

Nimetön, 2010, öljyväri kankaalle, 155 x 135cm

TAIDE TEKEE NÄKYVÄKSI YHTEYKSIÄ

Miksi kuva kertoo enemmän kuin tuhat sanaa?

LAHDEN AMMATTIKORKEAKOULU
Kulttuuriala
Kuvataiteilija AMK
Maalaustaide
Opinnäytetyö
Kevät 2011
Susanna Haavisto

Lahden ammattikorkeakoulu
Kulttuuriala

Haavisto, Susanna: Taide tekee näkyväksi yhteyksiä
Miksi kuva kertoo enemmän kuin tuhat sanaa?

Maalauستاiteen opinnäytetyö, 28 sivua, 2 liitesivua

Syksy 2010

TIIVISTELMÄ

Tässä tekstissä käsittelen suhteita taiteessa Nicholas Bourriaudin hänen *Relational Aesthetics* (2002) teoksensa pohjalta. Esittelen myös *Art and its Messages: Meaning, Morality and Society* (1997)-kokoelmassa julkaistujen tekstien pohjalta taiteen sanomaa ja sen tulkitsemista. Täydennän tekstiäni omaan työskentelyyni liittyvillä teosesimerkeillä.

Avainsanat: sosiaalisuus, suhteet, valta, Nicholas Bourriaud, relationistinen estetiikka, sanoma, viesti, kommunikaatio, maalauستاide

Lahti University of Applied Sciences
Degree Programme in Fine Arts

Haavisto, Susanna & : Art makes relations visible

Why does a picture say more than a thousand words?

Bachelor's Thesis in Fine Arts

28 pages, 2 appendices

Autumn 2010

ABSTRACT

In this essay discuss relations in art based on the thoughts of Nicholas Bourriaud in his book *Relational Aesthetics* (2002). I also cover some thoughts on the message in art and its interpretation based on some essays in the collection *Art and its Messages: Meaning, Morality and Society* (1997). I also write about certain pieces of art that are related to my own work and this subject.

Key words: relations, power, communication, Nicholas Bourriaud, relational aesthetics, message, communication, painting

SISÄLLYS

1	KUVASTA KIRJOITTAMISEN HANKALUUDESTA	1
2	TAIDE KÄSITTELEE SUHTEITA	1
2.1	Relationistinen estetiikka	1
2.1.2	Taiteilija ja teos relationistisessa estetiikassa	3
2.1.3	Ei taiteen, vaan muodon teoria	6
3	KUVA KOMMUNIKOI	7
3.1	Taide havainnon kohteena	8
3.1.1	Maalaus todellisena metaforana	9
3.1.2	Taiteen sanomasta	10
3.2	Taiteen sanoman tulkitsemisesta	12
4	KUVAN KATSUMISEN HANKALUUDESTA VIRHE. KIRJANMERKKIÄ EI OLE MÄÄRITETTY.	26
	LÄHTEET	16
	LIITTEET	18

Kuvan lukeminen ei vastaa kirjoitetun tekstin lukemista, koska kuva on laajemmin määriteltävissä ja tulkittavissa. Teksti taas on tietyn, sopimuksiin perustuvan merkistön ja säännöstön määrittelemää. Metafora on kielikuva, joka eroaa kirjaimellisesta kielestä. Sen jonkin asian kuvaamiseen käytetään apuna toista, jolloin niiden välillä tapahtuu merkityksen siirtyminen. (*Taiteen pikkujättiläinen, 1998*)

Teosteni sanallistaminen on minulle hankalaa, sillä ne eivät alun perinkään ole lähtöisin sanallisesta ajatuksesta, vaan jostain abstraktimmasta kuten tunteesta tai kokemuksesta. Maalauksesta metaforana on kirjoittanut muun muassa David Summers, jonka käsitettä "todellinen metafora" Susan L. Feagin käsittelee tekstissään *Paintings and their Places (Art and its Messages: Meaning, Morality and Society 1997)*. Hän kirjoittaa taideteoksesta havainnon kohteena. Metaforan tasolla toimivat maalaukset kiinnostavat minua tulkinnallisen vapautensa, ja toisaalta usein hyvin selkeästi välittyvän sanomansa vuoksi.

Seuraan mielenkiinnolla mitä katsojat – opettajat kriittikilaisuudessa, näyttelyvieraat tai perheenjäsenet – lukevat teoksistani. Heidän kokemuksensa niistä poikkeaa usein omastani. Kuvan lukemiseen vaikuttaa voimakkaasti katsojan oma tausta, hänen muistonsa ja kokemuksensa. Jerrold Levinson painottaa tekstissään *Messages in Art (Art and its Messages: Meaning, Morality and Society 1997)*, että kuva on olemassa yhteydessä muihin kuviin, ja sen merkitys rakentuu osittain juuri tämän suhdeverkoston kautta. Kuvan perusteltu tulkinta vaatii myös kykyä tulkita sen yhteyksiä muihin kuviin.

Relationistinen estetiikka käsittelee taidetta, joka ottaa lähtökohdakseen sosiaalisen ennemmin kuin yksityisen tilan. Käsitteen esitteli 90-luvulla ranskalainen Nicholas Bourriaud kirjassaan *Relational aesthetics* (2002). Olen kiinnostunut suhteista: ihmisten suhteista toisiinsa, maailmaan ja sen ilmiöihin. Tässä tekstissä haluan teosesimerkein ja valitsemani aineiston pohjalta pohtia sitä, miten taide tekee näkyväksi yhteyksiä.

2 TAIDE KÄSITTELEE SUHTEITA

Taiteessa on ranskalaisen kuraattori ja taidekriitikko Nicholas Bourriaudin mukaan aina ollut kyse suhteista joko jumalalliseen, toisiin ihmisiin tai ilmiömaailmaan (*Taide-lehti, 6/06*). Tällaiset suhteet kiehtovat minua, minkä vuoksi valitsin lähdeaineistoksi Bourriaudin teoksen *Relational Aesthetics* (2002). Siinä hän muotoilee näkemyksensä taiteesta sosiaalisena ilmiönä, joka parhaimmillaan tarjoaa vaihtoehtoisia tapoja tarkastella maailmaa ja toimia siinä. Hän käyttää tästä esimerkkinä sellaisia nykyaiteilijoita kuin englantilainen valokuvaaja Henry Bond ja tanskalainen esimerkiksi ääni-installaatioita tehnyt Jens Haaning. Taiteilijat, joiden työskentelyn Bourriaud näkee relationistisena, toteuttavat teoksensa uusilla tekniikoilla, kuten valokuvilla, videolla ja installaatioina. Taidemaalarien puuttuminen Bourriaudin valitsemista esimerkeistä herätti kysymyksen siitä, onko maalauksen ylipäättään mahdollista olla relationistista. Suhteet ja yhteydet ovat hallitsevia teemoja teoksissani, mutta se tuskin vielä tekee niistä relationistisia. Seuraavassa esittelen Bourriaudin ajatuksia relationistisesta estetiikasta, taiteilijan ja teoksen asemasta sekä muodon käsitteestä. Vertaan myös ranskalaisen 1800-luvun taiteilijan Henri de Toulouse-Lautrecin joitakin teoksia Henry Bondin valokuviin yrityksenä hahmottaa niiden yhtäläisyyksiä ja eroavaisuuksia relationismin ja niiden toteutustavan kannalta.

