



# Transsendentaalinen estetiikka

Taide itsensä kehittämisen symbolifunktiona

Aatos Ojansuu

Syyskuu 2021

Media-alan koulutusohjelma  
Käsikirjoitus

## TIIVISTELMÄ

Tampereen ammattikorkeakoulu  
Medianomi

OJANSUU, AATOS  
Transsendentaalinen estetiikka  
Taide itsensä kehittämisen symbolifunktiona

Opinnäytetyö 57 sivua  
Syyskuu 2021

---

Estetiikalla ja aistien käytöllä on merkittävä vaikutus subjektiivisen moraalien, arvoasetelmien sekä empatian muodostumisessa. Yksilö voi tehdä taiteen kautta abstrakteja tai symbolisia havaintoja omasta itsestä sekä maailmasta. Tavoite oli selvittää, mitä nämä oivallukset tai havainnot subjektista tai maailmasta kertovat, mikä on niiden todellisuus pohja ja minkälaisia merkityksiä tällaisille tulkinnoille annetaan?

Opinnäytetyön viitekehystenä toimi estetiikan tutkimus sekä taidefilosofia. Pohjana käytettiin analyyttisen filosofian periaatetta, jossa havainnot, kokeminen ja symbolit ovat aina riippuvaisia yksilön psyykestä, josta tulkinnat ovat johdannaisia. Kuitenkin taide pyrkii sosiaalisesti kuvaamaan ihmiskunnan tietoisuuden rakennetta ja kuvastaa ihmistä kulttuurisena olentona.

Ihmiselle on luontaista yksilöllinen itsensä kehittämisen pyrkimys. Lopputuloksena tämä ja ihmisen kyky itsetutkiskeluun mahdollistavat tietoisuuden suuntaamista itsestä ulospäin, jolloin subjektiivinen prosessointi tarjoaa ihmiselle oivalluksen. Taide on siis hyvä kanava psykologisten ja henkisten asioiden käsittelyyn, niin yksilöllisellä tasolla kuin sosiokulttuurisessa kontekstissa.

## ABSTRACT

Tampereen ammattikorkeakoulu  
Tampere University of Applied Sciences  
Degree Programme in Film and Television

OJANSUU, AATOS  
Transcendental Aesthetics  
Art as a Symbolic Function for Self Development

Bachelor's thesis 57 pages  
October 2021

---

Aesthetics, and the use of the senses, have a significant impact on a subjective moral, compositing values and generating empathy. Through art, an individual is capable of making abstract and symbolic insights about themselves and the world. In this thesis, the aim was to discover what do these insights or perceptions tell about the individual or the world, what is their reality base and what kind of meanings these interpretations get.

This thesis has its framework in the field of aesthetic research and philosophy of art. The main principle in analytical philosophy, where perceptions, experiences and symbols are always dependent on the individual psyche, from where all the interpretations are derivative. However, socially art describes the structure of the human mind, and illustrates the human as a cultural creature.

For a human, it is natural to pursue individual development. This and the human's ability for introspection, makes it possible for the conscious to head outwards, so that the subjective process can produce an insight. Art is a good channel when dealing with psychological and mental issues on an individual level or in the sociocultural context.

