



**UNIVERSITY  
OF TURKU**

This is a self-archived – parallel-published version of an original article. This version may differ from the original in pagination and typographic details. When using please cite the original.

AUTHOR	Altti Kuusamo
TITLE	Totuus sulaa taiteissa totuukseksi. Osa I.
YEAR	2024
VERSION	Publisher's PDF
CITATION	Kuusamo, A. (2024). Totuus sulaa taiteissa totuukseksi. Osa I. <i>Synteesi</i> , 43(1), 33-44.

ALTTI KUUSAMO

## TOTUUS SULAA TAITEISSA TOTUUKSIKSI

### Osa I

*Le vrai est répété, est le répété de la répétition, le représenté présent dans la représentation.*  
Derrida 1993, 138.

**T**aiteilijat Adolph Gottlieb ja Mark Rothko julkaisivat 13. kesäkuuta vuonna 1943 *New York Timesissa* vastineen saamaansa huonoon näyttelykriikkiin. Kirjoitus sisälsi eräänlaisen manifestin, jonka kiinnostavin osa aiheemme kannalta on seuraava:

Me kannatamme kompleksisen ajatuksen yksinkertaista ilmaisua. Me suosimme suurta kuviota, koska se antaa yksiselitteisen vaikutelman. Me haluamme vahvistaa kuvan pintavaikutelmaa. Me haluamme litteitä muotoja, koska se tuhoaa illuusion ja paljastaa totuuden.

Pintaan pakottuva muoto koettiin totuudenmukaisempänä kuin aiemmin toden taannut tunnistettavasti mimeettinen, kohteita mukaileva taide. Esimerkki antaa kuvaa siitä, miten kuvataiteellisen modernismin aikana taiteen perustelu vanhalla totuuden käsitteellä oli edelleen mahdollista uudessakin kulttuuritilanteessa.

Kysyn artikkelissani, mikä on tämä totuuden käsite, joka on kummitellut modernistisissa taideteorioissa pitkin viime vuosisataa ja sai lopulta erikoisen tulkintansa Theodor Adornon estetiikan teoriassa vuonna 1970. Kysyn myös, miksi käsite totuus, on melkein pä aina ilmaistu ja edelleen ilmaistaan yksikössä – esimerkiksi Heideggerin kirjoituksissa ja hänen taidekäsitteensä käsittelevässä kirjallisuudessa kuin myös viimeaikaisissa elokuvaohjaaja Werner Herzogin pohdinnoissa totuudesta (1922)?

Kysymys totuudesta kuvataiteessa ei tosiaankaan ole liittynyt taideteosten ”ulkopuoliseen” jäljittelyyn toistasataan vuoteen. Sen tilalle syntyi käsite ”taiteellinen totuus”. Vastaavana aikana totuus filosofassa oli entistä selvemmin joutunut loogisen analyysin kohteeksi, loogisesta empirismistä lähtien. Yhteisenä nimittäjä voisi Hans-Georg Gadamerin tavoin nähdä tuon ajan ”modernin antiretorisen tradition” (1993, 20).

Totuuden korrespondenssiteoria antoi selkeän reseptin: totuus on kiinni kielen ja maailman välisestä suhteesta; ”väitelauseet ovat tosia, jos ne ’vastaavat todellisuutta’” (Niiniluoto 1984, 36). Kuitenkin kysymys siitä, ovatko väitelause ja uskomus samalla kulttuurisella ja loogisella tasolla, ei silti pitäisi olla ongelmallinen: uskomukset ovat tosia vain uskomuksina.<sup>1</sup>

Ranskalainen strukturalismista sinnyt ajattelu ei puolestaan ole viime vuosikymmeninä ollut juurikaan kiinnostunut totuudesta formaalin logiikan haasteena, ei edes Alain Badioun filosofiassa.<sup>2</sup> A. J. Greimas katsoi, että totuuden käsitettä on punnittava neljän eri osatekijän (modaalisten lausumien) valossa: totuus – epätotuus, valhe – salaisuus (katso Greimas–Courtés 1979, 417–419).

Psykoanalyysin teoriassa totuuden käsite on kuulunut kontingenssin maailmaan, jossa jokin ilmaisu ei ole totta eikä valhetta sinänsä vaan tapauskohtaisesti. Freudilaisessa ja etenkin lacanilaisessa ajattelussa totuus nousee esiin jostakin elämän sattumanvaraisesta yksityiskohdasta, jolloin myös trauman ”syy” näyttättyy (eli tulkitaan), viimeistään torjunnan vihjeiden kautta (vrt. Žižek 2002, 196; katso myös Lång 2001, 2–37). Ludwig Wittgenstein onkin todennut kiinnostavasti: ”Jos Freudin (–) unien tulkinnassa on jotakin oikeaa, se on siinä, että se osoittaa, miten *monimutkaisella* tavalla ihmishenki luo tosiseikkojen kuvia” (1979, 88; korostus LW).

## Totuuden historiaa

1. Tämän artikkelin tausta-ajatus ja -kysymys on: miksi modernismin taidekäsitteissä, jotka usein puettiin manifestien muotoon, puhutaan taideteoksen totuudesta ja vieläpä yksikössä? Vastataksemme tähän kysymykseen, on tarkasteltava, mihin piilevään kontekstikonaisuuteen totuus taiteessa milloinkin viittaa? Taiteissa totuuden ongelmalla on 1800-luvulta lähtien ollut kaksi juurta: toisaalta romanttinen ajatus taiteilijan tunnelmaisun totuudenmukaisuudesta ja vilpittömyydestä ja toisaalta teorianmuodostuksessa Hegelin estetiikka ja sen totuuskäsitys.

Barokin ja uusklassismin ajattelussa totuus katsottiin riittäväksi edellytykseksi kaupeudelle (Tatarkiewicz 2006, 309). Tämä asenne tuli esille jo G. B. Bellorin ajatuksessa todellisesta ideasta (*la vera idea*), jonka hän katsoi Quintilianukseen vedoten nousevan esiin luonnosta ja joka on toista kuin ”sofististen maalareiden” epätodet fantasiat (1672; 2009, 21–22). Bellorin mukaan ”*l’idea del bello*” on jotakin, joka on ”sublimoitu” ”jumalallisesta asiainolosta” – ”*cosa divina*” (*ibid.*, 22). Bellorin ajatuksilla on ollut voimakas jälkivaikutus.

Voimme hypoteettisesti ajatella: klassismin allegoriakäsitys ja siihen kuuluvat totuuden personifikaatiot kuolivat eurooppalaisen taidekulttuurin siinä vaiheessa, kun huo-

1. Niiniluodon ”varhainen” määritelmä totuudesta on hieman ongelmallinen; hän rinnastaa väitelauseen ja uskomuksen totuuden (ks. 1984, 36).