2.1 Relationistinen estetiikka

Relationistinen taide on Nicholas Bourriaudin mukaan taidetta, joka ottaa teoreettiseksi lähtökohdakseen ihmisten välisen kanssakäymisen ja sosiaalisen kontekstin, sen sijaan että perustuisi itsenäisen ja yksityisen tilaan ilmaisemiseen. Voisi siis ajatella, että Bourriaudin mielestä sellaiset taidemuodot, jotka kutsuvat kokijaansa osallistumaan ovat enemmän relationistisia kuin perinteinen maalaus, joka usein pyrkii ennemmin ilmaisemaan tekijänsä yksityisiä ja ainutlaatuisia kokemuksia. Bourriaud kuitenkin sanoo myös, että taiteessa on aina ajatus seurallisuudesta ja dialogista. Jossain määrin kaikki taide on siis relationistista.

Henry Bond, *Panther Panties*, 2001, C-tuloste alumiinille

Englantilainen Henry Bond kuuluu niihin nykyaiteilijoihin, joiden teoksia Bourriaud on käyttänyt esimerkkinä relationistisesta taiteesta. Bond on valokuvannut muun muassa muotokuvia sellaisille lehdille kuin *The Face* ja *Purple*. *The Face* lehteä varten kuvatussa *Panther panties*ssa (2000) kuvakulma viittaa tirkistelyyn ja pornografiaan. Naisen valkoisia, valossa kylpeviä sääriä pitkin alhaalta ylöspäin otettu kuva

paljastaa hameen alta pilkottavat pantterikuosiset alushousut. Bondin teosten 1800-luvun maalauksellinen vastine voisi löytyä Henri de Toulouse-Lautrecin tuotannosta, jolle tyypillisiä ovat ilotaloja ja pariisilaista yöelämää kuvaavat aiheet. Kumpikin taiteilija tekee teostensa kautta näkyväksi ympäröivän yhteisön asenteita ja elämäntapoja. Tekniikkoina valokuva ja maalaus ovat sidoksissa yhteisen historiansa kautta. Valokuvaa ei alunperin pidetty taiteellisenä ilmaisukeinona, vaan sitä käyttivät apuvälineenä esimerkiksi maisema- ja muotokuvamaalarit. Vasta 1859 valokuvaus hyväksyttiin merkittävään Pariisin salongin taidenäyttelyyn, mikä herätti voimakkaita vastareaktioita. (*Taiteen pikkujättiläinen, 1991*)

Henri de Toulouse Lautrec, *In Bed*, 1892, öljyväri kankaalle

Nicholas Bourriaudin mukaan taiteellinen toiminta on kuin peli tai leikki, jonka muodot, kaavat ja toiminnot kehittyvät ja muuttuvat joka aikakauden ja sosiaalisten kontekstien mukaan (*Relational Aesthetics, 2002*) Bondin historia kuvajournalistina ja kiinnostus katunäkymien kuvaamiseen näkyy myös hänen aihevalinnoissaan. Palkitussa valokuvakirjassaan *Point and Shoot* (Ostfildern: Cantz, 2000) hän omaksuu paparazzien, valvontakameroiden ja tirkistelijöiden tunkeilevan roolin. Bond kommentoi näin omalla tavallaan sitä, millaisia katseen välityksellä ilmeneviä valtasuhteita nyky-yhteiskunnassa on. Toulouse-Lautrecin kiinnostus erityisesti ilotyttöjen arkeen synnytti lopulta 1890-luvulla grafiikkasarjan *Elles*, josta tuli kunnianosoitus yleisesti halveksituille prostituoiduille (*Henri de Toulouse-Lautrec: Elämä ja tuotanto, Udo Felbinger, 2005*). Hänen ottamansa rooli katsojana on kuitenkin hyvin erilainen kuin Bondin valokuvissa. Toulouse-Lautrec kuvaa teossarjassaan ilotyttöjä hyvin inhimillisesti, tuomitsematta, kun taas Bond tunkeilee kuvattaviensa elämään kutsumatta.

Nicholas Bourriaudin mukaan 1990-luvun taidetta on tarkasteltava niistä lähtökohdista joista taiteilijat ovat sen luoneet, jotta sitä voisi ymmärtää. Tätä ajatellen hän pohjustaa nykyisen poliittisen tilanteen historiaa, jonka juuret ovat valistuksen ajassa. Sen tavoitteena oli kansan ja yksilön vapauttaminen kehittämällä uusia teknologioita ja koulutusta. Niiden voittokulku helpotti kuitenkin vain yhä hienostuneempien alistusmenetelmien kehittämistä, kirjoittaa Bourriaud. Syypäänä tähän hän pitää tuotantoprosessin rationalisoitumista. Sen vuoksi hänen mukaansa moderni vapautuminen on korvautunut lukemattomilla melankolian muodoilla.

Alex Kanevsky, J.F.H 4 sarjasta *Sleeping games*, 2009-2010, öljyväri kankaalle 15x30 cm

Sana *melankolia* on peräisin kreikan termistä *melaina kholee*, mikä tarkoittaa mustaa sappea. Kreikkalaiset uskoivat mustan saven ylituotannon aiheuttavan mielisairautta. Nykyään melankolialla tarkoitetaan useimmiten alakuloisuutta, aloitekyvyttömyyttä ja haluttomuutta toimia. Masennus ja sen yleistyminen on viime vuosina saanut paljon huomiota julkisuudessa. Melankolian, avuttomuuden ja eristäytyneisyyden tunteita on käsitelty paljon myös nykytaiteessa, kuten amerikkalaisen maalarin Alex Kanevskyn teoksissa. Jo maalauksille annetut, todennäköisesti mallien nimikirjaimiin viittaavat nimet luovat anonyymiyden tunteen. Maalaus nimeltä *J.F.H. 4*, sarjasta *Sleeping games*, näyttää naisen makaamassa lattialla rennosti, polvet hieman kohollaan, kädet rinnan päällä. Hänen reitensä ja vatsansa ovat kirkaassa valossa, mutta muu maalaus jää tummiin varjoihin – myös naisen kasvot. Teoksen pinnalla välkkyvät vaaleansinisiä laikkuja, jotka tuovat mieleen heijastuksen lasissa. Tämä saa katsojan tuntemaan ikään kuin hän olisi jonkinlaisen lasin ulkopuolella katselemassa sisään. Vertauskuvallisesti maalauksen voisi tulkita avaavan ikkunan mallin omaan sisäiseen maailmaan.