---

Key words: sensory world, philosophy of art, symbol function, phenomenology

## SISÄLLYS

1	JOHDANTO .....	7
2	Kaunis luonto ja esteettiset ideat .....	8
	2.1. Esteettinen elämys .....	8
	2.2. Formalismi ja kontekstualismi .....	10
	2.3. Irrationaalisuus .....	10
	2.4. Eksistentiaalinen estetiikka.....	12
	2.4.1 Kauneuden osa.....	14
	2.5. Intentio & intressit.....	16
	2.5.1 Prosessi .....	18
3	Luonto .....	21
	3.1. Ruumiillisuus.....	22
	3.2. Antropologia ja luonnollinen keinotekoisuus.....	24
4	Taide initiaatio- ja symbolifunktiona .....	27
	4.1. Jung & kollektiivinen piilotajunta .....	27
	4.1.1 Arkkityypit.....	28
	4.1.2 Kollektiivinen tajunta.....	29
	4.1.3 Initiaatio.....	30
	4.1.4 Sankarimyytti .....	31
	4.1.5 Yliluonnollinen.....	32
	4.2. Nancy ja fragmentoituminen .....	34
	4.2.1 Johdanto fraktaalisiin suuntauksiin .....	34
	4.2.2 Taiteen kääntyminen taidefilosofiaan.....	35
	4.2.3 Jonkun tuleminen.....	36
	4.2.4 Ikuinen keskeneräisyys .....	38
	4.2.5 ”Jumalan vetäytyminen” .....	39
	4.2.6 Läsnäolo .....	40
	4.2.7 Symboliketjuuntuminen .....	41
5	Transsendentaalinen estetiikka .....	44
	5.1. Rakkauden ja luonnon henkistäminen.....	44
	5.1.1 Kaksisuuntainen tietoisuus.....	46
	5.2. Transsendentaalinen tyylikeino.....	49
6	POHDINTA .....	52
	LÄHTEET .....	56

## ERITYISSANASTO

**A posteriori** = Kokemuksen ja havainnon jälkeinen tieto tai tietoisuus jostakin.

**A priori** = Kokemusta edeltävä havainto tai tietoisuus jostakin.

**Eksistentialismi** = Filosofinen ääri-individualistinen suuntaus, jossa valmista ihmisyyttä ei ole. Korostaa yksilön vastuuta elämänsä tarkoituksenmukaisuuteen ja vapauteen.

**Esteettinen formalismi** = Taideteoksen merkityksen ja arvon määrittävät ensisijaisesti objektin ulkoiset ja muodollisesti havainnoitavat ominaisuudet. Kontekstualismin vastapari.

**Esteettinen kontekstualismi** = Kontekstin ja idean vaikutusta taideteoksen merkitykseen. Taideteoksen ominaisuudet eivät ole vain ulkoisia tai muodollisia ominaisuuksia. Yleisesti katsotaan mm. taiteilijan identiteetin vaikuttavan teoksen merkityksen syntymiseen.

**Fragmentti** = Palanen. Irrotettu ja johdannainen osa isommasta kokonaisuudesta. Fragmentoituminen tarkoittaa jonkun palasiksi jakautumista tai sirpaloitumista.

**Fraktaali** = Yhdenmuotoinen rakenne, joka pitää sisällään mielivaltaisen pieniä osia, joita voidaan tulkita olevan ääretön määrä sisäkkäin eri mittakaavoissa. Fraktaalinen liike toistaa aina itseään.

**Fenomenologia** = Filosofinen suuntaus, joka tutkii tapahtumien ja havaintojen olemusta ja tietoisuutta.

**Immanentti** = Aistein havaittavissa, maallisesti läsnäoleva ja sisäisen. Transendentin vastakohta.

**Initiaatio** = Siirtymäriitin alkusysäys, alullepano tai vihkiytyminen.

**Intersubjektiivisuus** = Ei objektiivinen tai asia sinänsä. Subjektiivisesti ymmärretty, mutta sosiaalisesti ja yleisesti jaettu käsitys jostakin.

**Kollektiivinen tajunta** = Käsite ihmiskunnan jaetusta tajunnasta tai tietoisuudesta.

**Panteismi** = Jumala on luonto. Eli persoonaton kaikkeus, kaikki alla.

**Revelaatio** = Verhoiltu, epäsuora tai symbolinen kokonaisuus paljastuu, tulee esiin, oivalletaan.

**Strukturalismi** = Ilmiöiden tai asioiden taustoilla vaikuttaa erilaisia rakenteita, joita ihminen sosiaalisesti tutkii. Jälkistrukturalistisen käsityksen mukaan myös nämä rakenteet ja niiden pyrkimys jakaa sosiaaliset merkitykset ovat viimekädessä yhä subjektiivisesti luotuja käsityksiä.

**Symboli**= Analoginen ja yhdistelevä representaatio, jonka merkitys on tosiasiallinen. Symbolin ulkoisuus vastaa tai muistuttaa ideaa, mitä se symboloi. Subjektin ja merkin välinen suhde on yksilöllisesti motivoitunut, suhteessa kieleen ja kielelliseen merkkijärjestelmään.

