

Altti Kuusamo

Totuuden ilmaisusta ilmaisun totuuteen



Taiteen ja totuuden suhteet on eri aikakausina ymmärretty hyvin eri tavoin. Totuudellisen ”luonnonjäljittelyn” ja abstraktismin väliin mahtuu kuvataiteen lähihistoriassa monta eri taiteen totuutta. On kuitenkin hyvä muistaa, että totuudesta taiteessa on puhuttu yhä enemmän vasta romantiikasta lähtien. Tuolloin ratkaisevaksi tuli taiteilijan tunneilmaisun totuudenmukaisuus ja vilpittömyys.

Ranskalainen runoilija Charles Baudelaire on hyvä esimerkki. Hän toteaa: ”Romantiikka ei ole tarkoissa yksityiskohdissa, ei aiheen valinnassa eikä tarkassa totuudessa vaan tuntemisen tavassa” (1). Tästä tuli keskeinen ohje, joka myöhemmin kristallisoituu esimerkiksi Henri Matisen varhaisessa ajattelussa – ja varmasti myös tuotannossa: ”Tarkkuus ei ole totuutta” (2). Kun tästä toteamuksesta on kulunut kohta jo vuosisata, kiinnostavaa ei niinkään ole se, että Matisse sanoi sen näin, vaan se, että tämä oppi vaikuttaa vieläkin taidekäsitteisiimme.

Taiteen ei ole oikeastaan koskaan tarvinnut kertoa totuutta, koska jokainen taideteos on fiktio. Kuitenkin maalattu kuva on parhaimmillaan hämännyt silmää siinä määrin, että katsojat ovat jopa erehtyneet pitämään maalausta totena esineenä, kuten silmää harhauttavassa ma-

laustekniikassa (trompe l’œil) 1500- ja 1600-luvuilla. Samanlaista silmänharhaa kuvaa antiikin kertomus, jonka mukaan taiteilija Parrhasios pystyi maalaamaan verhon niin todenkaltaisesti, että hänen ystävänsä Zeuksis yritti turhaan työntää verhon syrjään nähdäkseen maalauksen (3).

Luonnollisesti myös fiktion todellisuudesta puhutaan. Kuitenkin koko viime vuosisadan keskustelu taiteen totuudesta on käyty hieman eri termein kuin vanhassa maalaustaiteessa – totuutta kun ei enää ”näe”. Totuuden visuaalinen vakuuttavuus on sitoutunut ilmaisun aitouteen tai myyttiseen voimaan sävähdyttää katsojaa – ja viime kädessä prestiisin lumoon. Vaikka totuus siis perinteisessä mielessä katosi, siitä puhuttiin enemmän kuin koskaan.

Kysymys totuudesta ei tosiaankaan ole liittynyt jäljittelyyn yli sataan vuoteen. Tänä aikana myös totuus on joutunut loogisen analyysin kohteeksi. Kriteerit filosofiassa nähtiin liiankin tosina – ja tosissaan: jäljelle jäi vain kuiva vastakohta, tosi >< epätosi. Joukkoon eivät kelvanneet edes salaisuus ja valhe.

Kuitenkin myös totuuden käsite alkoi käydä problemaattiseksi toista sataa vuotta sitten. Friedrich Nietzschen ajatukset upottivat koko

totuuden käsitteen uskomusten maastoon. Hän kysyi, jopa oikeutetusti: ”Mitä on totuus? – Inertia (hitausvoima); tämä hypoteesi, joka synnyttää tyytyväisyyttä; se pienin henkisen voiman menoera” (4). Nietzsche oli ensimmäinen, joka yhdisti totuuden tahtoon: ”Kriteeri totuudelle piilee voiman tunnon lumouksessa”, ja ”Totuus: tunteen näkökulmasta, se on se, joka kiihottaa tunnetta kaikkein voimakkaimmin (‘ego’),” hän totesi vuonna 1887 (4). Nietzsche vastusti filosofi Descartesilta periytyvää totuuden yksinkertaisuussääntöä ”simplex sigillum veri” eli ”yksinkertaisuus on totuuden sinetti” (5).

Kuvataiteellisen modernismin aikakaudella totuuden ratkaisi tunteen aitous. Fauvisti Maurice de Vlaminck totesi viime vuosisadan alussa: ”Vaisto on taiteen perusta” (6). Hän oli ennen kaikkea primitivististä. Erikoista onkin, että primitivismiin totuuskäsitys oli vastakohta Nietzschele, juuri yksinkertaisuus muodostui sille keskeiseksi kriteeriksi.

