti 1990. *Havaitseminen ja toiminta C.S. Peirce'n pragmatismissa*, *Ajatus* 47, Helsinki, Suomen Filosofisen yhdistyksen vuosikirja 1990.
- Määttänen, Pentti 1993. *Action and Experience, A Naturalistic Approach to Cognition*, Helsinki, Suomalainen Tiedekatemia.
- Määttänen, Pentti 2002. *Art and Interpretation in Peircean Semiotics*, 7th Conference of musical signification, Imatra, esitelmä.
- O'Doherty, Brian 1999. *Inside the White Cube, the Ideology of the Gallery Space*, Berkeley and Los Angeles, University of California Press. Julkaisu alkup. *Artforum* 1976.
- Pollock, Griselda 1999. *Differencing the Canon, Feminist Desire and the Writing of Art's Histories*, London, Routledge.
- Parret, Herman 1983. *Semiotics and Pragmatics, An Evaluative Comparison of Conceptual Frameworks*, Amsterdam, John Benjamins Publishing Company.
- Pasanen, Kimmo 2004. *Musta Neliö, abstraktin taiteen salat*, Helsinki, Taide.
- Peirce, Charles Sanders 1931/58. *Collected Papers* (CP), Hartshorne, Charles and Weiss, Paul (eds.) 1931–1935; Burks, Arthur W. (ed.) 1958, Cambridge, Mass., Harvard University Press.
- Peirce, Charles Sanders 1982. *Writings of Charles Sanders Peirce, A Chronological Edition* (CE), Vol 1, Fisch, Max H. et al. (eds.), Bloomington, Indiana University Press.
- Peirce, Charles Sanders 2001. *Johdatus tieteen logiikkaan*, Tampere, Vastapaino. Suomennos Markus Lång.
- Petitot, Jean et al. 1999. *Naturalizing Phenomenology, Issues in Contemporary Phenomenology and Cognitive Science*, Stanford, Stanford University Press.
- Petrilli, Susan 1990a. *On the Semiotics of Interpretation*, johdanto Susan Petrillin ranskasta kääntämässä teoksessa Deledalle, Gérard, Charles S. Peirce, *An Intellectual Biography*, Amsterdam/Philadelphia, John Benjamins Publishing Company, xviii.
- Petrilli, Susan 1990b. *On the Materiality of Signs*, teoksessa Ponzio, Augusto, *Man as a Sign, Essays on the Philosophy of Language*, Berlin, Mouton de Gruyter.
- Platon 1999. *Valtio, 7. kirja 514b*. *Teokset IV*, Helsinki, Otava. Suomennanut Marja Itkonen-Kaila.
- Ponzio, Augusto 1990. *Man as a Sign, Essays on the Philosophy of Language*, Berlin, Mouton de Gruyter.
- Posner, Roland 1986a. *Morris, Charles W.*, Teoksessa Bouissac, Paul et al., *Encyclopedic Dictionary of Semiotics*, New York, Mouton de Gruyter, 570–571.
- Posner, Roland 1986b. *Syntactics*, teoksessa Bouissac, Paul et al., *Encyclopedic Dictionary of Semiotics*, New York, Mouton de Gruyter, 1043.
- Raatikainen, Panu (toim.) 1997. *Ajattelu, kieli, merkitys*, Helsinki, Gaudeamus.
- Rossi-Landi, Ferruccio 1979. *Signs and Bodies, A Semiotic Landscape, Proceedings of the First Meeting of the International Association of Semiotic Studies* (IASS), Milano, June 1974.
- Rorty, Richard 1982. *Consequences of Pragmatism, Essays 1972–1980*, Minneapolis, University of Minnesota Press. Erityisesti artikkelit: Rorty, Richard, *Overcoming the Tradition – Heidegger and Dewey*, 37–59 sekä Rorty, Richard, *Nineteenth-Century Idealism and Twentieth-Century Textualism*, 139–159.
- Rorty, Richard 1998. *Eräs mahdollinen maailma*, teoksessa Haapala, Arto (toim.), *Heidegger, Ristiriitojen filosofi*, Helsinki, Gaudeamus, 58–66. Suomennos saksasta Janita Hämäläinen.
- Rorty, Richard 1999. *Objectivity, Relativism and Truth*, New York, Cambridge University Press (1991). Erityisesti artikkelit Rorty, Richard, *Pragmatism, Davidson and Truth*, 126–150 sekä Rorty, Richard, *Texts and Lumps*, 78–92.
- Rosen, Charles ja Zerner, Henri 1984. *Romanticism and Realism, The Mythology of Nineteenth-Century Art*, New York, Norton.

- Rosenthal, Norman et al. 1997. *Sensation, Young British Artist from the Saatchi Collection*, London, Thames and Hudson in association with the Royal Academy of Arts.
- Routila, Lauri 1986. *Miten teen tiedettä taiteesta*, Hämeenlinna, Clarion Publishing.