Alex Kanevsky, *FD* ja *K.B.*, 2007, öljyväri kankaalle, 121x60cm

Kanevskyn maalauksissa mallit ovat alastomia, joten kaiken fyysisen voi nähdä. Teoksessa *FD* (2007) olevan miehen kasvot on kuitenkin sotkettu siveltimenvedoin tunnistamattomiksi ja ikään kuin piilotettu. Maalauksessa *K.B.* (2007) naisen kasvot ovat tunnistettavissa, mutta hänen ne ovat ilmeettömät ja hänen silmänsä suljetut. Nainen teoksessa *J.F.H.* on varjojen ja heijastusten piilottama. He ovat sulkeutuneet katsojalta itseensä, omaan yksityiseen tilaansa, vaikka alaston keho onkin maalattu tarkasti esiin. Vartaloissa on käytetty hyvin säästeliäästi värejä, ne näyttävät kalpeilta melko voimakkaassa valossa kuvattuina. Kanevskyn teokset eivät ehkä varsinaisesti edusta Bourriaudin käsitystä relationalisesta taiteesta, mutta niissäkin voi nähdä modernien valtarakenteiden vaikutuksen. Juuri mallien eristäytyneet ja itseensä kääriytyneet olemukset viestivät sellaisista melankolian sävyistä, joiden Bourriaud uskoo olevan merkki uusien teknologioiden jalkoihin jääneiden ihmisten alistumisesta.

2.1.2 Taiteilija ja teos relationistisessa estetiikassa

Bourriaud jatkaa relationistisen taiteen taustoittamista kuvailemalla, miten 1900-luvun avantgarde jatkoi pyrkimystä kulttuurin ja asenteiden, sekä yksilöllisten että sosiaalisten elinolojen muuttamiseksi. Moderni idealistinen taide oli Bourriaudin sanojen mukaan tarkoitettu julistamaan tulevaa maailmaa, kun taas

nykyaide esittelee mahdollisia jo olemassa olevia maailmoja. Teosten rooli ei hänen mukaansa enää ole kuvitteellisten utopioiden muodostaminen, vaan ne voivat todella olla tapoja elää ja toimia. Tämän voi jollain tapaa nähdä esimerkiksi verrattaessa Alex Kanevskyn viileän etäistä ihmiskuvaa Henri de Toulouse-Lautrecin karrikoituihin, värikkäisiin ilotyttöihin. Kanevskyn maalauksissa ihmiskeho esitetään kylmän realistisesti, voimattomana ja ihanteisiin sopimattomana, kun taas Toulouse-Lautrec kuvaa kehoa lämpimän sävyin, tulkiten anatomiaa melko vapaasti.

Bourriaud katsoo, että taiteilija on sidottu nykyhetkeen ja siinä vallitseviin olosuhteisiin, ja pyrkii työskentelynsä avulla tekemään todelliseksi ja pysyväksi sen maailman, jonka hänen kosketuksensa fyysiseen ja toisaalta käsitteelliseen maailmaan muodostavat. Taiteilija siis pyrkii teoksensa kautta tekemään omanlaisensa ehdotuksen tavasta elää ja kokea maailma. Toulouse-Lautrecin teoksissa katsojaan ei kiinnitetä juurikaan huomiota, vaan hän on ikään kuin osa tapahtumia. Hän on tuttu kasvo, niin kuin Toulouse-Lautrec itse aikansa Pariisin huvituksissa. Henry Bondin esittämässä maailmassa ihminen taas on tietämättään ja tahtomattaan jatkuvasti uteliaan ja tungettelevan katseen kohteena. Molempien tekijöiden valitsemien näkökulmien taustalla on varmasti heidän oma kokemuksensa siitä, millä tavalla he katsovat ympäröivää maailmaa ja toisaalta myös kysymys siitä, millä tavalla on yleisesti soveliaista katsella maailmaa ja muita ihmisiä.

Henry Bond, untitled 1999, sarjasta Point and Shoot, mustavalkovalokuva, rajoitettu 100 kappaleen painos, vedosten koko 51x61cm

Bourriaudin mukaan muun muassa tällaiseen katseen vapautumiseen on johtanut toisen maailmansodan jälkeinen kaupunkikulttuurin syntyminen. Yksilöiden suurempi liikkuvuus, muutos sosiaalisessa kanssakäymisessä ahtaamman asumisympäristön myötä sekä teiden ja telekommunikaation kehitys ovat hänen mukaansa niitä tekijöitä, jotka vaikuttivat esimerkiksi yleiseen asenteiden vapautumiseen. Nykypäivänä emme kiinnitä enää juurikaan huomiota valokuvaajaan kadun ihmisvilinässä, varsinkaan suurkaupungeissa. Asuintilojen pienentyessä suurista, omistajan vauraudesta viestivistä taidekokoelmista tuli kaupunkiasumiseen liian tilaa vieviä, mikä muutti käsitystä myös taide-esineistä. Bourriaud kirjoittaa, että nykyään taideteosta ei enää ajatella tilana jonka läpi tai ohi kuljetaan – kuten vieraitaan kartanonsa läpi kierrättävän omistajan mukana – vaan teos koetaan ajallisena jaksena jonka läpi eletään. *”Se on kuin avaus rajattomalle keskustelulle”*, hän sanoo.

Bourriaud määrittelee taiteen toiminnaksi, joka juontuu maalauksista ja veistoksista ja on esillä näyttelyssä. Hänen mukaansa juuri taide on erityisen sopiva ilmaisemaan suhteita, sillä se rajoittaa tilaa

jossa ne ilmenevät, toisin kuin televisio tai kirjallisuus, jotka saavuttavat yleisönsä yksityisessä tilassa. Myös elokuvien ja teatterin esittäminen yleisölle eroaa taidenäyttelyistä, sillä niiden näytännöt tuovat yhteen pienen joukon ihmisiä tiettyjen, joskus ennalta tunnettujen kuvien ääreen. Näistä teoksista keskustellaan vasta esityksen jälkeen, toteaa Nicholas Bourriaud. Taidenäyttelyssä sen sijaan, vaikka kyseessä olisikin taidemuoto joka ei ole reagoiva kuten valokuva tai maalaus, on mahdollisuus välittömään keskusteluun muiden näyttelyvieraiden kanssa. *"Taide tuottaa tietynlaista seurallisuutta"*, sanoo Bourriaud. Taidenäyttelyssä vierailija näkee, oivaltaa, kommentoi ja kehittyä ainutlaatuisessa tilassa ja ajassa, hän kuvailee.

Bourriaud ei siis tämän perusteella sulje maalausta pois relationistisen taiteen piiristä, vaan jopa katsoo uudempien taiteen mediumien osittain perustuvan juuri sille. On kuitenkin todettava, että myös elokuvateatterissa on mahdollisuus kuiskaten keskustella teoksesta välittömästi vierustoverin kanssa siinä missä taidenäyttelyssäkin on teoreettinen mahdollisuus keskusteluun. Sekä taidemuseoissa ja -gallerioissa että elokuvateattereissa tuntuu kuitenkin tapoihin kuuluvan muiden kokemuksen kunnioittaminen hiljaisuudella. Kenties Bourriaudille riittää tämä teoreettinen keskustelun mahdollisuus, joka toteutuu myös maalauksista koostuvassa näyttelyssä.