Primitivismi oli itse asiassa laajalle levinnyt virtaus 1900-luvun alussa. Yksinkertaisuuden ajatuksensa se peri romantiikan primitivismiltä. Saksassa ja Ranskassa 1800-luvun alun varhaiset romantikot halusivat palata täysrenessanssin luonnonjäljittelyä edeltäneeseen aikaan: he uskottelivat – Heinrich Heinen sanoin – että uskonnollisen tunteen syvyys, vilpittömyys, ”pyhä avuttomuus” ja kömpelö viattomuus määrittivät taiteen totuuden (7). Visuaalisesti he eivät juuri onnistuneet pyrkimyksissään, koska tiukka taiteilijakoulutus teki heistä sitenkin rafaellisteja eli Rafaellon seuraajia: he eivät voineet luopua täydellisyyttä hipovasta maalaustavasta, jota piti vastustaa.

Ajatus siitä, että kuvataiteen tuli hakea plastista totuutta ja luoda uudelleen katse Giotton taiteeseen Paul Cézannen silmälasien läpi, sai 1900-luvun alussa enemmän ja enemmän kannatusta. Modernismin aika pyrkiin luomaan taiteen totuudelle ylihistorialliset esteettiset kriteerit. Myös totuus ja alkuperäisyys sekä autenttisuus samastettiin. Ajatus vain voimis-

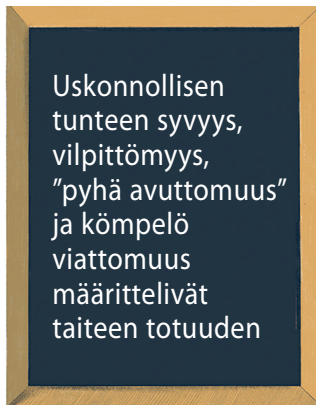
tui ekspressionismin aikana. Tunneilmaisusta tuli yksilöllisyyden merkki, mutta usein samantyyppisen tyylin eli kollektiivisen ilmaisun merkityksessä.

Wassily Kandinskyn mukaan ilmaisu purkautuu esiin ”sisäisen välttämättömyyden periaatteen” (innere Notwendigkeit) paineesta (8). Niin ikään ekspressionisti Franz Marc totesi: ”Kuten kaikki aitous, niin myös taiteen sisäinen elämä, takaavat totuuden” (9). Tällä tiellä olemme vieläkin. Käsitetaiteilija Bruce Nauman totesi taannoin: ”Todellinen taiteilija auttaa maailmaa paljastamalla mystisiä totuuksia” (10). ”Todellinen taiteilija” ja ”tositaide” käsitteinä syntyivät vastustamaan myöhäisromanttisen taiteen aatteellista imelyyttä. Tositaide oli ”soinuttelua kankaalle”, huono taide taas jäljittelyä. Totuus merkitsi ilmaisun rehellisyyttä.

Totuudellisen ilmaisun ja aitouden käsitteet eivät kuitenkaan koskaan olleet ongelma dadaismissa ja surrealismissa – eivätkä 1900-luvun avantgardessakaan, joka halusi kaataa taiteen ja elämän välisen rajavallin. Koko sanasta ei koskaan välitetty. Tarkoitus oli antaa palttua koko totuudellisuuden käsitteelle.

Laajasti ottaen modernistisen kuvataiteen aikakaudella totuudelle annettiin uusi mielle- ja mielikuvaympäristö, joka kytki tämän käsitteen aikamme ajankohtaiseen taiteen tekemiseen. New Yorkin koulukunnan taiteilija Barnett Newman totesi toisen maailmansodan jälkeen: ”Modernismi toi taiteilijat takaisin alkuperäisten periaatteiden äärelle. Se opetti, että taide on ajatuksen, tärkeiden totuuksien, ei sentimentaalisen ja keinotekoisien ’kauneuden’ ilmaisua” (11).

