



**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 II.

YEAR 2024

VERSION Publisher's PDF

CITATION Kuusamo, A. (2024). Totuus sulaa taiteissa totuukseksi. Osa II. *Synteesi*, 43(2-3), 2-11.

ALTTI KUUSAMO

## TOTUUS SULAA TAITEISSA TOTUUKSIKSI, OSA II

*Paras kohtalo on olla osaton totuudesta.*  
Joseph Brodsky 1995, 82.

### **Intermezzo: Camp, camouflage ja karisma**

Jos emme aina edes tiedä, mikä tarkastelemistamme objekteista on taideteos, miten silloin voimme tietää sen ”totuudesta” mitään? Ehkä juuri tässä ei riitä sofistinen selityisleikki: mutta sehän juuri on se totuus.

Harold Rosenberg kehitti käsitteen *an anxious object* kuvaamaan katsojaa vaivaamaa epävarmuutta siitä, kuuluuko taidenäyttelyssä oleva objekti taiteen piiriin vai ei (1966, 16). Oikeastaan *anxious object* tarjosi juuri äksyytensä takia mahdollisuuden vaihtoehtoihin tulkintoihin ja samalla kaukaisti objektia tämän totuudellisuudesta taiteena. Voi tietenkin sanoa, että juuri tämä epävarmuus oli taideteoksen totuus. Vastakysymys: kaikissa tilanteissako ja sama totuus? Kun taideteoksen totuudellisuus lähestyy universalistista ajatuskantaa, sen ainutkertainen (oletettu) totuusarvo samalla menettää nominalistisen iskukykyensä erityisenä ja ainutkertaisena objektina eikä vain universaalina taiteen jatkeena. Taideteos puhuu vastaanottajalle enemmänkin totuuden ja totuuksien *mahdollisuudesta* kuin sen välittömyydestä tai välttämättömyydestä. Tässä mielessä taideteoksen totuudet ovat hauraita, pakenevia ja muuntuvia.

Ehkä terävimmän kritiikin taideteoksen totuuden ajatusta ja sen pyhitettyä yksikkömuotoa kohtaan – Oscar Wilden jälkeen – tarjoavat Susan Sontagin ikinuoret ajatukset *Campista* (ks. 1987, 105–119).<sup>1</sup> Sontagin mukaan Camp on ”maailma tyylin näkökulmasta”. Camp näkee ”kaiken lainausmerkeissä” ja esittää ”koomisen vision maailmasta” (§:t 8, 10, 40, 44). Camp on ennen kaikkea liioittelun maailma tavalla, jossa kuvattujen seikkojen olemistapa sisältää kevyen paradoksin: ”things-being-what-they-are-not” (Sontag § 8). Myös itse oleminen etsiytyy lainausmerkkeihin: ”Being-as-Playing-a-Role” (§ 10). Camp on myös episeenistä, se välttää sukupuoliäjäot (§ 11).

Voimme edelleen kehittää Campin ideoita totuuden ongelman suhteen. Jos Camp haluaa tavoitella totuutta, se olisi jo totuuden ekstravaganssia, ja sen vaihtoehtoinen ja ylikorostunut kääntöpuoli. Camp on eräänlaista normatiivista häilyvyyttä (vrt. Beaver

1. Sontagin ajatukset dandystä Campin yhteydessä tulevat lähelle Oscar Wilden ideoita (*ibid.*, 116). On vain puhdas vahinko, ettei Patrick Maurièsin keskeinen artikkeli ”Secondo manifesto camp” ota puheeksi kysymystä totuuden ja Campin suhteesta (ks. 2008, 391–408).

2008, 416). Camp voi lämmittää uudelleen aiemman ”totuudettoman” ja siksi hylätyn tyylin, esimerkiksi manierismin, ja esittää sen ”syvällisenä”. Campin voi siis katsoa leikittelevän taideteoksen totuusajatuksella – ja siksi nähdä sen ja etenkin sen yksikkömuodon lopulta koomisena. Campin tehtävä kun selvästi voisi olla ironisoida ja vietellä totuus (vrt. Sontag § 17). Campista on turha etsiä edes erehdyksen totuutta. Erehdys totutellaan tyyliksi tai nähdään vaihtuvien makujen kategoriassa. On ehkä vain huono sattuma, että Sontag ei ota kysymystä taideteoksen totuudesta esille artikkelissaan Campistä.

Jos Camp on tahallisten, mutta tahattomilta näyttävien inversioiden taidetta, *camouflagen* (naamioiminen, suojaväriyty) strategiat ovat kätkeyn sisällön ja harhaanjohtavan ilmiöiden kulttuuria ja taidekäytäntöjä – ja samalla toinen totuuden tai tosiasiallisen olo-  
muodon häivyttävä toimintamuoto. Sen problematiikka liittyy tiiviisti, päinvastoin kuin campissa, myös mimesiksen ongelmaan. Objektin maastoutuminen lähikontekstiinsa on kiehtova ilmiöryhmä, jonka totuuskäsitys on aina väistämättä kaksipuoleinen: se on harhauttamisen ja salaisuuden (kätkemisen) erikoinen yhteenliittymä: esiintyminen ”toisen” tai lainatun ulkoasun kautta. Camouflagessa käytetyt merkityksenkeinot eivät ole oikein tai väärin, totta tai valhetta; keskeistä on vain sen tehovaikutus (ks. Fabbri 2010, 10). Näkyvään lähikontekstiin sulautuminen tai sen tiivis jäljittely kuuluvat camouflagen keinovalikoimaan eläinkunnassa ja ovat siksi luonteeltaan indeksiä: imitoidaan sitä maastoa, jonka suojaan hakeudutaan ja ollaan sen näköisiä. Positiivinen harhaanjohtaminen saattaa pelastaa eläimen elämän.