Nicholas Bourriaud kirjoittaa, että taide on sosiaalinen välittäjä. Hän lainaa tämän termin Karl Marxilta, joka käytti sitä kuvaileessaan kapitalistisen talouden ulkopuolelle jääviä vaihtotalouksia. Bourriaud selventää välittäjän olevan sellainen tila ihmisten välisissä suhteissa, joka on enemmän tai vähemmän harmonisesti ja avoimesti yhteensopiva vallitsevan systeemin kanssa, mutta tekee ehdotuksen muunlaisista kanssakäymisen mahdollisuuksista kuin valtasysteemissä yleisesti on tapana. Bourriaud siis näkee taideteoksen erilaisten vaihtoehtoisten toiminta- ja elintapojen esille tuojana. Hän väittää, että juuri tämänkaltainen valtakulttuurille vaihtoehtoisten tila- ja aikakäsitysten luominen on taidenäyttelyn tehtävä nykyisessä julkisessa kanssakäymisessä. Se edistää hänen mukaansa ihmisten välistä kanssakäymistä enemmän kuin meille nykypäivänä tyrkytetyt kommunikaatioalueet, kuten internet.

Bourriaud katsoo, että nykytaide pyrkii siirtymään suhteiden maailmaan ja tekemään siitä huomionarvoisen, jopa poliittisen kysymyksen. Hän käyttää esimerkkinä Jens Haaningin teosta *Turkish Jokes* (1994), jossa taiteilija kovaäänisten kautta soitti Kööpenhaminalaiselle aukiolle turkkilaisia humoristisia tarinoita, ja siten loi "mikro-yhteisön" joka koostui siirtolaisista jotka yhteinen naurunaihe toi yhteen. Tämä asettaa vastakkain heidän elämäntilanteensa siirtolaisina teoksen ulko- ja sisäpuolella; toisaalta teos yhdistää heidät koska he ovat siirtolaisia ja toisaalta se erottaa heidät vitsejä

ymmärtämättömästä valtaväestöstä. Hän esittää, että taiteilijan on mahdollista luoda näyttelystään sosiaalisen kanssakäymisen areena, säätelemällä sitä kuinka paljon hän haluaa katsojan osallistuvan teokseen, ja mikä on teoksen ja sen esittämien sosiaalisten mallien luonne.

Tällaisten näyttelyiden arvostelemisen tulisi Bourriaudin mukaan perustua teosten esteettiseen arvoon, eli muodon yhtenäisyyteen, niiden ehdottamien maailmojen symboliseen arvoon ja niiden esittämiin sosiaalisiin suhteisiin. Hän kirjoittaa, että *"Taide on kohtaamisen tila."* Taiteen ainoa toiminto on olla altis ihmisten vuorovaikutukselle. Oleellista näin ollen ei tuntuisi olevan tekniikka jolla teos on toteutettu, vaan teoksen pyrkimys toimia jonkinlaisena sosiaalisena katalysaattorina tai alullepanijana. Kanevskyn ja Toulouse-Lautrecin maalaukset, sekä Bondin valokuvat eivät ehkä herätä sellaista välitöntä sosiaalista reaktiota kuin Haaningin ääniteos, joka tuo naurun avulla yhteen ryhmän ihmisiä, mutta niidenkin kokeminen voi herättää ajatuksia esimerkiksi kehosta tai sosiaalisuudesta, jotka myöhemmin synnyttävät teoksen kokijassa uudenlaista toimintaa.

2.1.3 Ei taiteen, vaan muodon teoria

Bourriaud toteaa, että relationistinen estetiikka ei ole taiteen teoria, sillä se vaatisi että se sisältäisi väitteen alkuperästä ja päämäärästä. Hänen mukaansa relationistinen estetiikka on muodon teoria. Muodolla hän selventää tässä tapauksessa tarkoittavansa yhtenäistä yksikköä, itsenäistä sisäisten riippuvuuksien kokonaisuutta, jolla on maailmalle tyypilliset piirteet. Bourriaud kuvaa Epikuroksen oppien pohjalta, miten muoto syntyy kahden ennestään rinnakkaisen elementin odottamattoman kohtaamisen aloittamasta tapahtumasarjasta. Jotta voisi syntyä "maailma", tämän kohtaamisen ja sen synnyttämän muodon on oltava pysyviä. "Muoto voidaan määritellä kestäväksi kohtaamiseksi", hän kirjoittaa.

Bourriaud korostaa muoto-käsitteessään monimuotoisuutta ja epävakautta. Hän soveltaa sosiologi Emile Durkheimin käsitettä sosiaalisesta faktasta *oliona*. Taiteellinen olio esittäytyy Bourriaudin mukaan joskus faktana, tai faktojen kokonaisuutena joka tapahtuu ajassa ja paikassa, ja jonka yhtenäisyyttä ei voida kyseenalaistaa. Nykytaiteen muoto ylittää jo Bourriaudin mukaan oman materiaalisen olomuotonsa, joka on vain yhdistävä tekijä. *"Taideteos on piste viivan sisällä."*, sanoo Bourriaud. Tärkeää on siis myös sekä teokseen johtava prosessi että sen synnyttämät reaktiot. Hän kysyy mitä muodolle tapahtuu kun se sijoitetaan dialogin maailmaan ja millainen on muoto, joka on ensisijaisesti relationistinen?

Nicholas Bourriaud valottaa muodon käsitettä lainaamalla Serge Daneyn sanoja siitä, miten kaikki muodot ovat kasvoja jotka katsovat meihin. Modernin estetiikan käyttämä termi "muodollinen kauneus" viittaa jonkinlaiseen muodon ja sisällön yhdistymiseen, jossa edellä mainittu on kekseliäästi yhteensopiva jälkimmäisen kanssa. Arvostelemme teosta sen plastisen tai visuaalisen muodon kautta. Yleisin modernia taidetta koskeva kritiikki liittyy kuitenkin sen muodollisen tehokkuuden kieltämiseen tai muodollisten puutteiden erittelemiseen, väittää Nicholas Bourriaud. Nykytaidetta tarkasteltaessa meidän pitäisi hänen mukaansa puhua muodon sijaan muodostelmista. Toisin kuin tyylin ja allekirjoituksen kautta itseensä sulkeutunut objekti (esimerkiksi perinteinen öljyvärimaalauk), nykypäivän taide osoittaa että muoto on olemassa ainoastaan taiteellisen esityksen ja muiden muodostelmien kohtaamisissa ja dynaamisissa suhteissa (esimerkiksi installaatioissa tai performansseissa). Bourriaud huomauttaa, että luonnossa itsessään ei ole muotoja vaan havaintomme luo niitä sinne. Se, mitä ennen pidettiin muodottomana tai epämuodollisena, ei välttämättä ole sitä tänään. Muodon olemus muuttuu esteettisen keskustelun kautta ja sen lomassa. Näin esimerkiksi maalauksen määritelmät ovat muuttuneet, ja nykyään maalauksen määritelmä voi jossain tapauksissa kattaa jopa tietokoneella toteutetun kuvan.