**Transsendentaalinen idealismi**= Todellisuus on ensisijaisesti yksilön psyykestä lähtöistä, subjektiivista, joten maailmaa sinänsä ei voida havaita sen ollessa aina idealistinen.

**Transsendentti** = Aistikokemuksen ja tiedon ylittävä. Ilmiö tai asia sinänsä, eli yksilön psyykestä riippumaton. Vastakohtana immanentti.

## 1 JOHDANTO

Taide voi toimia yksilölle henkisen kehityksen tai itsensä tutkimisen väylänä. Havainnot maailmasta, subjektista tai niiden suhteista muodostavat idean, jonka ilmentäminen taiteessa abstrahoituu intuitiiviseksi prosessoinniksi. Tämä prosessi on jonkinlaista symboliketjuuntumista, joka lopulta keskeytyessään luo taideobjektille uniikin, sille ominaisen ja kontekstuaalisen symbolin.

Tavoitteeni on teoreettisesti selvittää, miten yksilö voi taiteen avulla kehittää itseään: Makuaan, luonnettaan sekä ”sielullisia ominaisuuksiaan”? Miten symbolisena prosessina taide luo merkitystä ihmisenä varttumiseen ja voi auttaa yksilöä ymmärtämään itseään sekä maailmaa. Perustavan näkökulmani mukaan taiteen intressit ovat siis henkisemmät kuin eksplisiittisesti havaittu esteettinen mielihyvä.

Opinnäytetyön rakenne koostuu johdannon (1.luku) jälkeen relevanteista esteetiikan tutkimuksen periaatteista (2.luku). Tätä seuraa taiteen humaani ja introspektiivinen puoli (3.luku). 4.luku käsittelee taiteen symboliikkaa ja intersubjektiivisuutta (4.luku). Viimeinen osa pohdiskelee havainnointia ja tietoisuutta ylipäänsä. Mihin tai mille ”tasolle” kokemukset ihmisen aistimaailmassa ja taiteessa palautuvat (5.luku).

Havaintojen tekeminen, tarkasteltavaksi asettuminen/asettaminen ja tietoisemmaksi tuleminen ovat kokemisen itsensä tuotosta. Vaikka kokeminen on aina psyykestä lähtöistä, ihminen kykenee tarkastelemaan asioita sekä subjektiivisesti että objektiivisesti. Tämä mahdollistaa yksilöllisen maun, kriittisyyden ja arvostelmien muodostumisen.

Transsendentaalisen idealismin (reaalista maailmaa ei voida havaita, koska yksilön psyyken läpi nähtynä maailma on aina idealistinen) lailla itsensä tutkimisen aspekti on taiteelle välttämätöntä, vaikkei se olisi itsetietoista. Jos taide on ”peili”, havainnoitsijaa itseään osoittava, olisi taiteen kokeminen ja havainnointi ristiriitaista sen subjektivismiin ja objektivismiin suhteen. Lähtökohtani pohtia taiteen henkisiä vaikuttimia sai minut tutkimaan subjektiivista tapaa, miten yksilö taiteeseen suhtautuu. Tästä nousee transsendentaalinen lähestyminen siihen, mihin ihmisen tietoisuus suuntautuu ja mihin ihminen itsensä asettaa suhteessa taiteeseen.

## 2 Kaunis luonto ja esteettiset ideat

Mitä eroa on kauneudella suhteessa muihin esteettisiin ominaisuuksiin? Kauneus voidaan luokitella eräänlaiseksi itseisarvolliseksi kattokäsitteeksi jostain ilmentymästä: ”luonnonkaunis”, ”onpa se kaunis!”. Kaunista ei siis lähtökohtaisesti johdeta -eikä voida johtaa mistään, eikä sitä voida purkaa osiin. Sen takia kaunis voidaan tunnustaa havaituksi problematisoimatta sen ominaisuuksia tai myöskään sen kokemista, joka ei ole ominaisuuksistaan vaan havainnosta itsestään riippuvainen.