2. Badioun mukaan jokainen totuus on jotakin sellaista, jota ei ensin havaita, mutta sitten se ”ilmenee yhtäkkiä kaikessa loistossaan” (2012, 161). Badiou ylittää normaalin logiikan syvällisillä mietteillään siitä, miten totuus on aina jotakin uutta. Hän puhuu totuuden prosessista, johon kuuluvat muutosta ennakoivien ns. perustavien lauseiden (aikalaistotuuksien) vahvistuminen, joka sitten johtaa uuteen ”totuuden ruumiiseen” (2012, 162–163). Tähän palaamme artikkelisarjan toisessa osassa. Katso myös Alain Badioun kaavio hänen artikkelissaan Philosophie et vérité (ks. 2004, 61).

mattiin traditionaalisten hyveiden ja paheiden systeemin, joka usein liitettiin seitsemään vapaaseen taiteeseen, ”huijanneen meitä”. Yleistyi ajatustapa, jossa totuuden jäljittäminen korvaa hyveet ja retoriikan: tieteen totuus, taiteen totuus, etiikan totuus. Ongelma oli ollut myös se, että hyveet eivät olleet olleet kiinnostavia itsessään, vaan vain järjestelmänä: ”allegorinen muoto” ennen romantiikkaa suosi ennen muuta metaforista tiedon hallintaa, ei suoraa totuuden etsintää (Benjamin 1974, 403).<sup>3</sup> Se oli vastakohta varhaisen modernin lopun tunteiden ilmaisulle taiteissa. Muutos sijoittuu viimeistään varhaisromantiikkaan.

Kun Abbé Prévostin romaanisankari hänen teoksessaan *Manon Lescaut* (1731) ei vielä elä totuuden vaan hyveiden ja paheiden todellisuudessa, 1800-luvun romaanisankarit, kuten Alfred de Musset’n teoksessa *Vuosisadan lapsen tunnustukset* (1836), elävät jo eri maailmassa. Romaanin minäkertoja toteaa:

Äkkiä iski mieleeni surullinen ajatus, että totuus on alastomuutta. ’Maailma nimittää ihomaaliaan hyveeksi, rukousnauhaa uskonnoksi ja viittansa laahustinta säädyllysydeksi’ (de Musset 1971, 105).

Stendhalin romaanissa *Punainen ja musta* (1830) abbé Pirard puolestaan toteaa päähenkilö Julianille: ”Totuus on ankara, hyvä herra” (1969, 169). Kertomuksen lopussa Julian toteaa: ”Olen rakastanut totuutta... Missä se on? [...] Kaikkialla tekopyhyyttä tai ainakin teeskentelyä...” (*ibid.*, 488). Näissä lauseissa heijastuu uusi käsitys totuudesta, joka näkyy sittemmin John Ruskinin tuotannossa (esimerkiksi luku *The Lamp of Truth* teoksessa *The Seven Lamps of Architecture*; 1907, 57–60).

Kysymys on myös tuon aikakauden velvoitteista, jotka liittyvät, Michel Foucault’a lainatakseni, minuuden (*le moi*) tekniikoihin. Foucault katsoo, että eri kulttuureissa on erilaisia totuuden vaatimuksia. Kristinuskon erikoisuus on hänen mukaansa juuri se, että pyrkiessämme totuuteen tarkastelemme, mitä meissä sisäisesti tapahtuu. ”Totuuteen pääsemistä ei voi ajatella ilman sielun puhdistamista” (Foucault 1997, 177–178). Voisiko mennä niin pitkälle, että voisi todeta: romantiikasta lähtien sielun puhdistaminen ja taiteen totuuden kontemplaatio lähestyvät toisiaan, etenkin kun otamme huomioon Hans-Georg Gadamerin viittauksen taiteen sakralisoitumisesta 1800-luvulla (1993, 93).

Romantiikan jälkeen totuus totuuden vuoksi -periaate ja taide taiteen vuoksi -periaate muodostavat melkein pä vastavuussuhteen. John Ruskinin ja R. W. Emersonin ajatukset tekevät totuudesta taiteen ja geniuksen itsellisen substanssin. Syntyy ”tositaiteen” (*true art*) käsite (Emerson 1906, 200).<sup>4</sup> Ruskin puolestaan toteaa: ”[v]aikka haluaisimme omistaa taiteilijan ajatukset ja tunteet, samoin kuin totuuden, silti niiden täytyy olla ajatuksia ja tunteita, jotka nousevat totuuden kontemploinnista” (ks. Williams 2004, 160). Romantiikasta alkaneeseen totuudenmukaisuuden traditioon kuuluu myös se, että Gustave Dorén kuvaukset Danten helvetistä nähtiin ”huonona taiteena” (Ruskin, 1884, 120) tai ”kuvittamisena” (formalistit Bernard Berenson, Lionello Venturi), joka on joko epärehellistä tai ulkokohtaista. Kun Isaiah Berlin toteaa romantiikasta ”vilpittömyys tulee

3. Puhuessaan täysbarokin allegorioista Walter Benjamin esittää ajatuksen ”allegorisesta intentiosta”, jonka voi käsittää vaihtoehtona yksinkertaisen totuuden etsimiselle (1974, 403).

4. ”True art is never fixed, but always flowing” (*ibid.*). Ehkä tästä mietelmästä on helpointa päästä Marcel Proustin ajatuksen totuudesta: se virtaa. Tässä mielessä yksi ideankantama saattaa joissakin tapauksissa johtaa moneuteen. Badiou puolestaan puhuu moneudesta lähtökohtana totuusprosessille (2012, 114–115.)

hyveeksi sinänsä” (2000, 140), hän huomaamatta lausuu uuden hyveen, jota ei aiemmin eikä nytkään lasketa hyveiden systeemiin, koska sitä ei enää ole. Edelleen Berlin toteaa, että romantikon suhde universumiin on ilmaisematon ja äärettömyyttä tavoitteleva (ja siten aiempien allegoristen esitysten vastainen), mutta siitä huolimatta tätä suhdetta täytyy ilmaista (*ibid.*, 105).

E. H. Gombrichin mukaan romantiikasta lähtien taiteellinen totuus merkitsi taiteilijan tunteen totuudenmukaista ilmaisua ja ”todenmukaista tunteiden kommunikointia”, uutta viattomuutta vastakohtana aiemmalle ekspression käsitteelle, joka oli ”ulkoistettu” palvelemaan aihetta taiteilijan käyttämien *symboleiden* ilmaisuvoiman kautta, ei suoraan (Gombrich 1978, 25–26; korostus AK).