Modernismin aikakausi pyrki ajattoman totuuden löytämiseen. Tähän sisältyi myös hieinan vaarallinen idea, että taide kehittyi historialliseen huippuunsa juuri abstraktismia tavoitellessaan. Tätä ”ajatonta” suuntausta edustivat ennen kaikkea kriitikot Clement Greenberg ja Michael Fried. He uskoivat, että kuvataide Édouard Manet’n jälkeen – ja etenkin 1950-luvun amerikkalainen kuvataide ennen minima-



lismia – oli viimein löytänyt maalauksen todellisen ajattoman tosiolemuksen (”timeless and unchanging essence of the art of painting”). Resepti oli yksinkertainen: maalauksen litteä vaikutelma (flatness) ja sen rajaaminen (12). Tähän Fried vielä lisäsi, että nämä kaksi ehtoa määrittävät myös hyvän taiteen luonteen (12).

Maalaustaiteen oli siis huipennuttava ajattomuuteen näiden kahden nyrkkinormin nojalla – puhumattakaan siitä, että juuri nämä kaksi ehtoa sanelivat sen, miten maalaustaide ”kehittyy” vain kehittämällä vain omaa ilmaisumuotoaan (medium) (13). Tällä tavalla oli löydetty ”truly optical mode of painting” eli tosi optinen malli maalaukselle (12).

Kuitenkaan ei kulunut aikaakaan, kun huomattiin, että nämä hieman mystiset määritelmät olivat totaalisen etnosentrisiä, niiden mitta oli amerikkalainen pelkistävä modernismi, joka sitten johti näiden kahden mainitun kriitikon vihaamaan minimalismiin ja pop-taiteeseen. Kuitenkin näihin määritelmiin uskottiin joka puolella maailmaa, vaikka niiden ongelma olisi ollut jokaisen nähtävissä.

Käsitetaiteilija Joseph Kosuthin sanoin ongelma oli seuraava: miten maalaustaide voi kehittyä, jos jo etukäteen tiedetään, mitä on hyvä maalaustaide (10). Niinpä ajauduttiin 1980-luvulla tilanteeseen, joka sitten heitti hyvstit maalauksen mediumin erikoisluonteelle rakentuvalle kuvan totuuskäsitykselle. Rosalind Krauss onkin nimennyt aikamme post-medium-ajaksi, kaudeksi, joka ilman itsesäilyttäviä väittämiä hyvästä taiteesta tai oikeista mediuumeista käyttää itsestään selvästi hyväkseen monia eri materiaaleja ja mediuumeja (14). Tässä olemme nyt.

Totuus taiteissa on aina monikossa

Logiikkaan taipuvaliset filosofit katsovat, että totuus ja epätotuus koskevat vain lausumia tai väittämiä. Kuvat ja laajemmin taideteokset eivät tässä mielessä ole väittämiä. Ernst H. Gombrich tarkentaa: kuva ei ole sen ”enempää totta tai valhetta kuin väittäminen voi olla sininen tai punainen” (15). Sen sijaan kuvien nimet voivat olla tiivistettyjä väittämiä. Kuitenkin kuvan näköisyys todellisuudessa olevan esikuvansa

kanssa on monella tavoin kulttuurisidonnaista – ja sen vaihtelu riippuu huomattavassa määrin omaksutusta tyylistä. Niinpä kaikki mimesis, todellisuuden jäljentäminen, on representatiota, joka riippuu kulttuurisista konventioista – usein jopa niin paljon, että kuvan ”todenmukaisuutta” tai näköisyyttä kohteen kanssa on joskus vaikea tunnistaa tai se on toisarvoista.

Lisäksi kuvalliset konventiot saattavat olla voimakkaampia kuin jokin todellisuudessa oleva esikuva. Kun Albrecht Dürer teki puupiirroksen sarvikuonosta vuonna 1515, sen skeema – tarkassa kantilaisessa mielessä – säilyi yli kaksi vuosisataa aivan samanlaisena, vaikka jo tuona aikana tiedettiin varmasti, ettei sarvikuonolla ole sellaisia panssareita kuin joihin Dürer sen kuvassaan puki (KUVAT 1 ja 2) (16).

Näistä päätelmistä myös seuraa, etteivät abstrakti ja esittävä maalaus ole vastakohtia. Esittävä maalaus ei koskaan voi olla vain kopio. Jokainen ”kopio” alistuu kunkin ajankohdan ja kunkin subjektiivisen tekotavan abstrakteille tyylikoodeille ja on niiden värittämä. Tämä jää usein huomaamatta jopa filosofeilta. Nämä seikat ovat korostuneet postmodernina aikanamme, joka on joutunut tarkastelemaan kriittisesti modernismin ajan purismin ja primitivismin idealisoivia ja superlatiiveihin hakeutuvia taidenäkemyskäsityksiä.