Johan H. Avellan (2005, 44) esittää, ettei taidetta kuten kauneuttakaan voida synnyttää sääntöjen tai ennalta määrättyjen ominaisuuksien kautta. Taiteen tekeminen vaatii katseen taiteesta poispäin, jolloin kauneus löytyy luonnollisen intuitiivisesti. Tässä kauneudessa, kuten missään muussakaan kauneuden tarkastelussa, ei ensireaktion johdeta päätelmää, onko jokin kaunis vai ei, tai mikä tekee jostain kauniin. (Avellan 2005, 44.) Yksinkertaistettuna kauneuden havainto eksplisiittisesti joko on tai ei. Kauneus ei siis synny itsetietoisesti, vaan piilee koskemattomassa.

Taiteen esteettisen aistikokemuksen tuottama mielihyvä ja esteettiset ominaisuudet sen sijaan voidaan jakaa osiin. Eri taiteen kokijoilla (katsojilla) on eri mieltymyksiä ja eri maku (makuarvostelmia), joten taiteen aistillinen kokemuskellisuus on yksilön psyykestä riippuvainen (Irma Rantavaara 2005, 293). Estetiikkaa voidaan silti analyttisesti miettiä; mitkä esteettisen kohteen (taideobjektin) ominaisuudet vaikuttavat luomaan sen esteettistä kokonaisuutta, tehden siitä sellaisen kokonaisvaikutelman kuin se on.

### 2.1 Esteettinen elämys

Kaikessa monitulkinnallisuudessaan ei ole helppoa tehdä yleisiä määritelmiä ja jakolinjoja taiteelle, kauneudelle ja estetiikalle. Kauneutta on ”tutkittu” luonnollisesti estetiikkaa pidempään, joka puolestaan syntyi alun perin filosofian piirissä ”kauneuden tieteenksi”. Kauneudesta, eli objektista, asiasta, siirryttiin fenomenologisesti (kts. sanasto) asioiden (näiden objektien) kokemiseen (subjektiin). Sana aisthétikos (estetiikka) tarkoittaa alkujaan kreikankielellä *aistihavaintoa*.

(Eaton 1995, 10-12.) Huomioitavaa on ”kauneuden tieteen”, estetiikan, syntyneen ennen taidefilosofiaa.

Mielestäni turhankin usein taide-estetiikan teoreetikot käsittelevät kokemuksellisuutta irrallaan taiteilijasta itsestään, sen sijaan keskitytään taiteenkokijaan ja taiteen sosiaaliseen ilmapiiriin. Tieteenä kokijoita on helpompi tutkia, sillä heidän roolinsa tutkimuksen näkökulmasta on samaistuttavampi. Kokijaan perustuvien esteettisten teorioiden mukaan estetiikkaa, taidetta ja kauneutta voidaan tutkia parhaiten keskittymällä kokemuksellisuuteen itseensä, suuntaamalla katse kokijoihin (Eaton 1995, 14-15). Eli taiteen esteettinen havainnointi saa aistillisen lisäksi merkityksiä, joiden arvoa voidaan mitata esteettisenä ideana, eettisyydessä tai jonain muuna: ”Mitä taide on?”.

Valmiskin taideobjekti on aina keskeneräinen. Se odottaa havainnointia ja kokija kykyjensä ja havaintojensa mukaan ikään kuin (konstruktiivisesti) jatkaa tai viimeistelee teoksen, antaen siihen jotain subjektiivisesti poikkeavaa (vaikkakin vain havainnon ja tulkinnan tasolla). Havainnon subjektiivisen tulkinnan myötä kokija ei asetu passiivisesti vain aistikokemukselle, mutta taiteen yllykkeestä inspiroituaessaan hänestä tulee aktiivinen taiteeseen osallistuja. Taideteos tarkasteltavana oikeastaan osoittaa vain havainnoitsijaa itseään.