Yksilö muodostaa näkemyksen itsestään muiden reaktioiden perusteella. Kuvitellessaan tarkastelevansa itseään objektiivisesti tutkii hän todellisuudessa ainaisen muiden subjektiivisuuksien kanssa vuorovaikutuksessa olemisen tuloksia. Taiteen harjoittaminen on Bourriaudin sanojen mukaan tietoisuuden suhteiden keksimistä. Taiteilija on se, joka aloittaa dialogin siitä, minkä ymmärrämme. Jokainen taideteos on Bourriaudin näkemyksen mukaan ehdotus elää jaetussa maailmassa, ja jokaisen taiteilijan teos on kokoelma erilaisia tapoja suhtautua maailmaan, joka antaa lähtökohdan uusille suhtautumistavoille ja niin edelleen ja niin edelleen. Relationistisen taideteorian osana intersubjektiivisuus ei edusta vain sosiaalista tilannetta taiteen vastaanottamiselle, joka on sen ympäristö tai Bourdieun terminologiaa lainaten "kenttä", vaan siitä tulee myös taiteen harjoittamisen olennaisin osa.

3 KUVA KOMMUNIKOI

Stefan Brüggeman, *I can't explain and I won't even try*, valkoiset neonvalot, 2003

Relationistinen taide käsittelee sosiaalisuutta, joka perustuu kanssakäymiselle. Tärkeä osa tällaista kanssakäymistä, jossa pyritään luomaan yhteisiä näkemyksiä maailmasta on kommunikaatio. Viestejä

välittämällä ja vastaanottamalla pyrimme ymmärtämään ympäristömme tapahtumia ja hallitsemaan niitä. Kuvallinen kommunikaatio on noussut lyhyessä ajassa merkittäväksi ja lumoavaksi viestimisen mediaksi, kun painettu kuva valjastettiin mainosalan käyttöön. Olemme jatkuvasti kuvien ympäröimiä, minkä vuoksi niiden sisältämien näkemysten ja sanomien tiedostaminen ja ymmärtäminen on tärkeää.

Siitä, viestivätkö taideteokset on monia eri näkemyksiä. *"Taidetta taiteen vuoksi"* on iskulause, joka yleisty 1800-luvulla kun ranskalainen Théophile Gautier omaksui sen iskulauseekseen alleviivaamaan uskomusta siitä, että taide ei tarvitse perusteluja. Taiteen sitoutumattomuutta taas vastustivat erityisesti totalitaaristen yhteiskuntien hallitsijat, joiden mukaan taiteen tulisi edistää poliittisia arvoja. (*Taiteen Pikkujättiläinen, 1999*) Taiteilijoiden riveissä on sekä niitä, jotka avoimesti puhuvat töistään ja niiden sisällöstä, että niitä jotka kieltäytyvät kokonaan kommentoimasta. Stefan Brüggeganin neonvaloin toteutettu versio tekstiteoksesta *"I can't explain and I won't even try"* voidaan nähdä kannanottona taideteoksen sisältöön ja siihen suhtautumiseen taiteilijan näkökulmasta. Seuraavassa käsitelen sanomaa taiteessa kahden esseekokoelmasta *Art and its Messages: Meaning, Morality and Society* valitsemani tekstin ja joidenkin teosesimerkkien pohjalta.

3.1 Taide havainnon kohteena

Susan L. Feagin, amerikkalainen kirjailija ja filosofi, kirjoittaa esseessään *Paintings and their Places* taideteosten havainnoimisesta ja niiden kyvystä toimia tiedon lähteenä. Taide on havainnon kohde, ja havainto on erehtyväinen. Ihmisaistit ovat alttiita hämäykselle, kuten hallusinaatioille, harhoille ja illuusioille. Taideteoksessa usein pyritään luomaan illuusio jostakin, kuten esimerkiksi maisemamaalaus luo illuusion tilasta kaksiulotteiselle kankaalle. Tällä perusteella Susan L. Feagin huomauttaakin, että teoksesta saatava tieto on helposti kyseenalaistettavissa, sillä jo taideteoksen itsensä välittämään todellisuuskuvaan ei välttämättä voi luottaa. Tämä kysymys havainnoimisen ja havainnon kohteen luotettavuudesta on kuitenkin filosofinen, tieto-opillinen ongelma, jonka tyydyn tässä vain tuomaan esille. Feagin katsoo kuitenkin, että juuri tästä ongelmasta nousee käsitys taiteesta ja todellisuudesta erillisinä maailmoina.

Robert Rauschenberg, *Bed*, 1955, kollaasimaalaus, 91,1 x 80 x 20,3 cm

Taidetta tarkasteltaessa on olennaista se miten asiat näyttävät olevan, ei se miten ne todella ovat, kirjoittaa Feagin. Hän lainaa Arhur Dantoa, jonka mukaan taide erottuu todellisuudesta olemalla kytketty

omaan teoriaansa ja historiaansa. Danton mukaan tietoisuus erosta taiteen ja todellisuuden välillä on myös osa tätä eroa. Hänen mukaansa taide-esine on todellinen aivan erityisessä olemisen merkityksessä, sillä se on tunnistamisen kohde ja tulkinnan alainen. *"To say of Rauschenberg's work 'This is a bed.' is to interpret it, and the 'is' functions differently from the 'is' in the following: 'the object under the north window in my bedroom is a bed.' "* (" Rauschenbergin teoksen kommentoiminen 'Tämä on sänky.' on sen tulkitsemista, ja 'olla' toimii siinä eritavalla kuin seuraavassa: 'esine makuuhuoneeni pohjoisen ikkunan alla on sänky.'") ,toteaa Danto.

John Chamberlain, Big E, maalattu kromipäälysteinen teräs, 1962,
153 x 150 x 122 cm

John Chamberlainin käyttäessä todellisen auton osia teoksessaan, ne menettävät aiemman identiteettinsä ja muuttuvat osaksi taideteosta. Taideteos on samankaltainen kuin todellinen objekti, fyysinen ja toiminnallinen, ei vain havainnollinen esine. Tämä vaikuttaa siihen, miten koemme taideteokset myös fyysisinä esineinä suhteessa omaan kehoomme. Tätä on taiteessa hyödynnetty esimerkiksi kookkaissa suurmiesten patsaissa, jotka on suunniteltu aikaansaamaan pelonsekaista kunnioitusta katsojassa. Sellaiset julkiset teokset palvelevat kurin ja järjestyksen ylläpitämistä. Totalitaristissa valtioissa kuten Hitlerin kansallissosialistisessa Saksassa tai Mao Zedongin kommunistisessa Kiinassa johtajien kuvia on esillä runsaasti julkisilla paikoilla, toimistoissa ja jopa kotien seinillä. Näin kuva voi toimia myös vallankäytön välineenä.