Eräät modernismin kaikkein yleisimmin mainitut vastakohtat, kuten ”kuvitus >< taideteos” ja ”ornamentti >< tositaide” ovat lienneet ja kumoutuneet uudessa kulttuuritalanteessa, usein jopa uusien medioiden, kuten videon, paineessa (17,18). Siten se, mitä oli totuttu nimittämään dekoratiivisuudeksi, saatetaan täyttää koko kuvapinnan, kuten esimerkiksi Mari Rantasen maalauksissa.

Kuvataiteellisen modernismin teorioista paistaa usein implisiittisesti oletus: kun löydetään ”taiteen sisin”, löydetään totuus. Mikä tämä sisin on, on aina mysteeri, jota varjellaan ja jota ei voida pukea sanoiksi – senkin takia, että se on lähellä hiljaisuutta, jonka koettiin olevan lähellä totuudellisuutta. Juuri tämän takia kuuluisa taideteoreetikko Rudolf Arnheim piti 1930-luvulla syntynyttä äänielokuvaa taiteen vastaisena (19). Äänielokuva ei ollut tositaide.

Kuvataiteeseen liitettävä totuuden ongelma



KUVA 1. Albrecht Dürer: Sarvikuono, 1515. Puupiiirros.

oli ja on edelleen taiteilijan oman ilmaisun ja tunteen subjektiivinen totuus, joka kuitenkin etsii ja on etsinyt yleistystään erilaisten keskeisten ismien, kuten ekspressionismin ja abstraktismin kautta. Kun modernistiset kuvataiteilijat puhuivat totuudesta, he tarkoittivat sillä tiettyä varmuuden osoitusta, jolla voidaan turvata uuden tai vallitsevan tekotavan totuudenmukaisuus tai todellisuudentuntu.

Kuvataiteellinen modernismi oli myös manifestien aikakautta. Se synnytti joukon toisiaan lähellä olevia taidekäsityksiä, joilla uusia taidesuuntauksia perusteltiin. Usein taidekäsitykset ovat idealisoivia ja haluavat myös sanoa, mitä taide on sinänsä muuttuvista käsityksistä riippumatta. Kun taidekäsitykset muuttuvat, sitä mukaa muuttuu taiteen totuus.

Kuvataiteessa on vain illuusion totuuksia. Kun modernistinen kuva halusi eron ”esittävydestä” (jolla tarkoitettiin syvyyssilluusiota), tilalle tuli illuusio siitä, että maalaus ei ”esitä mitään”, ei siis viittaa tunnistettavaan todellisuuteen maalauksen ulkopuolella. Tämä itseviittaavuus toteutti myös omaksuttuja itseviittaavuuden erilaisia malleja eli viittauksia aiempiin itseviittaaviin maalauksiin. Totuuden käsite taiteessa onkin vaarallinen sen takia, että se antaa vaikutelman yhdestä totuudesta. Totuus

sulaa taiteissa ja muuttuu moneksi. Totuudesta on siis tingittävä.

Oscar Wilden mukaan ”totuus on tyylikysymys” (20). Hän katsoikin, että ”elämä jäljittelee taidetta paljon enemmän kuin taide jäljittelee elämää”. Mutta mikä on tämä ”elämä”, jonka osalta taiteen pitäisi olla totuudenmukaista? Kari Suomalaisen piirroksissa se oli koiran ulkoiluttamista kadulla – tämä oli hänen pila-piirroksensa perusmaisemaa. Realismin ja romantiikan aikakaudella se oli suuria maalauksia joukkokohtauksista, taisteluista ja sankareiden kuolemista, Jackson Pollockille se oli väriainesten ripottelua kankaan päälle tiettyssä rytmissä. Onko taiteen tekeminen siis elämää vai sen jatketta? Wilde kertoo, miten hänet kutsuttiin katsomaan kaunista auringonlaskua, ja toteaa: ”Ja mitä minä näin? En muuta kuin kehnon William Turnerin, huonon vaiheen Turnerin, jossa kaikki taiteilijan pahimmat viat näkyivät liioiteltuina ja ylikorostettuina” (20).