Nykytaiteessa Jorma Vellosten puiden runkoihin tekemät esittävät lisäykset ovat eräänlaista kaksoismimesistä: kuva ”maastoutuu” puunrungon mukaiseksi ja silti esittää jotain muuta, esimerkiksi ihmishahmoa. Puun rungon todellisuuden ja ihmisen liitoskohta häivytetään: kysymyksessä on pseudoindeksi: ihmishahmo on kuin tahattomasti luonnosta syntynyt. Tämä denotatiivinen kaksoiskommunikaatio jo kahdentaa propositionaalisen totuuden: esitetään yhtä totuutta toisen kautta – ja tarkoitetaan kolmatta. Ana Mendieta taiteessa lähikonteksti ja maastoutumisen kohde ovat maaperän erilaiset materiaalit. Taidekulttuurissa camoufflage ei ole nuori ilmiö. Abott Handerson Thayer oli camoufflage-taiteen edelläkävijä toissa vuosisadan vaihteesta lähtien (Behrens 2009). I maailman-sota puolestaan toi häivyttelyn ja harhauttamisen tekniikan sotakoneisiin. Silloin useat taiteilijat, muun muassa Pablo Picasso osallistuivat camoufflage-tehtäviin.

Myös charmin, viehätysvoiman, käsite on yhteydessä Campin ja camouflagen mekaniismeihin: charmi häikäisee, se ei kerro totuutta eikä anna katsojalle helppoa mahdollisuutta päästä charmin tuolle puolen etsimään ”oikeaa” henkilöä charmin alta. Charmin lähisukulainen on karisma (kr. *kharisma*, ’armonlahja’). Max Weber määritteli karisman ominaisuudeksi, joka takaa yksilölle poikkeuksellisia, melkein pä yliluonnolliseksi koettuja kykyjä (Jaeger 2012, 6–9).

Karisma houkuttaa idolin perusteettomaankin ihailuun, jossa totuuden käsitteellä on toisarvoinen rooli. Eri esityksissä kuvatun henkilön karisma saattaa parhaimmassa tapauksessa nostaa esityksen häikäisyn hyperrealistisiin mittoihin (vrt. Jaeger 2012, 28–31). Tämä ei kuitenkaan ole yksiselitteistä. Idolin häikäisyvoima johtaa julkisuuden tuottamaan eräänlaiseen vasta-camoufflageen: kuva irtoaa sitä takaavasta tai eksponoivasta kontekstistaan ja muuttuu pelkäksi esityksistä riippumattomaksi karismaksi tai charmiksi, joka ei välttämättä tarvitse enää aiempaa kontekstiaan. Esimerkiksi presidentti Ronald Reaganin karismaa voimisti hänen siirtymisensä valkokankaalta joka kodin TV-nurkka-

ukseen (vrt. *ibid.*, 24, 26).<sup>2</sup> Siten ”askel ruumiillistetusta karismasta esitykseen, elämästä taiteeseen, on lyhyt” (*ibid.*, 26). Tähän voi vain lisätä: ja samentaa teokseen tai toimintaan ajatellun totuuden yksikönmuodon valheen totuudeksi. Vaikka W. J. T. Mitchell ei mainitse karismaa, hän puhuu vastaavasti kuvien ”spektakulaarisesta läsnäolosta” (2005, 55). Sellaisen läsnäolon tehtävä on karkottaa kysymys totuudesta häikäisyn tuolle puolen. Karisman eräs keskeinen ulottuvuus on C. S. Jaegerin mukaan epifania (*epifaneia* – ilmestyminen): Se hetki, jolloin Jeesus ristiinnaulitsemisen ja hautauksen jälkeen ilmestyy opetuslapsille Emmauksen tiellä: supernaturalisen reaalin läsnäolo! Elokuvasa *Kolmas mies* kuolleeksi julistettu Harri Lime (Orson Welles) ilmestyy elävänä valokuvaa elokuvan kulun puolivälin jälkeen; Judie Barton (Kim Novak) puolestaan astuu uudelleen eloon häikäisyn saattelemana Scottie Fergusonin (James Stewart) eteen Hitchcockin elokuvassa *Vertigo* (Jaeger 2012, 37). Fiktiivinen valhe paljastuu ja hämmentää totuutta. Epifania on häikäisevää hypermimesistä, jonka tarkoituksena on vaurioittaa ”normaali” mimesisiksi tarjoamaa totuutta. (vrt. *ibid.*, 37–38). Jaeger kommentoi: ”Kuka sanoikaan, että kauneus on totuutta? Kauneus on kauneutta eikä mitään muuta” (*ibid.*, 38).

Taiteen puolestaan täytyy olla vakavaa ja totuuden näkymätöntä, jotakin visuaalisen tuolla puolen olevaa stabiilia itse-identtisyttä. Totuudella täytyy olla tietty stabiliteetti, että sen voi tajuta ja välittää kiinteänä (Groys 2012, 95). Vakavuus ja totuus ovat liiankin usein löytäneet toisensa taiteen alueella, idealisoidun ohjelman mukaan ja näkymättömiin kontekstien saattelemana.

## Nietzsche, Derrida ja totuuden viettelevyys

Kun totuudesta puhutaan, esitetään usein ”metafyysinen” jako olemuksen (totuus) ja (pelkän) ilmiömaailman välillä. On usein oletettu, että filosofin täytyy jättää maailma löytääkseen asioiden tosiolemus ilmiömaailman takaa (ks. Arendt 1979, 23). Taiteesta puhuttaessa ongelmaksi muodostuu mimesis, se, miten ymmärrämme jäljittelyn käsitteen. Sokrates tekee tarkan eron totuudenpuhuminen (oikeudenmukaisuuden) ja retoriikan välillä Platonin dialogeissa *Gorgias* (465a–465e) ja *Faidros* (259e–260e). *Valtiossa* Platon esittää vastakohtaisuuden selkeämmin: totuuden ja epätotuuden suhdetta vastaa tiedon ja uskomuksen suhde (508E–510 A).