- Rylance, Rick 1994. *Roland Barthes*, Hemel Hempstead, Wheatsheaf.
- Sakari, Marja 2000. *Käsitetaiteen etiikkaa, Suomalaisen käsitetaiteen postmodernia ja fenomenologista tulkintaa*, Vaasa, Dimensio 4 Valtion taidemuseon tieteellinen sarja.
- Salabert, Pere 1994. *Aesthetic experience in Peirce*, teoksessa Parret, Herman, *Peirce and Value Theory*, Amsterdam, John Benjamins Publishing Company, 191.
- Sandqvist, Tom 1988. *Den meningslösa kuben*, Stockholm, Kalejdoskop.
- Saussure, Ferdinand de 1989. *Course in General Linguistics*, La Salle, Open Court Classics, alkuperäinen teos Saussure, Ferdinand de, *Cours de linguistique générale*, Paris, Edit. Payot 1972 (1915). Käännös Roy Harris,
- Schefer, Jean Louis 1995. *The Enigmatic body, Essays on the Arts*, Cambridge, Cambridge University Press. Käännös ranskasta ja toimitus Paul Smith.
- Sederholm, Helena (toim.) 2003. *Pinx, maalaus-taide Suomessa*, osa II: *Siveltimenvetoja*, Porvoo, Weilin & Göös, 186–187.
- Smith, Barry ja Smith, David Woodruff (eds.) 1995. *The Cambridge Companion to Husserl*, New York, Cambridge University Press.
- Smith, Barry 1999. *Truth and the visual field* teoksessa Petitot, Jean et al. 1999, 317–329.
- Smith, Barry 1995. *Common sense*, antologiassa *The Cambridge Companion to Husserl*, New York, Cambridge University Press 1995, 394–497.
- Sonesson, Göran 1978. *Tecken och handling. Från språkhandlingen till handlingens språk*, Kristianstad, Doxa 1978.
- Sonesson, Göran 1989a. *Pictorial Concepts, – Inquiries into the semiotic heritage and its relevance for the analysis of the visual world*, Lund, Lund University Press.
- Sonesson, Göran 1989b. *Semiotics of Photography – Tracing the index*, Report no 4 within the research project *Pictorial meaning in the society of information*, on-line artikkeli <http://www.arthist.lu.se/kultusem/pdf7raport4.pdf>, University of Lund, Department of Art History.
- Sonesson, Göran 1990. *Bildbetydelser, Introduktion till bildsemiotiken som vetenskap*, Lund, Studentlitteratur.
- Sonesson, Göran 1996. *An Essay concerning images. From rhetoric to semiotics by way of ecological physics*. On-line [http://www.arthist.lu.se/kultsem/pdf/Groupe\\_Myreview.pdf](http://www.arthist.lu.se/kultsem/pdf/Groupe_Myreview.pdf). Julkaistu *Semiotica* 109–1/2 maaliskuu 1996.
- Sonesson, Göran 1999. *Global and local constraints in picture production*, Dresden, Proceedings of the 7th International Congress of the IASS 1999, katso <http://www.arthist.lu.se/kultsem/semiotics/index.html#Visual> *The Varieties of Interpretation, A View from Semiotics*, katso <http://www.arthist.lu.se/kultsem/semiotics/kultursemiotikb.html#Reports>
- Tarasti, Eero 1990. *Johdatusta semiotikkaan: esseitä taiteen ja kulttuurin merkkijärjestelmistä*, Helsinki, Gaudeamus.
- Vanni, Sam 1983. *Valkoinen kangas ja valtameri*, (Carolus Enckell, toim. ja haastattelu), Jyväskylä, Suomen Taiteilijaseura ry.
- Vuorinen, Jyri 1993. *Estetiikan klassikoita*, Helsinki, Suomalaisen Kirjallisuuden Seura.
- Vuorinen, Jyri 1997. *Taideteos merkinä*, Helsinki, Suomalaisen Kirjallisuuden Seura.
- Wallenstein, Sven-Olov 2001. *Bildstrider, föreläsningar om estetisk teori*, Göteborg, Alfabeta Anamma.
- Wallenstein, Sven-Olov 2002. *Den sista bilden*, Stockholm, Eriksson & Ronnefalk.
- Weckman, Jan Kenneth 2001. *Articulation and Topography – Roland Barthes and Arcimboldo*, antologiassa Määttänen, Pentti (toim.), *Pragmatist viewpoints on Art*, julkaisusarja Working Papers F 19, Helsinki, University of Art and Design, 13–17.
- Wollheim, Richard 1980. *Art and its objects*, Cambridge, Cambridge University Press.
- Wollheim, Richard 1987. *Painting as an Art*, London, Thames and Hudson.
- Wöllflin, Heinrich 1957. *Konsthistoriska grundbegrepp: stilutvecklingsproblem i nyare tidens konst*, Stockholm, Svenska bokförlaget. Esi-puhe Ragnar Josephson, käännös alkuperäisen teoksen (1915) 11. painoksesta Bengt Söderberg.