Lopuksi

Kaikki ne taideteoreetikot, joihin olen viitanut, ja lukuisat taiteilijat puhuvat totuudesta yksikössä, ikään kuin taide – sekin liian usein yksikössä – tarjoaisi yhden totuuden. Todem-



KUVA 2. Gottlieb Kirchner: Keraaminen sarvikuono, 1731. Porzellansammlung, Dresden.

paa on ajatella, että totuudet liukenevat toisiinsa taiteissa. Voisi sanoa, että kuvat luovat malleja taiteellisista totuuksista, mutta eri aikoina ne ovat hyvin erilaisia, juuri sen takia, että taidekäsitykset ovat historiallisesti muuttuvaa katsomusaineistoa. Meidän aikamme, paremmin kuin ehkä koskaan aikaimmin, voi vaeltaa erilaisten historiallisten taideteosten parissa, ymmärtää ja tulkita vanhaa taidetta uusien käsitysten valossa sekä verrata uutta taidetta historiallisesti vanhempiin käsityksiin taiteesta. ■

ALTTI KUUSAMO

Taidehistorian professori, Turun yliopisto
Taidehistorian dosentti, Helsingin yliopisto
Mediasemiotiikan dosentti, Lapin yliopisto
Toimitussihteeri, Synteesi-lehti

Altti Kuusamo on Turun yliopiston taidehistorian emeritusprofessori. Kuusamon pääintressialueet ovat myöhäisrenessanssin ja varhaisbarokin italialainen taide, nykytaide, taideteoriat ja taidehistorian menetelmät. Hän on myös suomalaisen semiotiikan pioneereja ja tutkinut muun muassa arkipäivän semiotiikkaa (kesämökkien, turismin, Helsingin ja Rooman kahviloiden, suomalaisten metsäkuvien ja mainosten merkityksiä sekä piilorakenteita). Kuusamo on siten ennen muuta muuttuvan kulttuurin kuvaston tutkija.

KIRJALLISUUTTA

1. Baudelaire C. *Écrits sur l'art*. Paris: Librairie Générale Française 1992, s. 77.
2. Read H. *The philosophy of modern art*. London: Faber and Faber 1969, s. 38.
3. Pliny The Elder. *Natural History*. London: Penguin Classics 1991, s. 330.
4. Nietzsche F. *Will to Power*. New York: Vintage Books 1968, s. 533–37.
5. Nietzsche F, Kaufman W, toim. *The will to power*. New York: Vintage Books 1968, s. 533–37.
6. Haftmann W. *Painting in the twentieth century*. 1. painos. New York: Holt, Rinehart and Winston 1965, s. 94.
7. Heine H. *Romantiikan koulu*. Tampere: Niin & näin 2012.
8. Kandinsky W. *Taiteen henkisestä sisällöstä*. Helsinki: Suomen taitelijaseura 1981, s. 73.
9. Kuspit D. *The cult of avant-garde artist*. Cambridge: Cambridge University Press 1993, s. 56.
10. Kosuth J. *Art after philosophy and after*. Collected writings, 1966–1990. Cambridge: The MIT Press 1993, s. 16–8, 60.
11. Kuspit D. *End of art*. Cambridge: Cambridge University Press 2004, s. 32.
12. Fried M. *Art and objecthood*. Essays and reviews. Chicago: The University of Chicago Press 1998, s. 34–9.
13. Greenberg C, Francis F, toim. *Towards a newer Laocoon*. Pollock and after. The critical debate. London: Harper & Row 1985, s. 42–3.
14. Krauss, Rosalind. "A Voyage to the North Sea" *Art in the Age of the Post-Medium Condition*. London: Thames and Hudson. 1999, 10–11.
15. Gombrich EH. *Meditations on a hobby horse and other essays on the theory of art*. London: Thames and Hudson 1971, s. 25–6, 70–1.
16. Gombrich EH. *Meditations on a hobby horse and other essays on the theory of art*. London: Thames and Hudson 1971, s. 25–6, 70–1.
17. Kuusamo A. *Kuvien edessä*. Esseitä kuvan semiotiikasta. Helsinki: Gaudemus 1990, 137–44.
18. Kuusamo A. *Avantgarde – postmodernin läpi kohti serendipistä asennetta?* *Synteesi* 2009;2:21–34.
19. Arnheim R. *Film as art*. Berkeley: University of California Press 1969, s. 199–203.
20. Wilde O. *Valehtelun rappio*. Tarkastelma. Helsinki: Otava 1998, s. 41.