Oli kyseessä tekijä tai kokija, taideteos on aina valmis tulkitsijalleen, mutta teos ilman havainnoijaa on aina keskeneräinen eikä se toteuta itseään. On taideobjektin erityislaatuista olla - ei aina vain suhteellinen katsojalleen – myös alati muutoksen alaisessa tilassa. Tähän vaikuttaa niin subjektiivinen kokemus, konteksti kuin aika ja paikkakin.

Koska kauneuden kokemus on pikemmin toteamus kuin päätelmä, on kauneuden tunnistaminen intuitiivista. ”Esteettisesti arvokas ominaisuus, kauneus, oli hänen mukaansa [filosofi G. E. Mooren] palautettavissa yleiseen hyvyyteen, joka puolestaan oli hänelle yksinkertainen, ei-naturalistinen ja määrittelemätön olioiden ominaisuus ja jonka läsnäolo oliossa voitiin todeta ei-empiirisen intuitiion avulla.” (Kannisto 1977, 10-11).

## 2.2 Formalismi ja kontekstualismi

Karkeasti taideteokset voidaan essentiaaliselta olemukseltaan jakaa formaaliin tai kontekstuaaliseen kategoriaan (Eaton 1995, 15). Formalistinen käsitys taiteesta keskittyy taideobjektin muotoihin, väreihin, harmoniaan, sommitteluun ja kaikkeen siihen, miten sisäistä muotoa (ideaa) kuvataan.

Kontekstuaalinen lähestyminen taiteessa uskoo sen sijaan taideteoksessa olevan jotain objektista itsestään ulkopuolista, joka määrää taideteoksen arvon ja ulottuvuuden. Lyhyesti ilmaistuna taide-estetiikan formalistit mieltävät taiteen enemmän kopioivan kaikkea jo olevaa. Heille tärkeämpää on kysyä: ”miten taide jostain kertoo?”. Kun taas kontekstuaaliselle näkökulmalle on tärkeämpää itse konteksti: ”mitä taideteos jostain (esim. maailmasta, ihmisestä, luonnosta, rakkaudesta jne.) kertoo?”. (Eaton 1995, 96-102.)

Kontekstuaalisesti nähtynä taiteen olemus on idealistinen (ajatuksen lisääminen riittää luomaan taideteoksen), mutta ristiriitainen objektivismiin ja subjektivismiin välillä: Osallistuja viitatessaan taideobjektin ominaisuuksiin, puhuessaan objektista hän puhuu omasta subjektiivisesta kokemuksestaan. (Kannisto 1977, 8-10.) Tässä kontekstissa tällaiset käsitykset ja havainnot koetaan intersubjektivisina (kts. sanasto). Ristiriitaiset objektivismi ja subjektivismi ovat taiteessa kääntyneet osiltaan ikään kuin ylös-alaisin, mikä kokemuksellisuuden lisäksi luo keskipisteenä olevan taideobjektin ympärille myös erilaisia arvoasetelmia (Kannisto 1977, 8-12).

Taiteen formaalinen teoria ei koske vain kuvataidetta. Vaikkapa kirjallisuudessa formalismi painottaa yksittäisiä sanoja ja niiden yhdistelyä ja musiikissa heränneet tunteet ja mielikuvat (konteksti) ovat sekundäärisiä rytmille ja sävelille. (Eaton 1995, 98.)

## 2.3 Irrationaalisuus

Luovuus voi olla muutakin kuin taiteellista, vaikkapa keksimistä. Keksijälle luovuus on vähintäänkin yhtä oleellista kuin taiteilijalle. Molemmat silti synnyttävät uutta: Luovat. Kontekstuaalisesti mielletynä taiteen intressit eivät silti piile objektissa itsessään sisäisesti toisin kuin keksijän praktiikka. Keksinnön ollessa

käytettävä asia, on taide aistielämys, eikä taidetta käytetä mihinkään, vaan se koetaan. Myös tämän vuoksi taide hakeutuu aina tulkinnanvaraiseksi. Eatonin (1995) mukaan tämä antaa taiteelle ”oikeutuksen” hypätä logiikan ja rationaalisen ulkopuolelle ja antaa taiteen olla vaikkapa hengellistä, naturalistista tai sentimentaalista. Taidetta vaivaa siis taiteen irrationaalisuus (Eaton 1995, 32-33.)