Slavoj Žižek katsoo, että derridalaisen kritiikin lähtökohta on antiikista peräisin olevassa dikotomiassa ’tosi tieto >> retoriikka’. Žižekin tulkinnan mukaan Derrida esittää, että tiedon ja retoriikan vastakohta lankeaa kokonaan retoriikan alueelle. Tieto ei ole muuta kuin retoriikan viemistä äärimmäisyyteen, omaan itsenegaatioonsa, jossa vanha *mythos/logos* -vastakohta on jo osa myytin aluetta, jota hallitsevat metaforat (2002, 32). Se mikä tiedossa yrittää kätkeytyä, näyttäytyy tahattomasti metaforiikan kautta. Žižekin esittämä jako ei kuitenkaan aivan vastaa Jacques Derridan ajattelua, jossa kysymys mimesisistä ei kadota referenssejä, viittauksia, koska hän katsoo, että muistia (*mnémē*) on vaikea erottaa mimesisistä (ks. 1993, 235). Edes Derridan löyhä viittaus siihen, että ”ei-totuus on totuutta” (1993, 210) ei sulje pois ajatusta toiston mahdollisuudesta referenssinä totuuden suhteen.

2. Reaganista on sanottu, että hänen karismattinen esiintymisenä toimi vastakohtaisesti kameleonttiin verrattuna: ympäristön piti sopeutua häneen” (Jaeger 2012, 360).

Kysymys mimesiksestä *La dissémination*-teoksessa on kuitenkin äärimmäisen kompleksinen. Derrida toteaa kahteen otteeseen: ”Jokaisessa tapauksessa mimesiksen on noudatettava totuuden prosessia” (*ibid.*, 238). Kun hän mainitsee asian ensimmäisen kerran, hän – aivan oikein – puhuu mimesiksen tulkinnasta (*ibid.*, 237). Mimesis tosiaankin hallitsee totuutta. Totuuden oletettua alkuperää on vaikea ymmärtää ilman toiston mi-meettistä aktiviteettia. Oikeastaan Platonkin tajusi, että transsendentaalinen ajatus läsnäolosta on ymmärrettävissä vain, jos muistamme sen (Kearney 1988, 282). Derrida toteaa: ”Totuus ja ei-totuus ovat toiston lajeja. Ja toisto on mahdollista ainoastaan *täydennyksen grafiikassa*, joka täyden ykseyden puutteessa lisää siihen toisen, täydentävän ykseyden” (1993, 210). Derrida esittää paradoksin: vain toiston kautta voidaan esittää ainutkertaisen läsnäolon totuus. ”*Différence*, kaiken alkuperäisen läsnäolon katoaminen, on samalla totuuden mahdollisuuden ja mahdottomuuden ehto” (*ibid.*).

Derrida pohtii myös Heideggerin kahtiajakoa, jossa kummassakin – mielestäni – ongelmana on totuuden *ilmeneminen*, sen ilmiötaso. (1) Totuus *homoioisiksena, adaequationa* (joka muuten Heideggerin mukaan on ”hyvin yleinen ja tyhjä määrittys”; 1993, 215): vastaavuus tai yhdenmukaisuus esityksen ja sen kohteen välillä, jolloin imitoitava tuodaan läsnäolevaksi, manifestoidaan se. 2) Totuus kätkeytymättömyytenä. Jos Heideggerin mukaan on totuutta, joka on ollut jollakin tavalla piilossa (siis *aletheiaa*), silloin se ”tuottaa itsensä”, ja määrittää olemista (Derrida 1993, 237–238). Kuitenkin kummassakin tapauksessa totuus tottelee *différançen* liikettä. Totuus kätkeytymättömyytenä? Silloin ongelmaksi jää totuuden *ilmaantuminen* kätkestä, sen tuleminen jollakin tavalla läsnäolevaksi, jota luonnehtii Heideggerin ”aukeaman” käsite (*Lichtung*; 1977, 59; vrt., 41, 48)? Läsnäolo jälleen, alkuperäisenä läsnäolona? Vai ilmaantumisen ja kätkeytymisen vuoroliike?

Derrida palaa monin tavoin läsnäolon ja totuuden suhteiden erittelyyn. Tässä viimeinen esimerkki: ”(kun) on läsnä omassa totuudessaan” (–) ”läsnäolo kahdentuu niin pian kuin se ilmaantuu, niin pian kuin se esittää itsensä” (*ibid.*, 194; (vrt. *ibid.*, 255; 233, 235; *autodublication de la répétition même*).

Derridan ajattelussa toiston ja viittauksen eli referenssin (toistona) suhde jää hieman hämäräksi. Miten tahansa, näistä ajatuksista voi tehdä muutamia johtopäätöksiä modernin maalauksen diskurssin suhteen; siinä maalauksellisten suhteiden läsnäolo ei pelkästään ole läsnäolon totuutta, vaan myös *viittaus* läsnäolon totuuteen (läsnäolon toisto). Juuri tämä *läsnäolo* totuutena oli keskeinen opinkappale modernistisessa abstraktismissa: kuvan suhteiden läsnäolo, ei oletettu illuusio (*adaequatio*), takaa kuvan totuuden. Kuitenkin abstraktio esitti vain uuden illuusion, *läsnäolon illuusion* – pinnan ja värisuhteiden illusorisena totuutena, joka sai voimansa aiemman illuusion kieltämisestä.