2. Hegelillä puolestaan totuus imeytyy absoluuttiseen ideaan (1986, 139). Hegelin mukaan juuri kaunotaiteen alue on ”absoluuttisen hengen aluetta” (*das Reich des absoluten Geistes*; 1986, 130). Hegelille absoluutti ja totuus ovat hyvin latautuneita käsitteitä. Hänellä ”tosi (*wahr*), totuus (*Wahrheit*), todellinen (*wirklich*), todellisuus (*Wirklichkeit*) ja muut läheiset ilmaukset muodostavat kokonaisuuden, jossa totuusarvo *tosi* ja (ontologinen) reaaliarvo *todellinen* kuuluvat yhteen” (Kuisma 2013, 153). Kuitenkin Hegel kysyy epäilevästi: ”Meille taide ei ole enää totuuden korkein tapa hankkia itselleen olemassaolo” (1986, 14.). Tätä ajatusta myös Martin Heidegger hieman skeptisesti lainaa (1977, 68).

Kun John Sallis käsittelee Hegelin taidefilosofiaa ja sen teesiä taiteesta ”totuuden aistimellisena esittämisenä” muunneltuna (2011, 5, 154), hänkin puhuu totuudesta yksikössä. Näin tekee myös Martin Heidegger, kun hän esittää ajatuksen taideteoksesta ”totuuden tapahtumisena”, vaikka ”se tapahtuu muutamalla olennaisella tavalla” (1977, 42–43, 46). Taide on hänen mukaansa ”totuuden asettumista teokseen” (1977, 65). Vaikka tapoja ”totuuden asettumisesta teokseen” näyttää tosiaankin olevan monta, ongelmaksi jää, onko kyseessä aina totuus yksikössä ja mitä tämä totuuden tapahtumisen yksikkömuoto tarkoittaa. On kuitenkin muistettava, että oleminenkin on Heideggerilla yksikössä. Joka tapauksessa ”olevan kätkeytymättömyys” (*Unverborgenheit*) on totuutta (*ibid.*, 40–4; vrt. *Sein und Zeit*: paljastuneisuutta, *Entdecktheit und Entdeckend-sein*; 1993, 220).<sup>5</sup> Lisäksi olevan kätkeytymättömyyttä hallitsee hieman mystinen *Lichtung*, aukko tai aukeama olevassa (*ibid.*, 39–40).<sup>6</sup> Aiemmin, teoksessaan *Sein und Zeit* (1927) Heidegger määritteli totuuden ”täälläolon avautuneisuudeksi” (*Erschlossenheit des Daseins*), johon kuuluu ”olevan paljastuneisuus”. Täälläolo puolestaan on ”yhtä alkuperäisesti totuudessa ja epätotuudessa” (*ibid.*, 223). Näin sanoessaan hän ei varmaankaan vielä ollut varustautunut kirjoittamaan taideteoksen ja taiteen totuudesta vuosina 1935–1936.

3. Kun Tatarkiewicz lähestyy taiteen totuuden kysymystä historiallisesti, esteetikko John Hospers edustaa vaihtoa, jossa totuutta taiteessa pohdiskellaan lähinnä propositionaalisuuden kautta. Tästä huolimatta Hospers pohtii, miten eri tavoin käsitettä totuus on käytetty taiteesta puhuttaessa: 1) Totuus yhtä kuin (taiteellinen) vilpittömyys (1946, 141). 2) Totuus hyväksyttävyytenä: ”What imagination seizes as Beauty, must be Truth” (John Keats). Hyväksyttävyyden ei kuitenkaan ole käsitteenä selkeä, kommentoi Hospers (*ibid.*, 142). 3) Ajatus totuudesta ihmiskunnalle koituvana hyvänä on tavallaan edellisen

5. Heidegger 1993, 220: ”Wahsein als entdeckend-sein ist eine Seinseise des Dasein”.

6. En käsittele tässä Zuidervaartin Heidegger-tulkintoja, koska hän pyrkii katsomaan Heideggerin totuusajattelusta validiteetin ja propositionaalisuuden suhteen (2004, 102–114), aivan kuin kysymys totuudesta ei koskettelisi ”taiteellista totuutta”.

jatke (*ibid.*). 4) Totuus taideteoksen osien sisäisenä koherenssina (*ibid.* 142–143). Tämä teesi on Hospersin mielestä monitulkintainen. Hän kuitenkin erottaa sen totuudesta (5) konsistenssina, johdonmukaisuutena – teko tapa tyyllillisenä johdonmukaisuutena sekä yhtenäisyyden ja ilmaisun ”sisäisenä välttämättömyytenä” (*ibid.*, 143–144). Lopuksi (6) totuus taideteoksen suuruutena (*greatness*); tämä toteutuu taideteoksissa, joilla on suuri sivistyksellinen merkittävyys. ”Sanomme: ’miten totta’, ’miten suurta’!” (*ibid.*). Siten ”taideteos antaa meille syvän oivalluksen todellisuudesta” (*ibid.*, 145). Theodor Adorno myöhemmin ehkä vastustaisi ensimmäistä teesiä ja kannattaisi hieman neljättä. Roman Ingardenin jaottelussa on *grosso modo* samantyyppisiä aineksia kuin Hospersilla; siinä mainitaan myös vilpittömyys (ks. Tatarkiewicz 2006, 308; vrt. Ingarden 1973, 300–304). Wellek & Warren puolestaan antavat ymmärtää, että totuussanaa käytetään, kun ”halutaan ilmaista vakaata kunnioitusta taidetta kohtaan” (1968, 34). Kuitenkin he toteavat: ”Jos kaikki tieto on käsitteellistä ja propositionaalista, eivät taiteet (–) voi olla ”totuuden muotoja” (*ibid.*). Jään miettimään käsitettä ”totuuden muoto” (*a form of truth*).

Nelson Goodman taas katsoo, että taiteessa, tarkemmin sanottuna kirjallisuudessa, metaforinen tai allegorinen totuus ovat keskeisiä myös silloin, kun kirjaimellinen valhe on metaforisesti totta. Itse asiassa jo Michelangelo totesi saman asian dialogeissaan Francisco de Holandan kanssa 1530-luvulla – *questa tale fallacia è assai vera* (Holanda 1964, 70). Holandan jälkeen suurin piirtein samaa sanoivat Giambattista Vico, Diderot ja E. Burke. Tietämättä tästä Nelson jatkaa: ”Totuus on tällöin ”palvelija” eikä ”mestari” (1981, 18). Totuus taiteessa ei siis olisi niinkään adekvaatiota ”ready-made maailman” kanssa (Goodman 1981, 94) kuin ”ilmitulemistä” (vrt. *la vérité de dévoilement*; Todorov 1995, 90).