3.1.1 Maalaus todellisena metaforana

David Summers puhuu taideteoksesta käsitteen *a real metaphor* eli todellinen metafora kautta. *"A 'real metaphor' is a substitute for a real thing, ... , resemblance is the key to their pictorial content."* ("*Todellinen metafora' on korvike oikealle asialle,..., samankaltaisuus on avain niiden kuvalliseen sisältöön.*") , tarkentaa Summers. Taideteos on siis hänen mukaansa jonkin todellisen asian korvike tai sijainen. Nämä korvikkeet luovat "mahdollisia tiloja" (engl. subjunctive spaces), joissa haluja tai tarpeita täytetään, synnytetään ja ylläpidetään juuri teoksen kyvyn toimia jonkin sijaisena avulla. Sekä 'todellinen metafora' että 'mahdollinen tila' ovat Summersin mukaan todellisia ja olemassa. Feagin käyttää esimerkkinä alttarimaalausten kykyä muuntaa tilan olemusta niin, että jokin toiminto, kuten rukous, muuttuu sallitukseksi tai jopa suotavaksi siinä tilassa jossa teos on. Maalaukset täyttävät kuvattuihin

aiheisiin kohdistuvat toiveet tekemällä ne oman korvaavan luonteensa kautta läsnä oleviksi – uskovalle ihmiselle pyhimys on todella läsnä ikonimaalauksen kautta.

Hän korostaa, että teoksen luonne muuttuu kun se siirretään eri kontekstiin, kuten esimerkiksi silloin jos alttaritaulu siirretään esille museoon. David Summers nimittää tätä etäännyttämisen ongelmaksi. Feagin kuitenkin väittää, että teos korvikkeena ei ole vain kangastus aiheestaan vaan voi toimia kuten alkuperäinen, kuvattu aihe. Perinteisesti korvaavaa kuvaa, taideteosta, ei ole pidetty yhtä todellisena ja voimakkaana kuin sen esittämää kohdetta. Feagin katsoo, että kopio toimii eräänlaisena jatkeena alkuperäisen kohteen vaikutusvallalle. Hän käyttää esimerkkinä vallanpitäjien kuvia, joita pidetään esillä julkisissa tiloissa ikään kuin pitämässä järjestystä yllä.

Matthias Grünewald, The Crucifixion, öljyväri puupaneelille (osa Isenheimin alttaritaulua), 1515

Maalausten kykyä toimia tiedonlähteenä Feagin kommentoi toteamalla: *"Paintings as 'real metaphors' creating 'subjunctive spaces' weren't creating opportunities to learn, but provocations to act in various ways."* ("Maalaukset 'todellisina metaforina' jotka luovat 'mahdollisia tiloja' eivät luo mahdollisuuksia oppimiseen, vaan provosoivat toimimaan erilaisin tavoin."). Hän korostaa, että taideteoksilla on omat sosiaaliset ja kulttuurilliset roolinsa, joiden avulla ne luovat erilaisille toiminnolle sopivia tiloja, eikä pidä niinkään tärkeänä (joskaan ei myöskään mahdottomana) että taiteesta voisi saada uutta tietoa todellisesta maailmasta tavalla, jonka voisi määritellä oppimiseksi.

Teos voi siis välittää jonkinlaiseen tietoon perustuvan sanoman, jonka tarjoamaa kokemusta katsoja voi hyödyntää todellisessa elämässä, niin kuin Bourriaudin mukaan taiteen tulisi tehdä.

3.1.2 Taiteen sanomasta

Jerrold Levinson muotoilee esseessään *Messages in Art* periaatteen taiteen viestien tulkitsemiselle, ja kommentoi teoksen viestin asemaa ja arvoa sen sisällössä. *"In other words many works are reasonably taken as saying something, in an extended sense, that is, as implicitly advancing some proposition, endorsing some perspective or affirming some value."* ("Toisin sanoen monien teosten voidaan järkipäisesti tulkita sanovan jotain, laajasti määriteltynä, eli ne epäsuorasti edistävät jotain ehdotusta, tukevat jotain näkökulmaa tai vahvistavat jotain arvoa."), kirjoittaa Jerrold Levinson. Hän painottaa, ettei

taideteoksen viesti ole sen koko sisältö, eikä edes sen koko sanoma. Levinsonin mukaan teos voi myös viestiä jotain ilman, että taiteilija olisi niin tarkoittanut.

Jerrold Levinson esittää teoksen sanoman löytämiseksi seuraavaa kaavaa,

"...a work of art says such and such if it would be reasonable to hypothesize, on the basis of the work offered, that the artist believed such and such." (*"..taideteos sanoo sellaista ja sellaista, jos olisi järkevää olettaa tarjotun teoksen perusteella, että taiteilija uskoi sellaista ja sellaista."*), mutta jatkaa kuitenkin toteamalla, että kaava vaatii joitain tarkennuksia. Teos ei Levinsonin mukaan esimerkiksi voi sanoa kaikkea mitä olisi sen perusteella loogista olettaa, vaan vain määrätyn joukon asioita, joihin teos näyttää kiinnittävän huomionsa tai joihin taiteilija itse näyttää haluavan kiinnittää huomionsa ja tuoda esille. Levinsonin mukaan teos ei myöskään sano kaikkea mistä se antaa todisteita taiteilijan uskoneen, esimerkiksi sellaiset ilmiselvät asiat kuten teoksessa näkyvät ihmisten raajat eivät ole osa sen viestiä.

Levinsonin muotoileman kaavan mukaan teoksen oletetun sanoman arvoaminen tulee perustaa sen ja taiteilijan asemalle viestinnän verkostossa, johon kuuluvat taiteilijan elinaika ja -paikka, sosiaalinen ympäristö, edeltäjät, taiteellinen työ, kyseessä oleva taiteenmuoto, perinteet, genre ja problematiikka joiden kanssa taiteilija työskentelee ja jopa taiteilijan julkinen minä tai identiteetti. Tällaisia kriteerejä käytämme tiedostamattamme myös normaalissa keskustelussa, kun arvioimme keskustelukumppanimme puheita, huomauttaa Levinson. Hän sanoo, *"Now art is utterance, too, as I have been suggesting, but its context is generally more complex and wide-ranging than that of speech."* (*"Taide on myös ulosantia, kuten olen ehdottanut, mutta sen konteksti on usein monimutkaisempi ja laajempi kuin puheen."*). Tämän vuoksi taideteos on suuremmassa vaarassa tulla väärinymmärretyksi, kun riski siitä että teoksen konteksti jätetään huomiotta tai tulkitaan väärin kasvaa.

Lopulta Levinson päätyy muodostamaan uudenlaisen kaavan taideteoksen viestin tulkitsemiselle. Hänen mukaansa taideteos viestittää sitä, mitä teoksen itsensä pohjalta, sen konteksti huomioon ottaen, voitaisiin loogisesti väittää olleen sellainen taiteilijan tärkeänä pitämänä näkemys, jonka hän halusi välittää katsojille. Levinson toteaa, että tältä pohjalta katseltuna monet, elleivät kaikki, taideteokset sanovat tai viestivät jotain.

3.2 Taiteen sanoman tulkitsemisesta

Nykytaide saatetaan usein kokea hankalasti tulkittavana, ja mahdollisesti siksi jopa sisällöttömänä. Olemme yhä enemmän ja enemmän kuvien ympäröimiä, suuri osa tästä kuvatulvasta on mainoskuvia. Niiden tehtävä on välittää mahdollisimman selkeitä, helposti käsiteltäviä viestejä. Näiden kuvien teho perustuu siihen, että mahdollisimman moni kohdeyleisöstä tunnistaa ja samaistuu helposti niiden kontekstiin, joka usein perustuu populäärikulttuuriin. Kuva, jota emme osaa sijoittaa kontekstiinsa ja siten tulkita, ärsyttää ja turhauttaa, sillä olemme tottuneet katselemaan helposti avautuvia kuvia joiden konteksti on meille tuttu. Toisinaan myös taide hyödyntää populäärikulttuurista tuttuja elementtejä, tunnetuin esimerkki tästä lienee Andy Warhol silkipainokuvineen. Nykytaiteilijoista esimerkiksi saksalainen fotorealistimaalari Gottfried Helnwein käyttää teoksissaan mielenkiintoisesti populäärikulttuurista lainattuja elementtejä.