Totuus ja mimesis ovat erikoisella homologisella tavalla suhteessa toisiinsa. On painokkaasti huomioitava, että *mimesis taiteen historiassa ei ole kuin harvoin kuvan ja todellisuuden vastaavuutta*, vaan representaatio on jo usein lähtökohta mimesikselle: mimesis esikuvallisesta taideteoksesta toiseen. Samalla tavalla totuuskaan ei ole pelkkää ”kielen” (ts. väitelauseen) ja maailman vastaavuutta vaan sitä hallitsevat muuttuvat, totuutta säätelevät diskursiiviset strategiat (vrt. Eco 1999, 258).<sup>3</sup>

3. On merkillepantavaa, ettei Umberto Eco – tietääkseni – juuri missään pohdi taiteellisen totuuden käsitettä, vain pelkän totuuden.

Friedrich Nietzschen problematisoima totuuskäsitys on jäänyt hyvin usein vähälle huomiolle taidetta ajatellen – ehkäpä Derridaan saakka. Nietzsche upotti koko totuuden käsitteen uskomusten maastoon. Totuudesta tuli tahdon viettelevä osa.

Nietzsche kysyi, jopa oikeutetusti: ”Mitä on totuus? – *Inertia* (hitausvoima); tämä hypoteesi, joka synnyttää tyytyväisyyttä; pienin henkisen voiman menoera” (1968, § 537). Nietzsche oli ensimmäinen, joka yhdisti totuuden tahtoon: ”Kriteeri totuudelle piilee voiman tunnon lumouksessa” (*ibid.*, § 534). ”Totuus’ tunteen näkökulmasta on se, joka kiihottaa tunnetta kaikkein voimakkaimmin (’ego)’”, hän toteaa vuonna 1887 (*ibid.*, § 533).<sup>4</sup> Nietzsche vastusti René Descartesilta periytyvää totuuden yksinkertaisuussääntöä ”*simplex sigillum veri*” (”yksinkertaisuus on totuuden sinetti”). Kun Nietzsche toteaa: ”Mitä sitten lopulta ovatkaan ihmisen totuudet? Ne ovat ihmisen *kumoamattomia* erehdyksiä” (1963, 146, § 264), tässä hän muuten puhuu totuuksista monikossa. Mutta ei juuri toista tätä myöhemmin.

Nietzschen lausumien tarkastelu johdattaa lukijan taiteen kynnykselle, jonne ne sopivat parhaiten silloinkin, kun ne on tähdätty yksinkertaisia filosofian totuuksia vastaan. Hän aloittaa teoksensa *Hyvän ja pahan tuolla puolen* lauseella ”totuudentahto (*Der Wille zur Wahrheit*) (-) viettelee meitä moneen uhkayritykseen” (1994a, 9). Tämä tahto kalskahtaa myös vallantahdolta. Nietzsche jatkaa: ”Mitä abstraktisempi on totuus, jota tahdot opettaa, sitä enemmän sinun täytyy vietellä siihen myös aistit (*Sinne*)” (1994a, § 128). Myöhemmin hän toteaa hieman dionyysisesti: ”Vasta aisteista tulee kaikki uskottavuus, kaikki hyvä omatunto, kaikki totuuden silminnähtävyys (*aller Augenschein der Wahrheit*)” (*ibid.*, 75, § 134). Tässäkin totuus alistuu aisti-ilmiöiden viettelemäksi.

Nietzschen totuuden psykologinen kritiikki halkaisee totuusatomin: ”Kaikki hyvä, kaikki menestys laitetaan totuuden ansioksi” (1968, § 452). Hänen ajatuksensa vuodelta 1888 tekee illuusiottoman yhteenvedon: ”Ja se mitä aina haluttiin, oli usko, ei totuus” (*ibid.*, § 455). Ajatusta voi verrata Wittgensteinin lausumaan: ”Tunne antoi sanoille totuuden” (1968, § 544). Ergo: kun totuus ilmaistaan yksikössä, päädytään uskomusten alueelle. Myös totuuden yksikkömuoto taiteessa on *oikotie* uskomusten alueelle. Lisäksi uskomukset luovat yhden totuuden silloin, kun uskojia on riittävän suuri määrä. Sama pätee (kuva)taiteeseen.

Nietzschen totuuskäsitys saattaa olla moraalisesti hankala niin kauan kuin hänen esittämänsä totuuden kritiikkiä ei sovelleta taiteisiin. Niinpä Nietzschen totuuskäsitys on kuin tehty ravistelemaan *taiteeseen sijoitettua* totuutta. Samalla hänen uudelleenarvionsa näyttäytyy eräänlaisena satiirina descartesilaisesta perinteestä. *Iloisessa tieteessä* hän ihmetteleekin, miksi juuri taiteilijan pitäisi tuntea ”mitä totisinta halua” totuuden tavoittelemiseen (1963, § 88; vrt. *Menschliches, Allzumenschliches*, 1994b, § 220). Oscar Wilden voidaan katsoa olevan samoilla linjoilla: ”[t]aiteen päämäärä ei ole yksinkertainen totuus (*simple truth*) vaan monimuotoinen kauneus” (1999, 80). Ajatukseen liittyen Wilde edelleen katsoi, että ”taide itsessään on todella eräs liioittelun laji” (*ibid.*), ja siinä totuus on ”viimeiseen saakka tyylikysymys” (*ibid.*, 41).

Wildea voitiin ehkä ymmärtää paremmin postmodernin teorioiden ilmapiirissä. Kuvataiteellisen modernismin totuuskäsitys kytkeytyy – etenkin fauvismissa ja ekspressio-

4. Jo teoksessaan *Die fröhliche Wissenschaft* Nietzsche introdusoi totuuden tahdon ajatuksen. Hän puhuu siitä, kuinka vaarallinen on ”totuuden tahto”: totuus ”hinnalla millä hyvänsä” (1963, 344).

nismissa – tekijän totiseen, melkeinpä pyhään ilmaisutapahtumaan. ”Ilmaisu”, oli se mitä tahansa, pyhittää teoksen.