Yleisesti ottaen ”propositionaalisuuteen taipuvaiset” totuuden korrespondenssiteoriat ovat dominoineet anglo-amerikkalaista argumentointia taiteellisesta totuudesta – mukaan lukien myös Monroe Beardsley, vaikka hän oli hyvin skeptinen taiteellisen totuuden käsitteen suhteen (1958, 108–112; katso myös Zuidervaart 2004, 6, 8;).

### **Totuus ilmaisee itseään**

Varhaisen modernismin kuvataiteen totuuskäsityksissä ei niinkään esiinny tiedon allegorisia aporioita kuin viittauksia yhdenmukaiseen tunteeseen. Henri Matissen tunnetussa toteamuksessa ”*Lexactitude ne pas la vérité*” – ”tarkkuus ei ole totuutta” (Read 1969, 38) heijastuu romantiikan ajalta ja Charles Baudelairelta peräisin oleva ajatus: ”Romantiikka ei ole tarkoissa yksityiskohdissa (–) eikä tarkassa totuudessa vaan tuntemisen tavassa” (1992, 77). Ajateltiin, että kaikki entinen totuus oli mimeettistä totuutta, jonka voisi korvata tunteiden todistusvoimalla. Totuus erkaantuu todellisuusvaikutelman illusoriesta vakuuttavuudesta. Fauvismin ja ekspressionismin totuus merkitsi ilmaisun rehellisyyttä – ja rehellisyys lunastettiin usein manifestien sanoilla. Ekspressionisti Franz Marc: ”Kuten kaikki aitous, niin myös taiteen sisäinen elämä, takaavat totuuden” (Kuspit, 1993, 56). Totuus liittyi vaistot takaavaan rehelliseen tunneilmaisuun. Fauvisti Maurice Vlaminckin mukaan ”vaisto on taiteen perusta” (Haftmann 1965, 94). Aitous ja vaistomainen vilpittömyys kertovat totuuden, joka on kuvallista totuutta ja negatio tarkan esittävyuden illuusiolle. Tällaisessa totuudessa on manifestin varmuutta tehdä toisin eli löytää todellinen taide ”illuusion” sijaan. Itse asiassa modernismin eri manifestit, joita on usein kirjoitettu joukolla, muuttivat taiteellisen totuuden melkein pä identiteettiky-

symykseksi. Ekspressionismi puki totuuskäsityksen muotoon, jossa emme voi kysyä ”mikä totuus erityisesti tai mikä niistä”? Voimme vain todeta: ”totuus” palautuu taiteilijan vilpittömään intentioon. Tosi intentio, taide ja totuus solmivat ekspressionismissa liiton, joka heti ymmärrettiin ”oikein”, vaistonvaraisena tietona – lue ”varmuutena” – oikeasta ilmaisusta ja taiteesta.

Piet Mondrianin ajatus totuudesta oli hieman toisenlainen ja kuitenkin suoraviivaisesti tositaiteeseen pyrkivä. Hänen toteamuksensa on vuodelta 1937: ”Tosi taide valitsee yhden tien” (Danto 1997, 26). Totuus ja reduktiivinen abstraktion periaate löytävät ilmaisussa toisensa. Purismi puristi totuuden yksinkertaisiksi kuvioiksi. Ernst Jünger onkin korostanut sitä, miten moderni aika tottui nopeasti vaeltamaan kevyellä matkalaukulla (*mit leichtem Gepäck*; ks. Groys 2010, 86–87). Tosi taide ja siten taiteeseen piiloutunut totuus valitsi reduktiivisen menetelmän intelligenssin ja tunteen suhteen. Tällainen totuuskäsitys ei kuitenkaan saata olla aivan descartesilainen, vaikka siinä on aavistus descartesilaisesta yksioikoisuudesta. Tässä mielessä modernistisen taiteen ajatus todesta ilmaisusta toi mukanaan uuden, mutta jo nyt hieman iäkkään muuttujan, joka nopeasti sopeutui, Ludwig Wittgensteinin sanontaa lainatakseni taidemaailman arkipäivän ”kielipelin perustuksiin” (1975, 124). Modernismin varhaisvaiheessa totuus ja alkuperäisyys sekä autenttisuus samastettiin. Sisäisyyden käsitteestä tuli tärkeä kriteeri *toden* ilmaisun takaaja. Totuus merkitsee ”vakuuttavuutta” ja ”vilpittömyyttä”, ”evokatiivista” totta, kuten Ogden ja Richards toisessa yhteydessä määrittelevät (1985, 151).

Ekspressionismin puolustajat tähdensivät todenmukaisesti ilmaistua kokemusmaailmaa, joka syntyy sisäisestä (näkymättömästä) tunteesta. Wassily Kandinskyn ”sisäisen välttämättömyyden” (*innere Notwendichkeit*) paine tuo totuuden esiin (1970, 78–80). Siksi epäekspressionismin kultakautena olisi ollut mahdotonta väittää, että ekspressionismi oli luonut vain uuden totuuden retoriikan, koska katsottiin, että retoriikka oli vain kulissi, joka estää toden ilmaisun esiintymisen. Kun ilmaisun sydäntä etsittiin, päädyttiin *ilmaisulla pyhitetyyn* totuuden ja taiteen idealisoinnin valtakuntaan. Voimme myös kysyä: ovatko taiteen ja uskomusten totuudet sittenkin kaukaista sukua toisilleen? Kun uusi taiddevirtaus syntyy, syntyy myös ulkopuolinen epäusko uutta virtausta kohtaan. Kun taas on niitä, jotka syvästi uskovat uuden virtauksen luomiin totuuksiin. Taiteen manifestien tehtävä onkin ollut lujittaa uskomuksia.