Luovuus ja ilmaisu eivät ole yksinoikeudella taiteellisia, vaan niitä esiintyy niin tieteessä kuin arkisessakin tunne-elämässä. Tolstoi erotti taiteen ja tieteen luovuuden ilmaisemisen jakautuvan tunteeseen ja järkeen:

*Hänen mukaansa [Leo Tolstoin] tiede on ajatuksen siirtoa, taide tunteen välittämistä... Tolstoi suhtautui epäillen myös käsityksiin, joiden mukaan taiteen pitäisi vedota ihmisten rationaaliseen puoleen, sillä hänen mielestään taiteilijoiden arvoa ei mitattu heidän välittämillään ajatuksilla: taiteilijoiden tehtävä ei ollut tehdä ihmisiä viisaammiksi vaan humanimmiksi. (M.M. Eaton 1995, 33)*

Vaikkakin taiteilijalla tulee prosessissaan olla mukana luovuuden ja ilmaisunsa intentiot, voi taiteileva lähestyminen olla siis järjen vastaista tai irrationaalista. On kuvattuja tapauksia, joissa taitelija toimii ”inspiraation vallassa” tai tunteiden vallassa, jolloin taiteilijan tajunnantila on psykologisesti niin intensiivinen, että taiteilijaa ”ohjaavia voimia” ollaan luonnehdittu järjettömiksi. (Eaton 1995, 31-32.) Tämän kaltaista taiteellista prosessia ei pidetä nykypäivänä juuri eettisenä tai haluttuna, vaan on todettu järjen ja ajatusten siirtämisen olevan myös tärkeä osa estetiikan kannalta.

Edellä mainittu oireilu on lopulta inhimillistä. Taide on ihmiselle oikeutus käyttäytyä irrationaalisesti tai idealistisesti, vaikkapa ”taiteen nimissä”. Mielikuvituksen täydellisen idean konkretia on kosketusta, missä tavallisesta artefaktista muuttuu taidetta, esimerkiksi paperi muuttuu maalaukseksi.

Se missä, milloin tai miten tämä muutos tapahtuu, on taiteilijan sitoumus ja oma riitti hakeutua symbolifunktion kautta luovaan tilaan ja sisäiseen muutokseen. Initiaatioprosessin (kts. sanasto) myötä objektin konteksti kadottaa vanhan olemuksensa. Esteettinen idea itsessään on symboli- ja arvokokonaisuus, mutta teoksen siitä tekee prosessi, missä idea saa työstettävän vaiheen ja formaalin

muodon. Siinä vaiheessa joku ulkoisessa muuttuu, joku initioituu (kts. sanasto) tai syntyy, saaden alkusysäyksen.

## 2.4 Eksistentiaalinen estetiikka

Nykyään on yleinen näkemys, että taiteen esteettinen kokemus on kokijan samaistumista taideobjektiin, joka herättää emotion, eli kokemus on aina kokijastaan riippuvainen (Rantavaara 2005, 297). Luonnoton on keinotekoista, eli taide on myös aina enemmän tai vähemmän keinotekoista, sillä taide ei ole koskemattontaa, vaan ihmisen on pitänyt "lisätä" idea objektiin jotenkin.

Filosofi John Deweyn (Eaton 1995) mielestä luonnon kappale on luonnon teos ja voi olla kaunis olematta silti taidetta, mutta ei ole taidetta ilman taiteilijaa. Taideteos on sanansa mukaisesti teos, jonka on tehnyt taiteilija, eli taideobjektiin on pistetty taiteelle välttämättömät ominaisuudet ja päämäärät. Se, mitä nämä ominaisuudet ovat tai ovatko ne idealistiset vai formalistiset, näkemykset vaihtelevat laajalti eri koulukunnissa. (Eaton 1995, 24-25.) Eli käsitteellisesti ja aistikokemuksen välttämättömyyden kannalta on johonkin aina koskettu. Filosofi Martin Heidegger käsittää monimutkaisesti taiteen olevan symboli, joka on esineellistetty (Rantavaara 2005, 299). Taide on siis aina keinotekoista. Taideobjekti itsessään on käsite.