Etsittiin taiteen todellista elämystä, joka on todempi kuin joku toinen elämys. Siten totuus sidottiin aitouden intention: primitiivinen ilmaisu totuutena oli enemmän kuin aiempi mimeettinen todenmukaisuus. Tilalle tuli mimeettinen primitiivisyys. Totuudesta tuli myös subjektin ja mestarisubjektin yleistämän tyylin tunnus. Kriteeri totuudelle, nimenomaan yhdelle totuudelle, oli subjektin ilmaisun totuudellisuus.

Abstraktismi puolestaan pyrki kuvan yksikköjen ilmaisemaan formaaliin kollektiiviseen totuuteen. Jean Baudrillard toteaa abstraktiosta: ”Se halusi kiihkeästi kiskaista pois todenvastaavuuden naamion ja figuurin saavuttaakseen analyttisen totuuden objektista. Abstraktion suojeluksessa me paradoksisesti siirryimme kohti vielä suurempaa todellisuuden vaikutelmaa, kohti objektisuuteen liittyvien ’alkeisrakenteiden’ paljastamista” (2005, 90). Tämä ”totuus objektista” oli modernismin aikalaisille yhtä kiehtova kuin epä-älyllinenkin tavoite. Totuus objektista tarkoittaa sitä, että objekti on otettava haltuun tekotavan kautta (esimerkiksi ”maalauksellisesti”), usein ekspressionismin tai purismin keinovalikoimaa käyttäen. Ajatukseen sisältyi autoritääriäinen, vain harvoille sallittu ”ilmaisun totuus” (jälleen yksikössä Matissesta Bruce Naumaniin). Totuutta ei voi nähdä kuvasta, mutta kun me tiedämme tekijän syvällisyyden, jokainen siveltimenveto kertoo totuudesta. Baudrillard katsookin, että taide joutuu lopulta menettämään transsendenssinsa (2005, 90, 63, 103): totuus jäljittelee itseään.

Jacques Derridan totuuden läsnäolon kritiikin mukaan totuutta perustellaan huomaamatta jollakin läsnäololla. Ajatus pitää sisällään myös taideteoksen materiaalisen läsnäolon totuuden, vaikka Derrida ei sitä suoraan sano. Voidaan sanoa: totuus ei näy, samalla tavalla kuin Pascalin mukaan asioiden syyt eivät näy (ks. Pascal 1952, 111).<sup>5</sup> Derridan mukaan *différance* liike tekee ajatuksen alkuperäisestä läsnäolosta mahdottomaksi – samalla kun se on totuuden mahdollisuuden ja mahdottomuuden edellytys (1993, 210). Jokainen läsnäolo kahdentuu heti sen ilmestyessä: läsnäolo joutuu esittämään itseään. Tällä tavalla toisto on myös totuuden mittari. ”Tosi ja epätosi ovat kummatkin toiston lajeja” (*espèces*), toteaa Derrida (1993, 210; vrt. 138).

David Carroll on kuitenkin tehnyt varauksen totuuden retorisoimisen tendenssiin: taide menettää kriittisen kapasiteettinsa, jos se katsotaan vaihtoehdoksi totuudelle (1987, 186). Niin, yksikössä.

Mimesiksen kohde on juuri ja ennen kaikkea niiden ”originaalien” taideteosten kenttä, jota imitoidaan tavalla tai toisella. Olemassa olevat taideteokset ovat se todellisuus, jota imitoidaan, ei pelkästään jokin todellisuus ”tuolla”, ulkopuolella taideteosten. Sitä paitsi, todellisuuskin on representaatioita. Mimesiksen väärinkäsityksessä on jälleen kysymyksessä skeeman väärinymmärtäminen. Skeemat (muovautuneet käsitteet) ovat se todellisuus, jota imitoidaan. Teokset eivät synny tyhjästä todellisuudesta. Mimesis ei kohtaa nollapistettään autonomisessa taiteessa vaan huomaamattoman ideaalitulansa.

## Sulavat totuudet

Abstraktismin totuus on kuvan alkeisrakenteiden yhteispelissä. Sosialistisen realismin

5. Pascal siteeraa tässä Augustinusta, joka puolestaan viittaa Ciceroon.

totuus oli puolueen hyväksymässä mimesiksessä. Ekspressionismin totuus oli ilmaisen todenmukaisessa aitoudessa. Katsottiin, että tarkkuus kun ei ollut aitoutta vaan menneisyyden imelää mielistelyä. Ilmaisun totuudesta tuli siten normi, jota vain surrealismi yritti vaurioittaa. Surrealismille totuus tai todenmukaisuus oli alkeellisin ylitettävä este, totuus oli myytti myyttien joukossa. Minimalismin totuus oli puolestaan minimaalista. Käsitetaiteen totuus oli siinä, miten hyvin teoksen keskeinen idea oli naamioitu esitettyyn kuvalliseen toistoon ja sen itsestäänselvytyteen (kuten Joseph Kossuthin *Kolme tuolia*).