Modernismin ajan taidekritiikki pyrki myös luomaan taiteen totuudelle ylihistorialliset esteettiset kriteerit Bernard Berensonista Michael Friediin. Kriteeriksi tuli ”hyvä” ja ajaton taide. Tätä ajatonta suuntausta edusti ennen muuta kritikit Clement Greenberg ja Fried. He uskoivat, että kuvataide Edouard Manet’n jälkeen – ja etenkin 1950-luvun amerikkalainen kuvataide ennen minimalismia – oli viimein löytänyt maalauksen ajattoman tosiolemuksen, (”timeless and unchanging essence of the art of painting”; Fried 1998, 35). Resepti oli yksinkertainen: maalauksen pintavaikutelma (*flatness*) ja sen rajaaminen (*ibid.*; Greenberg 1985, 35–46). Tähän Fried vielä lisäsi, että nämä kaksi ehtoa määrittävät myös *hyvän* taiteen luonteen (Fried 1998, 39). Maalauksitaiteen oli siis huipennuttava ajattomuuteen näiden kahden normin nojalla – puhumattakaan siitä, että juuri nämä kaksi ehtoa sanelivat sen, miten maalauksitaide ”kehittyi” kehittämällä vain sen omaan mediumia (Greenberg 1985, 42–43). Näin oli löydetty ”truly optical mode of painting”, ”tosi optinen malli maalaukselle” (Fried 1998, 34). Huomattava osa kuvataiteellisen modernismin taidenäkemyksistä piti tätä ilmaisua totena. Totuudellisuuden tausta-

diskursseina eivät kuitenkaan olleet enää kauneuden vaan muodon teorit (ks. Kuusamo 2005, 30–31, 42–45).

Joudumme edelleenkin kohtaamaan taiteen ja totuuden, taiteen ja todenmukaisuuden ongelman eri yhteyksissä – ja yksikössä. Totuutta voidaan edelleen ”ilmaista”.<sup>7</sup> Totuuden yksikkömuodon etsiminen taiteen nimissä on yhä itsepintainen projekti. Viimeaikainen näyttö siitä on elokuvaohjaaja Werner Herzogin cicerolaissävytteiset pohdinnat: ”Kukaan ei voi määrittellä, mitä totuus on; lähestymme kuitenkin sitä.”<sup>8</sup> ”Totuus on jotakin, jota emme tiedä” (Herzog 2022). Vaikka hän haluaa mennä totuuden ”tuolle puolelle” runouden ja elokuvan keinoin (*ibid.*), hän mieltää tämän totuuden yksikössä, kuitenkin ilmeisesti eräänlaisena universaalina – ja tienä, joka jollakin tavalla emansipoi subjektin.

Jani Leinosen lasimaalauksessa *Something Beautiful* vuodelta 2020 (katso kansikuva) totuus ja kauneus erkaantuvat: totuus mitä ilmeisimmin viittaa metaforisesti yhteiskuntakriittisiin totuuksiin ja kauneus kulutuskulttuuriin. Platonin, Bileumin, Shaftesburyn ja Schillerin perinne hajoaa kulutuskulttuurin kurimuksessa. Kuitenkin täytyy huomata, että olen tässä esittänyt Leinosen ”Totuudelle” vain yhden tulkinnan sen monista vaihtoehdoista, monista totuuksista.<sup>9</sup> Kun tulkitsemme, luomme teokselle uusia ja vaihtoehtoisia totuuksia. Jos joku tulkinta ajautuu sofisismiin, se ei ole monen totuuden asialle pahitteeksi.

### Adorno ja taideteoksen totuussisältö

Theodor Adornon *Ästhetische Theorie* -teoksen ajatuksille oli ja on keskeistä, millainen muotomaailma taideteoksen sisällöllisviitteisillä elementeillä on – ja miten ne ”jakavat” tai jäsentävät totuutta itsestään. Millaisia seikkoja ja suhteita ne paljastavat? Taideteoksen elementin (esimerkiksi kuvallisen viitteen) *totuus ei ole sama* kuin sen elementin (esimerkiksi visuaalinen) *mieli*. Adorno puhuu taideteoksen ”totuussisällöstä”, mutta usein välttää valaisemasta asiaa teosesimerkein. Hän kuitenkin toteaa hyvin selkeästi: ”Totuussisältöä ei voi identifoida suoraan” (Adorno 2003, 195). Hänen mukaansa totuus on teoksen (ajatus)rakenteessa, aina enigmaattisena, aina monimerkityksisenä. Monimerkityksisenä? Silloinhan se ei ole totuus descartesilaisessakaan merkityksessä, vaan jotain muuta. Ongelma ei ole se, miten tämä totuus Adornon teoriassa toimii, vaan sen universalisoiva yksikkömuoto. Adornoa mukailien se ei kuitenkaan missään nimessä voi löytyä tyylin ”totuudessa” (tyyliin, uusi tyyli on aina totuudenmukaisempaa kuin mailleen menevä). Vaikka Theodor Adornon totuuden käsite on komplisoidumpi kuin modernismin yleistyneiden iskulauseiden, siinä on harhauttavaa se, että puhutaan yhdestä totuudesta. Jos totuus on komplisoitua, voiko se olla silloin pysähtyä yksikkömuotoon?

Adorno toteaa: ”Totuussisältö (*Wahrheitsgehalt*) on jokaisen yksittäisen taideteoksen esittämän arvoituksen objektiivinen ratkaisu” (2003, 193, 195). Kuitenkin ”taideteoksen

7. Ero Järnefeltin näyttelyssä Ateneumissa (2024) olevassa tekstitalussa lukee: ”Ero Järnefeltin mielestä taiteessa tärkeää oli ilmaista totuutta taiteilijan oman tunnemaailman kautta koettuna”.

8. Vertaa Herzogin ajatusta Ciceron lausumaan (2002): ”Ihmiselle on ominaista ennen kaikkea totuuden etsiminen ja tutkiminen” (*Vanhuudesta, ystävydestä, velvollisuuksista*. Helsinki: WSOY, 103).

9. Jos Hegelin mielestä ”taide paljastaa totuuden”; Leinosen teoksessa puolestaan totuus-sana paljastaa ”totuuden”.

totuussisältö on käsitteetöntä”, ensisijaisesti (2003, 199). Ajatuksessa ”taideteoksen muoto puolestaan on totuuden avautumista” (*Entfaltung*, 2003, 216) voi havaita kaikuja Heideggerin ajattelusta (vrt. *ibid.*, 188). ”Taideteokset ovat arvoituksellisia, ei komposition vaan totuussisällön kautta” (2003, 192). Edes ajatus taideteoksen arvoituksellisuudesta ei saa Adornoa suopeaksi totuuden monikolle. Taiteen totuussisältö on ennen kaikkea ”sovittamattomien vastakohtien paikka”, (*ibid.*, 294). Kuitenkaan taideteoksen totuudella ja teokseen kytkeytyvillä intentioilla ei ole suoraa yhteyttä: ”Intention epätotuus vastustaa voimakkaasti objektiivista totuussisältöä” (2003, 228). Kun Adornon mukaan ”taiteilijan intentio tähtää epätoteen” ja toisteisiin ”ikuisiin totuuksiin”, silloin ”myytin väistämättömyys anastaa totuuden paikan” (*ibid.*, 195).