Gottfried Helnwein, *The Murmur of the Innocents 14*, 2010, akryyli- ja öljyväri kankaalle, 233 cm x 349 cm

Helnwein kuvaa *The Murmur of the Innocents* -sarjan teoksissaan lapsia, jotka on puuteroitu lähes valkoisiksi ja puettu valkoiseen, väriin joka länsimaisessa kulttuurissa usein yhdistetään viattomuuteen. Lasten päät ja silmät on usein peitetty sideharsolla. Helnwein maalaa valokuvantarkkoja maalauksia, joissa kummittelee unenomainen tunne siitä, että jotain on pahasti vialla. Tunnelman luomisessa tärkeä elementti on hänen dramaattinen tapansa käyttää valoa ja niukkaa, usein murrettua sinistä väriskaalaa. Helnweinin teoksissa väkivalta ei yleensä tapahtumana ole läsnä, mutta siihen on voimakkaita viittauksia kuten veritahroja tai aseita. Näissä teoksissaan Helnwein käsittelee viattomuutta ja sen tahrantumista väkivaltaan, vallan tunnetta ja jonkin valtaan alistumista. Teoksen *Disasters of War 19 (sarjasta Disasters of War, 2007)* etualalla istuu japanilaisen anime- ja mangakulttuurin tyyliin kuvattu muovifiguuria muistuttava pienen tytön hahmo, joka on pukeutunut japanilaiseen kouluasuun.

Gottfried Helnwein, *The Disasters of War 19*, 2007, öljy- ja akryyliväri kankaalle, 152 cm x 162 cm

Tytön ilme on karrikoidun hämmästynyt, ja hänen toinen valkea kenkensä on pudonnut jalasta. Taustalle on kuvattu punertavan violetin sävyin realistinen kaupunki sodan kourissa. Palavien autojen lomassa kantaa sotilas sylissään sinimekkoista tyttöä, jonka kasvot ovat pois päin katsojasta. *Disasters of War 24* teoksessa pieni poika, jolla on yllään valkea univormun takkia muistuttava vaate ja silmiensä päällä sideharso, osoittaa japanilaistyylistä koulutyttöfiguuria aseella. Hän on kääntynyt hieman figurista pois päin, kun taas muovihahmo on katsojaan päin. Se pitää käsiään yhdessä rintansa päällä rukousta muistuttavassa eleessä. Helnweinin teoksissa rinnastetaan lasten leikit väkivaltaan. Hän käyttää usein

teoksissaan SS-sotilaiden univormuja ja käsittelee niiden kautta kansallissosialismin saksalaiseen yhteiskuntaan jättämiä traumoja, jotka edelleen ovat osittain tabuja. Jos katsoja ei osaa katsoa Helnwein teoksia riittävän laajassa kontekstissa ja ymmärrä esimerkiksi Saksan sotahistorian vaikutuksia teoksiin, voi niiden viesti tuntua loukkaavalta ja järkyttävältä.

Gottfried Helnwein, *Disasters of War 24*, 2007, akryyli- ja öljyväri kankaalle, 195cm x 242cm

Jerrold Levinson muotoilee esseessään *Messages in Art* näkemyksensä taiteen sanoman tulkinnasta. Levinson kirjoittaa, että yleinen taipumus tulkita taideteokset itsenäisinä, irrallisina tekijöistään ja edeltäjistään saa aikaan niiden muuttumisen hankalammiksi tulkittaviksi ja köyhdyttää niiden sisältämiä merkityksiä, toisin kuin jos ne tulkittaisiin oikeassa kehityksessään. *"An artwork is a complicated situated utterance, not a structure fallen from the sky of possibilities, nor something in the order of a found object."* (*"Taideteos on monimutkainen, sijainnillinen ulosanti, ei mahdollisuuksien taivaista pudonnut rakennelma tai löydetyn esineen kaltainen."*), sanoo Jerrold Levinson. Helnwein teosten ymmärtämiseksi katsojan on tunnettava Saksan sotahistorian lisäksi myös länsimaihin viime vuosina levinnyttä japanilaista lasten- ja nuorten piirroshahmokulttuuria, johon kuuluvat esimerkiksi tyylitellyt suurisilmäiset ihmishahmot, sekä kyettävä tunnistamaan esimerkiksi pienen pojan vaate univormun takiksi.

Gottfried Helnwein, *Omakuva*, 1993, värikynät paperille, 75 cm x 53 cm

Käsitellessään taiteen tulkintaa Levinson käyttää niin sanottua epäsuoran tekijän käsitettä (engl. implied author). Epäsuora tekijä on amerikkalaisen kirjallisuuskriitikon Wayne Boothin alunperin luoma käsite, jonka hän itse määrittelee olevan *"..the creating person who is implied by the totality of a given work when it is offered to the world."* (*"..se luova henkilö, johon tarjotun teoksen kokonaisuus viittaa, kun se esitetään maailmalle."*). Tämä oletettu tai epäsuora tekijä saattaa vastata teoksen todellista tekijää, mutta usein niin ei ole – eikä Levinsonin mukaan tarvitsekaan olla. Epäsuora tekijä on rakennelma, joka on suunniteltu kantamaan niitä uskomuksia ja ominaisuuksia, joiden voisimme olettaa kuuluvan todelliselle tekijälle. Levinson erottelee kaksi eri epäsuoran tekijän tyyppiä. Toinen on pinnallinen oletus tekijästä, joka syntyy vain teoksen itsensä, yleisen tiedon sen luomisajankohdasta, tyyli-suunnan piirteiden ja käytetyn kielen pohjalta. Syvälinen oletus tekijästä taas syntyy teoksen itsensä, vähäisen historiallisen kontekstin, mutta myös tekijän aikaisempien teosten, julkisen minän ja tietojen hänen

suhteestaan ympäröivään kulttuuriin ja yhteiskuntaan kautta. Helnweinin tapauksessa oletettu tekijä on siis mielikuva, jonka hänestä saamme kun tutustumme hänestä ja hänen työskentelystään julkisesti saatavilla oleviin tietoihin. Tällä mielikuvalla ei, kuten Levinson totesi, välttämättä ole mitään tekemistä todellisen Gottfried Helnweinin kanssa.