*Sofistissa* Platon esittää ajatuksen kahdentyyppisestä imitaatiosta tai kuvantekemisestä (*eidolon*): toisaalta on kuvantekemistä, joka ei imitoi todenmukaisesti (*fantasma*) ja toisaalta sellaista, joka esittää toden samankaltaisuuden. Kysymyksessä on simulakrumin ja kopion vastakohtaisuus (236b, 264c). Kopion totuus oli puolestaan modernille taideteelle epätotuutta materiaalisesti ja illuusion luomaa epätotuutta ideaalisti. Kuitenkin Jean Baudrillardin ironisen toteamuksen hengessä ”simulakrumi on totta”: ”simulakrumi ei ole koskaan sitä, mikä kätkei totuutta – juuri totuus kätkee sen, että olisi simulakrumia” (2004, 11). Siten totuus Baudrillardilla löytää oman pateettisuutensa simulakrumin.

Sen lisäksi, että totuus Jacques Derridalla kytkeytyy toiston ongelmaan, se herättää myös kysymyksen ”totuuden totuudesta”. Derridan esittää ajatuksen ”totuuden portaikosta” (*L’escalier de la vérité*): ”yksi totuus toisesta (totuudesta), yksi toisen yläpuolella tai alapuolella, jokainen askel enemmän tai vähemmän totta kuin totuus (--), totuuden transgressio” (1979a, 139–140).<sup>6</sup> Kuulostaako Nietzsche? Kaiku Nietzschestä Derridalla on myös ajatus totuudesta viettelijänä (1979b, 52–58).<sup>7</sup>

Kysymys totuudesta taiteissa voisi jo viimein saavuttaa tason, johon moni kadunmies ja -nainen on uskonnon suhteen päätenyt: ”kaikki varmaa uskovat johonkin”. Ajatus totuudesta *normalisoi* esteettistä ajattelua. Juuri sen vuoksi Adornon ajatukset taiteellisesta totuudesta eivät ole hänen esittämänsä teoriansa mukaan puolustettavissa: totuus kätkeytyy teoksen muotoihin – ja kun se kätkeytyy, se muuttuu muuksi kuin totuudeksi. Jäljelle jää vain sen tyhjä nimike. Taiteessa totuus kohtaa uskomusten vyöhykkeen salakavalasti juuri taiteellisuuden sfäärissä ja kategoriassa eikä siten voi välttyä solmimasta esitietoisia liittoja uskomusten ja vaihtuvien taidevirtausten kanssa. Romaanikirjallisuudessa tai fresko-ohjelmassa totuuden torvensoittaja (lukija/katsoja) ei löydä teokseen piiloutuneita monia totuuksia. Arthur Schopenhauer toteaa: ”Uskonnot eivät saa milloinkaan tunnustaa vertauskuvallista luonnettaan, vaan niiden on väitettävä olevansa totta, *sensu proprio*” (1965, 34; vrt. 42). Ajatuksen voi myös katsoa tarkoittavan seuraavaa: Totuus on uskontojen pintaa ja syvällisempi merkitys löytyy vertauskuvista.

Heideggerin mukaan se totuus, joka ”asettuu teokseen” (*Ins-Werk-Setzen*) on kaksimielinen (1977, 65). Hän ei kuitenkaan avaa tätä käsitystä ja jättää sen tulkinnan varaan. Mikä on se totuus joka ”saa alkunsa taiteessa” (*ibid.*)? ”Totuus on olevan (*Seiende*) kätkeytymättömyyttä olevana” ja sitä kautta se on olemisen (*Sein*) totuutta (1977, 69). Ergo: Totuus ”piiloutuu” taideteokseen *olevan* (*Seiende*) kätkeytymättömyyden kautta (1977,

6. Vrt. Derridan ”totuuden totuuden” aiheenkuljetusta teoksessaan *Le vérité en peinture* kohtaan, jossa hän pohdiskelee sitä, miten Cézannen ajatus ”totuudesta maalaustaiteessa” on ymmärrettävä: kun sanomme totuus maalaustaiteessa (”totuus siinä taiteessa, jota kutsutaan kuvalliseksi”), silloin meillä on myös totuus totuudesta maalaustaiteessa (ks. 1981, 11).

7. Tämä on laaja ja mutkikas kysymys. Derridan ajatus ”totuudesta feminiinisenä” (*ibid.*, 50–54), on, uskoisin, ajatuskehittelyä Nietzscheä tokaisusta ”mitä nainen välittää totuudesta” (1963, 138; § 232).

69). Löydämmekö tämän piiloutumattomuuden, ja olemmeko varmoja, löydämmekö totuuden yksikössä? Heidegger kuitenkin pitäytyy yksikössä. Ehkä tämä kaikki ilmenee siinä, että puhumme herkästi taiteen ”syvemmästä totuudesta”, ainakin Ruskinista alkaen (ks. 1884, 104).

Triviaalissa tapauksessa kuulutamme tätä löydettyä totuutta (vaikka usein emme saa selvää, mitä se totuudellisesti oli), puhaltamalla Faman (joka on yksikkö monikossa) torvea ja kuuluttamalla pinnan alle jäänyttä (mutta hieman epäselvää) totuutta. Totuus, jota taiteesta etsitään, ei kuitenkaan ole lacanilainen reaali, toden *crash*, joka pysäyttää symbolisen – ja vie taiteen ulkopuolelle; se voi vain primitivisoida taidetta sen oletetun raajan autenttisuusoletusten voimin – symboliseksi. Jos taidetta pitäisi uudistaa taiteen ulkopuolelta käsin – kuten Nietzsche oli filosofian laita – olisiko silloin totuus totuudesta totuus monikossa? Sokrateesta ja Bellorista vauhtia saanut totuuden etsintä ja Adornon totuuden konstellatioiden maksiimi saakin monikon luonteen nykytilanteessa, joka on hävittänyt maun kriteerit (kuva)taiteessa. Maku on luonnollisesti kyynelettömin tie totuuden monikkoon.