Adornon mukaan taiteen totuutta ei ole ilman määrättyä “(*bestimmte*) negaatiota” (2003, 195), siksi “taideteoksen päämääränä on epämääräisen määräytyneisyys” (*Bestimmtheit des Unbestimmten*; *ibid.*, 188). Tämäkään ajatus ei saa Adornoa taideteoksen (tulkinnaassa esiintyvien) vaihtoehtoisten totuuksien kannalle. Yksikkömuoto voittaa, eikä sille ole aivan selkeää selitystä. Vain se, että Adorno puhuu hyvin *monimuotoisesti* taideteoksen totuussisällöstä. Kuitenkin Adorno katsoo, että filosofia ja taide ”konvergoivat” totuussisällön suhteen (*ibid.*, 197). Vaikka taideteokset eivät denotoi totuutta, ne lähenevät joskus filosofista diskurssia, koska filosofia on viime aikoina ”alcanut muistuttaa läheisesti taidetta” (*ibid.*). Yhtäkkiä totuussisältö – käsitteettömänä – väljenee: esteettisen teoksen kollektiivisuus ja ”subjektin välttäminen” tuottaa tähän totuussisältöön viitteet yhteiskuntaan – transsendentaalisen subjektin kautta (*ibid.*, 198). Myös käsitteettömänä? Miten tahansa, Adornon käsitys totuudesta on sittenkin nominalistinen: ”Totuussisältö esiintyy (--) taiteessa moneutena, ei taideteoksen abstraktina yläkäsitteenä” (2003, 198). Kuitenkin paradoksi säilyy: kun käsite on yksikössä, totuussisällön käsitteessä on universalistinen leima!

Adorno tavoittelee totuutta totuuden tuolla puolen, aika ajoin jopa hegeliläisittäin. Hegelin mukaan filosofian tehtävä on ymmärtää totuuden paikka totuuden tuolla puolen (*outré le vrai*; Nancy 2000, 161). Mutta jälleen totuus olisi yksikkömuodossa, aivan kuin filosofiassa, jossa sen descartesilainen singulariteetti on ollut ongelma.

Adornolla ajatus taiteen arvoitusluonteesta ja käsitys taideteoksen totuudesta eivät aivan kulje paralleeliksi. Olisi sangen johdonmukaista ajatella, että taiteen arvoitusluonne jättää totuuden ajatuksen auki. Ehkä juuri tässä yhteydessä voisi seurata Jean Baudrillardin ajatusta: ”Enigmassa, kuten salaisuudessa, ei ole mitään epä-älyllistä. Päinvastoin se on täydelleen (*pleinement*) älyllistä, mutta sen ei tarvitse olla julkituotua tai paljastettua” (1983, 117). Kun taide viettelee meidät, se ei halua paljastaa totuuksiaan. Ehkä juuri sen verran, että taidekriitikko alkaa saarnata totuutta yksikössä.

Adorno ei myöskään puhu *Esteettisessä teoriassaan* retoriikasta. Sillä oli vielä 1960-luvulla yhtä huono ja väärä kaiku kuin Jugendtyylillä. Gianni Vattimo sen sijaan puhuu retoriikasta – myös H-G. Gadamerin suulla. Adorno puolestaan katsoo modernin taiteen sisällyttävän itseensä totuuden kaikuja taideteoksen ilmaisemien negaatioiden ja muoto-konstruktioiden kautta. Nykykielellä Adorno varmaan tarkoittaa, ettei taiteen totuutta löydy ilman retoriikkaa, sitä *miten* asiat on ilmaistu. Voisi sanoa: Kafkan teosten retoriiset ilmaukset paljastavat hänen romaaniensa totuuksiaan. Näyttää siltä, että Adornolla retoriikka ja totuus tekevät hänen tietämättään liiton, vieläpä liiton hänen vihaamansa hermeneutiikan suojissa. Vattimolla puolestaan retoriikka ja totuus liittoutuvat kollek-

tiivisen tiedostamattoman tasolla (ks. 1991, 134–135). Vattimo katsoo – ja viittaa selvästi Adornoon sanomatta sitä –, että ajatus taideteoksen ”totuussisällöstä” on kömpelö yritys selittää taideteosta (1991, 134).<sup>10</sup> Hän ei kuitenkaan katso, että kollektiivinen tiedostamaton olisi *common senseä* vaan ”totuuden kokeminen” ilmeisesti uudelleen yhdistyy analyttiseen kontrolliin yleisemmällä tasolla (*ibid.*, 139). Tämä ilmeisesti on hermeneuttinen taso?

Vaikka Gianni Vattimon mukaan esteettisen kokemuksen identifioiminen totuuden kokemuksen malliksi merkitsee sitä, että tällä kokemuksella ei ole mitään tekemistä *common sense*n kanssa (1991, 13), täytyy samalla muistaa, että kuvataiteellisen ekspressionismin hokema totuuskäsitys teki totuuden ilmaisusta *common sensea*, historiallisesti ja reaalisesti. Kysymys oli silloin tietenkin taidekäsityksen laajasta yhteisymmärryksestä *common sense*nä: ilmaisemme ilmaisun totuutta, totuudellista ilmaisua. Sama koski kuvataiteellisen primitivismin ilmaisun totuutta. Pitääkö meidän tässä mielessä tyytyä Vattimon ilmaisemaan hermeneuttiseen selitykseen, jonka mukaan kokemus totuudesta on yhteenkuulumista (1999, 82)? Kysymys on hankala: mikä on taideteoreettisten kokemuskäsitteiden ja taiteentelemisen käytännön perusteluiden suhde? Arthur Danto ei aivan syyttä puhu modernismista manifestien aikakautena (1997, 29).

Adorno ei ilmeisesti ehtinyt tutustua Mihail Bahtinin teokseen *Dostojevskin poetiikka* (lopullinen editio ilmestyi vuonna 1963, venäjäksi) – eikä hän edes mainitse esteetiikassaan Dostojevskia, jonka romaanihenkilöiden ”kahdennetut äänet”, totuuksien ambivalenssi, niiden yhtäaikaisuus ja miksei totuuksien polyfonia (ks. Bahtin 1973, 212, 218–222) olisi saattanut haastaa Adornon totuusteoriaa – ainakin osittain. Bahtinia lukiessa mieleen tulee Aglajan kommentti ruhtinas Myskinistä Dostojevskin *Idiootissa*: ”[t]eille on kaikki kaikessa vain totuus, ja siksi olette väärässä” (1965 II, 113).