Jokainen taideteos on Jerrold Levinsonin mukaan osa luovaa pyrkimystä, johon taiteilijan koko minuus ja teot yhdistyvät, eikä sitä siksi voi tulkita irrallisena kokonaisuutena. Hänen mukaansa taideteoksen sanoma tulee tulkita syvällisesti oletetun tekijän perusteella, eli koko teoksen julkisesti saavutettavissa olevan kontekstin perusteella. Tulkinta, johon tällä tavoin päädytään ei sekään kuitenkaan Levinsonin mukaan välttämättä ole se viesti jonka taiteilija halusi välittää tai johon hän itse uskoo. Saman tekijän eri teosten sanomat voivat myös olla ristiriidassa keskenään, sillä vaikka jonkinlainen yhtenäisyys on väistämätöntä, taiteilijan uskomusten ja teosten sanoman välillä säilyy ero.

Lopuksi Jerrold Levinson toteaa tekstissään, ettei kaikilla teoksilla ole yksiselitteistä tai huomattavaa viestiä, vaikka niitä tarkasteltaisiin laajassa kontekstissa. Toisissa teoksissa sanoma on turhankin selkeä, jopa tyly. Tällaiset teokset ovat usein niitä, jotka hänen mukaansa aiheuttavat kuohuntaa. Hän huomauttaa, että irrallisuus ja epäselvyys on helpompi sivuuttaa kuin häikäilemätön suorasukaisuus. Näiden teosten kohdalla ongelmaksi nousee yleisön kyvyttömyys asettaa ne oikeaan kontekstiinsa. Gottfried Helnweinin teos *Epiphany* (1996) yhdistää Madonna-aiheen Saksan kansallissosialistiseen historiaan. Teoksessa kultaisen leikkauksen kohdalla oikealla istuu valkeaan asuun pukeutunut nainen kangas harteillaan. Hän pitelee sylissään seisovaa poikalasta pystyssä. Naisen katse suuntautuu alas vasemmalle, ja hänellä on kasvoillaan hymynkare. Poikalapsi taas katsoo tyynesti katsojaan. Ympäriällä tummissa varjoissa seisovat SS-upseerit tarkastelevat vakavina lasta ja häntä pitelevää naista.

Gottfried Helnwein, *Epiphany* (Adoration of the Magi), 1996, akryyli- ja öljyväri kankaalle, 210 cm x 333 cm

Georges de la Tour, *Adoration of the Sepherds*, 1644, öljyväri kankaalle, 107 x 131 cm

Levinson mainitsee myös taiteen tekemiseen käytettävien keinojen aiheuttavan hankaluuksia niiden tulkinnassa. Teosta luodessaan taiteilija omaksuu hänen mukaansa kuvitteellisen persoonan tai näkökulman, joka toimii ikään kuin välittäjänä teoksen viestin lähettäjän ja vastaanottajan välillä. Myös taiteen kontekstin monimutkaisuus, epävarmuus mistä kontekstista teos on syntynyt, mistä kontekstista

se esitetään ja mistä sitä oletetaan tulkittavan ovat osatekijöitä siihen että taiteen tulkinta voidaan kokea hankalaksi. Lopuksi Levinson ottaa kantaa siihen, miten taiteen tarkasteleminen viestimisen kannalta vaikuttaa käsitykseen sen arvosta. Hän käyttää esimerkkinä sähkösanomaa, joka lukemisen jälkeen heitetään roskiin. Taiteen ero sähkösanomaan on siinä, millä tavalla se välittää viestinsä. Levinsonin mukaan arvostamme taiteessa juuri teoksen ainutlaatuista tapaa välittää ja sisältää jokin viesti. Joissain tapauksissa tämä yhteys on niin kiinteä, että teoksen sisältö ja sen olomuoto koetaan erottamattomina.

4 KUVAN KATSOMISEN HANKALUUDESTA

Ajatus relationistisesta taiteesta kiinnostaa minua enemmän kuin niiden taiteilijoiden työskentely, joita Bourriaud on käyttänyt esimerkkinään. Bondin ja Haaningin teokset käsittelevät aiheita, joista itsekkin olen kiinnostunut, mutta sellaisilla tekniikoilla joihin minun on hankala samaistua. Henri de Toulouse-Lautrecin, Alex Kanevskyn ja Gottfried Helnweinin maalauksiin on helpompi uppoutua. Bond ja Haaning ovat epäilemättä valinneet teostensa toteutuskeinot erityisesti päämääränään niiden mahdollisuus toimia sellaisina sosiaalisina ärsykkeinä joista Bourriaud puhuu. Maalaus on videota ja installaatiota pidätyvämpi taiteenmuoto. Se vaatii lähestymistä, hiljentymistä ja tarkkaa katsomista.

Taiteen katsominen ei aina ole helppoa. *Art and its Messages* -kokoelman teksteissä, erityisesti Levinsonin *Messages in Art* esseessä, esitetään mielenkiintoisia ajatuksia taiteen ja sen sanoman kokemisesta. Taiteessa on kommunikatiivisia piirteitä, mutta en pidä sitä ensisijaisesti viestin välittämisen keinona. Pikemminkin samaistun Bourriaudin ajatukseen siitä, että taide on kohtaamisen tila. Se on sitä paitsi katsojalleen, myös tekijälleen. Minulle se on tapa kohdata ja käsitellä maailman ilmiöitä. Maalaaminen on ajatus- ja kasvuprosessi, jonka tuloksena syntynyt teos on fyysisen muodon saanut näkökulma teoksen aiheeseen.

Pyrin valitsemaan tähän tekstiin teoksia, jotka käsittelevät jossain muodossa suhteita tai valtaa. Jens Haaning pohtii yhteiskuntaa ja sen sisällä ilmeneviä valtasuhteita, Kanevsky tunteen valtaa ja Helnwein menneisyyden valtaa. Kanevskyn töiden hillitty värimaailma ja karsitut elementit tuntuvat läheisiltä omalle työskentelylleni. Helnwein teoksissa ihailen oivaltavia metaforia ajankohtaisista aiheista enemmän kuin viimeisteltyä maalausjälkeä. Henri de Toulouse-Lautrecin teokset käsittelevät kenties enemmän ihmisen sosiaalisuutta kuin valtaa, mutta niissä esiintyvien hahmojen anatomian muotokieli on ollut minulle inspiraation lähde. Olisin halunnut käsitellä myös useiden muiden työskentelyyni vaikuttaneiden maalarien teoksia, mutta jokaisen kuvan myötä tämä teksti olisi paisunut tuhat sanaa lisää.

LÄHTEET

Bourriaud Nicholas, "Relational Art", Les Presses du Réel, Dijon, 2002 (ranskankielinen alkuperäispainos Esthétique relationnelle, 1998)

Davies Stephen, "Art and its Messages: Messages, Meaning and Morality", Pennsylvania State University Press, 1997

Felbinger Udo, Henri de Toulouse Lautrec: elämä ja tuotanto, Könemann, Köln, 2001

Terike Haapoja, "Vallan Tuntu, Felix Ruckertin intiimi teatteri", Taide-lehti, 6/06, saatavilla www-muodossa (http://www.taidelehti.fi/arkisto/taide_6-06/artikkelit_6-06/vallan_tuntu_felix_ruckert/)
11.12.2010

Kallio Rakel. "Taiteen Pikujättiläinen", WSOY, Helsinki, 1991

LIITTEET

Liitteenä kuvia viimeaikaisista teoksistani.