Totuuden etsintä taiteessa on fataali strategia, jossa kerran kolmessa vuosikymmenessä aiemmin löydetyt taiteellisuuden totuudet ja totuudenmukaisuudet muuttuvat epäuskottaviksi tai jopa viihdyttäviksi. Tämä totuuden paradoksaali liike on ollut parhaiten näkyvissä kuvataiteissa. Millainen on loppuun kulunut totuus? Se on aina löytynyt ja väitetty silti uudistuneen modernismin klassikoiden nykytulkinnoissa.

On kuitenkin selvää, että historiallisen romaanin totuudenmukaisuus on eri asia kuin abstraktin maalauksen. ”Tosi tarina” ei silti välttämättä ole todenmukainen, kuten jokainen on oppinut kunnan satiireista, joissa maailma käännetään ylösalaisin ja silti se pysyy oikein päin näyttämällä yhden ja olettamalla toisen. Ja jokainen ”toden tuntu” on konstruktio, kuten Roland Barthes meille kauan sitten opetti (1984, 182–186). Totuudet elävät genrien armoilla ja paljastavat meille meidän ikioman kykymme jakaa todellisuutta eri fiktiivisten kategorioiden mukaan erilaisiksi todellisuushahmoiksi. Todenmukaisuudelle asetetaan vaatimuksia filmissä ja historiallisessa romaanissa: holokaustia ei voi kuvata ylellisyyspartyna. Tässä on raja.

Todellisen ja simuloidun näkymätön ero taidenäyttelyssä puolestaan vaatii aina myös näkymättömän kontekstin (vrt. Groys 2008, 36) – ja siten välttämättä näkymättömän totuusvarmistuksen. Baudrillardin keskeinen ajatus on taiteen transsendenssin menetyks: ”Taide on läpikäyvästi astunut todellisuuteen. Jotkut sanovat, että taide on demateriaalistunut. Täsmälleen päinvastainen on käynyt toteen ja kaikki museoiden kautta kadulle asti on käynyt pyhäksi” (2005, 105).<sup>8</sup> Taiteen maallinen pyhittäminen on modernismin suuri saavutus – ja kulttuuriantropologiasta olemme oppineet, että pyhä on aina ”totta”.

Se, että taiteessa eletään toden jälkeistä aikaa, ei tarkoita tietenkään sitä, että kaipaamme samaa tiedonvälitykseen. Todenjälkeinen aika taiteessa kumoo idealisoinnit illuusion vastaisesta tositäiteestä. Kuitenkin illuusio voittaa aina tosimateriaalin ja taide uudistuu aina totuuden tuolla puolen.

Se, että ajattelemme taideteoksen ja taiteen sisältävän useita totuuksia eräänlaisina

8. Baudrillard jatkaa: ”Maailman estetisoiminen on siten täydellistä” (2005, *ibid.*). ”Kun sosiaalinen on byrokraattisesti materialisoitunut, seksuaalisuus on materialisoitunut teknologisesti, media ja mainokset ovat materialisoituneet poliittisesti, meillä on (jäljellä) taiteen semioottinen materialisointi” (*ibid.*).

tulkintaehdotuksina muulle kulttuuriselle todellisuudelle, voisi uudella tavalla taata taiteen transsendentaalisuuden: käsitteellinen toimintamme taiteen äärellä ei voi koskaan materiaalistua tai ruumiillistua täysin: emme saavuta ihailemaamme objektiä, emme voi yhtyä objektiin, emme koskaan saavuta kunnan fetissiä, jäämme tosifetissin ulkopuolelle.

Totuus taiteessa on tyyppillinen singulaari pluraali: oletetaan paljoudesta ja jakautuneesta jotain yhtä, vaikka ounastellaan sen jollakin olettamattomalla tavalla jo jakautuneen.<sup>9</sup> Totuuksia ei keksitä samalla tavalla kuin kuva-aiheita, tai tapaa tehdä. Jokainen inventio sulaa totuuksien uuteen ja yllättävään maastoon.

Keksimme uusia todenmukaisuuksia, tapoja esittää jotakin pysyvää, jotakin pyhäksi kelpavaa. Silloin oletamme, että löytämämme toden-näköisyys säilyy kauan, ja tavoittelemme universaalia taiteen totuutta. Nietzschen kausaliteetin kritiikkiä mukaillen voimme todeta: totuusteoriat ovat ”mauttomuutta” – ja silti muuttuviin makuihin sidottuja. Ne ovat sitä ennen kaikkea herkkävaistoiselle esteetille, joka odottaa esteettisten arvojen pysyvyyttä. Paradoksi: totuuden aura taiteessa perustuu määrittämättömyydelle – ja kuitenkin tietyille jatkuvasti haetulle varmuudelle.<sup>10</sup>

Kun totuus sulaa taiteissa ja väistämättä muuttuu moneksi totuudeksi. Kun taide ja taiteet olennoivat monta totuutta, silloin todellisuusvaikutuksen kitkakerroin jarruttaa turhia toiveita ja idealisointeja, ja siten taiteen tulkintaa ei sido edeltä käsin määritetty totuudenjanon yksikön kolmas idealisoitu persoona. Totuus yksikössä ei todellakaan riitä taiteissa: kun *tulkitsemme* taidetta, me jo olemme vaihtoehtoisten totuuksien kynnyksellä.