Adornon käsityksiä taideteoksessa ilmenevästä totuussisällöstä on arvostellut Albrecht Wellmer. Hän katsoo, että pitäisi enemmänkin puhua ”totuuden potentiaalista” (*Wahrheitspotential*) kuin totuussisällöstä, koska taideteoksissa totuus on metaforista. (1985, 105–109). Vaikka hän katsoo, että totuus taideteoksissa on luonteeltaan metaforista, hänkin puhuu totuudesta yksikössä. Kuitenkin Wellmerin mukaan totuutta on kolme lajia, apofaattista, endeettistä ja moraaliskäytännöllistä. Näin tehdessään hän väistämättä viittaa totuuden eri *konteksteihin*. Endeettinen totuus on esteettiskäytännöllistä, kun taas apofaattinen on kognitiiviskäytännöllistä ja moraaliskäytännöllinen on sitä itseään, jokapäiväisintä näistä jokapäiväisistä totuuden lajeista (ks. 1985, 105–107). Koska Lambert Zuidervartin näkemys Adornon totuusteoriasta ei ole käsitteellisesti yksityiskohtainen, en käsittele sitä tässä yhteydessä (ks. 2004, 122–130).<sup>11</sup>

Vaikka taiteen totuusarvo Hans-Georg Gadamerilla on yhteydessä tietoon, näkemys on erilainen kuin Adornolla. Hänen lähtökohtansa on puhtaan taiteen ja havaitsemisen arvostelussa (1993, 90–92). Hän käyttää itseisarvollisesta esteettisestä elämyksestä käsitettä *Erlebnis* (*ibid.*, 85, 95). Se erotetaan laajemmasta taiteen kokemuksesta/kokeneisuudesta, *Erfahrungista* (1993, 99). Hän muistuttaaakin, että taiteelle tehdään enemmän

10. Vrt. Jay Bernsteinin yritystä ymmärtää taideteoksen ”totuussisällön” sitä tapausta, jossa se adekvaatisti vastaa filosofista totuutta (1991, 58; vrt. Adorno 2003, 197–198).

11. Tila tässä ei riitä käymään läpi Zuidervartin käsityksiä. Ne painottuvat lähinnä Adornon yhteiskunnallisiin näkemyksiin, joilla on kuitenkin – paradoksaalista kyllä – pieni rooli *Esteteettisessä teoriassa*.

oikeutusta, jos ylitämme ”puhtaan” esteettisen (*ibid.*, 92). Taiteessa piilevän totuuden suhteen *Erlebnis* on kapeampialainen. *Erfahrung* taas kattaa laajemman ymmärryksen, jossa otetaan huomioon esteettisen tietoisuuden ulkopuolisia tekijöitä, kuten historia, traditio ja uskomukset. Taiteen kokemusta ei saa Gadamerin mielestä rajoittaa esteettisen kulttuurin alueelle, jolloin se merkitsisi ”totuuden kysymyksen neutraloimista”. Taiteen totuus laajemmassa taiteellisessa kokemuksessa (*Erfahrung*) merkitsee sitä, että se on kokoavaa, tietoon liittyvää ja aina jollakin tapaa ”historiallinen tietoisuuden välittämää”. (1993, 97, 99–100.) Gadamer puhuu esteettisen kokemuksen ”epäjatkuvuudesta”. ”Taiteen totuus” avautuu siten vain laajempikantoisen ja konteksteja (Gadamerilla aiheita, *ibid.*, 92) hakevan *Erfahrungin* kautta (*ibid.*, 101).

Kuitenkin se, mitä taiteen totuus on, jää Gadamerilla hieman epäselväksi – ellei se vain ole laajemman, voisi sanoa suhteuttavan *Erfahrungin* kokemista ja ymmärrystä. Totuuden käsite nimenomaan yksikössä on mielestäni Gadamerilla ongelmallinen (vrt. *ibid.*, 100). Siinä heijastuu hermeneutikko Gadamerin jumaloiman Hegelin perintö. Totuus yksikössä, jos mikä, voisi olla juuri hermeneutikolle mahdoton haaste. Eihän taideteokset ole totuuden vuoksi olemassa vaan sen takia, että niitä voi *tulkita eri tavoin*. Tieto avaa totuuksia. Taide itsessäänkin on tulkintaa eikä tulkitsija/tekijä aina tiedä mitä hän on saanut aikaan.<sup>12</sup> Taiteen ”ydin” on monitulkintaisuudessa ei jossakin universalistisessa ja epäselvässä totuudessa. Toisaalta: jos etsimme taiteen ydintä tai ”sisintä”, olemme jo lähellä yksioikoista totuuden käsitystä. Jos totuus on ylemmällä tasolla ja aina yksi ja reaalin, se täyttää silloin myös myytin tunnuspiirteet.

(*Jatkuu. Artikkelisarjan II osan teemat: 'Derrida, Nietzsche ja totuuden viettelevyys' sekä 'sulavat totuudet'.*)

## Lähteet ja kirjallisuus

- Adorno, Theodor 2003. *Ästhetische Theorie*. Frankfurt am Main: Suhrkamp.
- Badiou, Alain 2004. *Infinite Thought. Truth and the Return to Philosophy*. Käänt. O. Feltman & J. Clemens. London: Continuum.
- 2012. *Filosofian puolesta. Kaksi manifestia*. Suom. L. Pekonen, J. Porttikivi ja A. Tuomikoski. Helsinki: Tutkijaliitto.
- Bahtin, Mihail 1973. *Problems of Dostojevsky's Poetics*. Käänt. R.W. Rotsel. Ardis., Baudelaire, Charles 1992. *Écrits sur l'art*. Paris: Librairie Générale Française.
- Baudrillard, Jean 1983. *Les stratégies fatales*. Paris: Grasset & Fasquelle.
- Beardsley, Monroe 1958. *Aesthetics. Problems of the Philosophy of Criticism*. New York: Harcourt.
- Bellori, Giovan Pietro 2009 [1672]. *Le vite de' pittori scultori e architetti moderni*. Toim. Evelina Borea. Torino: Einaudi.
- Benjamin, Walter 1974. *Gesammelte Schriften* I.1. Toim. Rolf Tiedemann & Hermann Schweppenhäuser. Frankfurt am Main: Suhrkamp Verlag.
- Berlin, Isaiah 2000. *The Roots of Romanticism*. Toim. H. Hardy. Lontoo: Pimlico.

12. Tässä on helppo yhtyä Gadamerin käsityksiin (katso *ibid.*, 100) – ja tässä hän lähenee Adornon käsityksiä intentiosta.

- Bernstein, Jay 1991. Art against Enlightenment: Adorno's Critique against Habermas. *The Problems of Modernity. Adorno and Benjamin*. Toim. Andrew Benjamin. London: Routledge.
- Danto, Arthur 1997. *After the End of Art. Contemporary Art and the Pale of History*. Princeton: Princeton University Press.
- Derrida, Jacques 1993. *La dissémination*. Paris: Seuil.
- de Musset, Alfred 1971. *Vuosisadan lapsen tunnustuksia*. Suom. V. A. Koskenniemi. Helsinki: Ex Libris.
- Dostojevski, F. M. 1965. *Idiootti*. Suom. V. Trast. Helsinki: Otava.
- Emerson, Ralph W. 1906. *Emerson's Essays*. London: J. M. Dent & Sons.
- Foucault, Michel 1997. *Ethics. Essential Works of Foucault, 1954–1984. Volume I*. Ed. Paul Rabinow. London: Penguin Books.
- Fried, Michael 1998. *Art and Objecthood. Essays and Reviews*. Chicago and London: The University of Chicago Press.
- Gadamer, Hans-Georg 1993. *Truth and Method. Second Edition*. Käänt. J. Weinsheimer & D. Marshall. London: Sheed & Ward.
- Gottlieb, Adolph & Rothko, Mark & Newman, Barnett 1943. "Brief Manifesto." *New York Times*, 6. 13. 1943.
- Goodman, Nelson 1981. *Ways of Worldmaking*. Indianapolis: Hackett.
- Greenberg, Clement 1985. Towards a Newer Laocoon. *Pollock and After. The Critical Debate*. Toim. Francis Francina. London: Harper & Row.
- Greimas, A. J.– Courtés, J. 1979. *Sémiotique. Dictionnaire raisonné de la théorie du langage*. Paris: Hachette.
- Groys, Boris 2010. *Going Public*. Berlin: Sternberg Press.
- Haftmann Werner 1965. *Painting in the Twentieth Century*. Volume One. Käänt. R. Manheim. New York: Holt, Rinehart and Winston.
- Hegel, G. W. F. 1986. *Vorlesungen über die Ästhetik I. Werke 13*. Frankfurt am Main: Suhrkamp.
- Heidegger, Martin 1977. *Holzwege. Gesamtausgabe. Band 5*. Frankfurt am Main: Vittorio Klostermann.
- 1993. *Sein und Zeit*. Tübingen: Max Niemeyer Verlag.
- Herzog 2022 = Steinaecker, Thomas von 2022. *Werner Herzog, radikaali uneksija*. Dokumentti, Kesto: 1 t. 30 min. Esitetty: Yle 14.12. 2023.
- Holanda, Francisco de 1964 (1546). *Dialoghi Romani con Michelangelo*. Milano: Rizzoli Editore.
- Hospers, John 1946. *Meaning and Truth in the Arts*. Chapel Hill: The University of North Carolina Press.
- Ingarden, Roman 1973. *The Literary Work of Art. An Investigation of the Borderlines of Ontology, Logic and Theory of Literature*. Evaston: Northwestern University Press.
- Kandinsky, Wassily 1970. *Über da Geistige in der Kunst*. Bern: Benteli Verlag.
- Kuisma, Oiva 2013. Selityksiä. G. W. F. Hegel: *Taiteenfilosofia. Jobdatus estetiikan luentoihin*. Suom. O. Kuisma, R. Pitkänen, J. Vuorinen. Helsinki: Gaudeamus.
- Kunnas, Tarmo 2023. Tieteen totuus vai taiteen totuus. *Synteesi* 1–3/2023, 78–86.
- Kuspit, Donald 1993. *The Cult of Avant-Garde Artist*. Cambridge: Cambridge University Press.
- Kuusamo, Altti 2005. Yksi ja monta muotoa. Modernismin ajan "taiteellisen muodon" kriittistä käsittehistoriaa. *Synteesi* 1/2005, 30–55.
- 2020. Totuuden ilmaisusta ilmaisun totuuteen. *Duodecim* 24/2020, 2811–2815.

- Lång, Markus 2001. Sigmund Freud, pragmatisti? Klassisen psykoanalyysin totuuskäsityksistä C. S. Peircen kirjoitusten valossa. *Semiosis – merkkien virtaa. Filosofian tohtori Altti Kuusamon juhlakirja*. Toim. Sam Inkinen & Mauri Ylä-Kotola. Rovaniemi: Lapin yliopisto, 41–49.
- Nancy, Jean-Luc 2000. *Being Singular Plural*. Stanford: Stanford University Press.
- Niiniluoto, Ilkka 1984. *Tiede, filosofia, maailmankatsomus. Filosofisia esseitä tiedosta ja sen arvosta*. Helsinki: Otava.
- Ogden, C. K. & I. A. Richards 1985. *The Meaning of Meaning*. London: Routledge and Kegan Paul.
- Ruskin, John 1884. *Sesame and Lilies*. New York: John W. Lovell Company.
- 1907. *The Seven Lamps of Architecture*. Leipzig: Tauchnitz Edition.
- Read, Herbert 1969. *The Philosophy of Modern Art*. London: Faber and Faber.
- Sallis, John 2011. *Transfigurements. On the True Sense of Art*. Chicago and London: The University of Chicago Press.
- Tatarkiewicz, Wladislaw 2006. *Storia di sei idee*. Käänt. O. Burba & K. Jaworska. Palermo: Aesthetica Edizioni.
- Todorov, Tzvetan 1995. *The Morals of History*. Käänt. A. Waters. Minneapolis: University of Minnesota Press.
- Vattimo, Gianni 1991. *The End of Modernity. Nihilism and Hermeneutics in Postmodern Culture*. Käänt. J. Snyder. Cambridge: Polity Press.
- 1999. *Tulkinnan etiikka*. Suom. J. Vähämäki & L. Kunttu. Helsinki: Tutkijaliitto.
- Wellek, René & Warren Austin 1968. *Theory of Literature*. London: Penguin Books.
- Wellmer, Albrecht 1985. Truth, Semblance, Reconciliation. Adorno's Aesthetic Redemption of Modernity. *Telos* 62, 89–115.
- Williams, Robert 2004. *Art Theory. An Historical Introduction*. Oxford: Blackwell Publishing.
- Wittgenstein, Ludwig 1975. *Varmuudesta*. Suom. H. Nyman. Helsinki: WSOY.
- 1979. *Yleisiä huomautuksia*. Suom. H. Nyman. Helsinki: WSOY.
- Zuidervaart, Lambert 2004. *Artistic Truth. Aesthetics, Discourse and Imaginative Disclosure*. Toronto: Cambridge University Press.