## Lähteet ja kirjallisuus

- Baudrillard, Jean 2005. *The Conspiracy of Art. Manifestos, Interviews, Essays*. Käänt. A. Hodges. Cambridge, Mass: The MIT Press.
- Beaver, Harold 2008. Segni omosessuali (Roland Barthes). *PopCamp*. Volume secondo. Toim. Fabio Cleto. *Riga* 27/2008, 411–428.
- Behrens, Roy 2009. Revisiting Abbott Thayer: Non-scientific Reflections About Camouflage in Art, War and Zoology “*Philosophical Transactions of the Royal Society B* 364 (1516), 497–501.
- Brosky, Joseph 1995. *Keskustelu taivaan asujainten kanssa. Runoja*. Suom. J. Mallinen. Helsinki: Tammi.
- Carroll, David 1987. *Paraesthetics. Foucault – Lyotard – Derrida*. New York & London: Methuen.
- Derrida, Jacques 1979a. Living On. Border Lines. Käänt. J. Hubert. *Deconstruction & Criticism*. New York: Continuum, 75–176.
- 1979b. *Spurs / Éperons. Les Styles de Nietzsche*. Chicago & London: The University of Chicago Press.
- 1981. *La verità in pittura*. Käänt. G. & D. Pozzi. Roma: Newton Compton editori.

9. Jean-Luc Nancy teoksessaan *Être singulier pluriel* (1996) puhuu Olemisen singulaarista pluraliteetista. Voimme tietyn edellytyksin soveltaa tätä ajatusta totuuden käsitteeseen yhtä hyvin kuin antiikin ja renessanssin ajan Totuuden personifikaatioon, joka oli yksi monessa ja monta yhdessä.

10. On tärkeää tietenkin todeta Adrian Stokesin suulla: ”Poettinen ’totuus’ ei ole totta, mutta sillä on oma täsmällisyytensä ja erillisyytensä ja ennen kaikkea välittömyytensä, joka tarjoaa tietyn sopusointuisuuden yhdistettynä laajempaan sentimentin tunteeseen.” Se on myös samalla jotain sensuaalista ja fyysistä (2002, 9). Jos tämä on poettisen totuuden määritelmä, se on silloin tunnetila – yksikössä.

- 1993 [1972]. *La dissémination*. Paris: Seuil.
- Eco, Umberto 1999. *Kant and the Platypus. Essays on Language and Cognition*. Käänt. A. McEwen. London: Vintage.
- Fabbri, Paolo 2010. Strategie del camouflage. *Estetiche del Camouflage*. Toim. Chiara Casarin & Davide Fornari. Milano: *et al.*/ Edizioni, 8–20.
- Foucault, Michel 1998. Nietzsche, genealogia, historia. *Foucault/Nietzsche*. Suom. T-K. Lehtonen ja J. Vähämäki. Helsinki: Tutkijaliitto, 63–107.
- Groys, Boris 2008. *Art Power*. Cambridge, Mass.: The MIT Press.
- 2012. *Avantgardet och samlingsens logik*. Käänt. F. Linde. Lund: Site.
- 2023. *Becoming an Artwork*. London: Polity Press.
- Heidegger, Martin 1969. *Zur Sache des Denkens*. Tübingen: Max Niemeyer Verlag.
- 1977. *Holzwege. Gesamtausgabe. Band 5*. Frankfurt am Main: Vittorio Klostermann.
- 1993. *Sein und Zeit*. Tübingen: Max Niemeyer Verlag.
- Jaeger, C. Stephen 2012. *Enchantment. On Charisma and the Sublime in the Arts of the West*. Philadelphia: University of Pennsylvania Press.
- Kearney, Richard 1988. *The Wake of Imagination. Ideas of Creativity in Western Culture*. London: Hutchinson.
- Kuusamo, Altti 2020. Totuuden ilmaisusta ilmaisuun totuuteen. *Duodecim* 24/2020, 2811–2815.
- 2024. Totuus sulaa taiteissa totuudeksi. I osa. *Synteesi* 1/2024, 33–44.
- Mauriès, Patrick 2008. Secondo manifesto camp. *PopCamp*. Volume secondo. Toim. Fabio Cleto. *Riga* 27/2008, 391–408.
- Mitchell, W. J. T. 2005. *What do Pictures Want? The Lives and Loves of Images*. Chicago and London: The University of Chicago Press.
- Nancy, Jean-Luc 2000. *Being Singular Plural*. Stanford: Stanford University Press. ?
- Nietzsche, Friedrich 1963. *Iloinen tie*. Suom. J. A. Hollo. Helsinki: Otava.
- 1968. *Will to Power*. Toim. Walter Kaufmann. New York: Vintage Books.
- 1994a. *Jenseits von Gut und Böse. Werke in drei Bänden 3*. Toim. Rolf Toman. Köln: Könnemann, 5–236.
- 1994b. *Menschliches, Allzumenschliches. Werke in drei Bänden 1*. Toim. Rolf Toman. Köln: Könnemann, 245–607.
- Pascal, Blaise 1952. *Mietteitä (Pensées)*. Porvoo – Helsinki: WSOY.
- Rosenberg, Harold 1966. *The Anxious Object*. Chicago & London: The University of Chicago Press.
- Schopenhauer, Arthur 1965. *Pessimistin elämäarviösaus*. Suom. S. Salomaa. Helsinki: WSOY.
- Sontag, Susan 1987. Notes on Camp. *A Susan Sontag Reader*. Harmondsworth: Penguin Books, 105–119.
- Stokes, Adrian 2002 [1955]. *Michelangelo. A Study in the Nature of Art*. London: Routledge.
- Wilde, Oscar 1999. *The Decay of Lying. De Profundis. The Ballad of Reading Gaol and other writings*. Chatham: Wordsworth.
- Wittgenstein, Ludwig 1968. *Philosophische Untersuchungen*. Oxford: Basil Blackwell.
- Vattimo, Gianni 1996 [1974]. *Il soggetto e la maschera. Nietzsche e il problema della liberazione*. Milano: Bompiani.
- Žižek, Slavoj 2002. *For They Know not What They Do. Enjoyment as a political factor*. London: Verso.
- 2008. *The Fragile Absolute. Or, Why is the Christian Legacy Worth Fighting For*. London: Verso.