Keinotekoisuudesta huolimatta Heidegger (Rantavaara 2005) näkee taiteen yrityksenä paljastaa totuuden, eli jonkun "ei-kätketyn-olemista", eli taiteen päämäärät eikä symboliarvot ole keinotekoiset. Olemisen totuus, ajatuksen tavoittama paljastava paljastuminen, revelaatio (kts. sanasto) konkretisoituu taideteokseen ja täten siinä piilee olevaisen totuus. Tällaisen paljastuneen olemus ajatuksena kykenee totuuteen, joka tällöin on intuitiivista, objektiivista, välitöntä ja kaunista: "Kaunis on idean ilmenemistä". (Rantavaara 2005, 299.)

Kantilaisittain revelaatio ja idean ilmeneminen on transsendentaalista idealismia (kts. sanasto), joka sallii ja myöntää esteettisen idean intuitiivisen ja subjektiivisen "oman totuuden" (revelaation). Jälkistrukturalismin (sosiaalisten konstruktioidenpyrkimykset objektiiviseen sopimukseen jäävät väistämättä subjektiivisesti tulkinnanvaraisiksi; kts. sanasto: strukturalismi) ja intersubjektiivisen "sopimuk-

sen” (kts. sanasto) myötä subjektin idealistiset revelaatiot ja ideat voidaan tulkitta taiteen kentässä olevan objektiivisesti nähtävissä.

Taideteos eli esineellistetty symboli on arvokokonaisuus, joka eri osiensa summana paljastaa maailman (Rantavaara 2005, 298-299). Nämä osat, eli ainekset ovat välttämättömiä ja vasta ne yhteen heitettäessä syntyy taideteos. Tästä syntyvä esine (taideteos) saa merkityksensä aineellisena objektina, jonka olemus on ns. ”suljettu kokonaisuus”. Objektia tarkasteltaessa tämän merkitys, teoksen olemus, ”totuus” reveloituu. (Rantavaara 2005, 297-299.)

Heideggerin systeemissä (Rantavaara 2005) taiteilija toimii siis symboliikan liisääjänä, ikään kuin maailman ja totuuden (taideteoksen oman totuuden) välittäjänä – ajatus, joka tavoittaa olemista, on totuudellista (Rantavaara 2005, 298-299). Se miten lopulta taide-esine toimii välittäjänä, on intuitiivisesti paljastuva subjektille symboliikan kautta, joka on paljastuessaan ja subjektille oivaltaessaan nautinnollista, oli sen esteettinen vaikutelma sitten ruma tai miellyttävä. ”Jos kauneus on revelaatiota ja olevaisen olemista, totuutta, tämän konkretisointuminen on se mitä nimitämme taideteokseksi.” (Rantavaara 2005, 299).

Sartren mielestä (Rantavaara 2005) taiteen kokija valitsee kokea taiteen. Se ei ole pakotettua ja kokemuksen voi tahtoessaan jättää vapaasti kesken milloin haluaa, mutta luonnonkauneus ja sen kokeminen on suoraa, havaitessa pakotettua. Täten taideteos on Sartrelle arvo, eikä luonnonkaunis (sen intuitiivinen, välitön havainto) vetoa vapauteemme, eikä tämän takia herätä meissä esteettisen kokemuksen kaltaista mielihyvää. (Rantavaara 2005, 309-310.) Valinnan myötä taideteokseen uppoudutaan käyttämällä makuarvostelmaa, mikä on kertoakseen sen olemuksesta jotain enemmän. Eli pelkkä havainto muodosta ei riitä. Kaunis on pakotettu, koska se on sivuuttamaton, suora havainto. Kuten voi myös olla taiteellinen aistikokemus, mutta vasta uppoutuessaan siihen se saa arvonsa. Tästä näkökulmasta luonto ja kauneus ovat itseisarvoja, kun taas taide on arvokokonaisuus ja makuarvostelma.

Vaikka luontokin voidaan nähdä arvovalintana (enenevissä määrin eettinen, nykypäivän ympäristökysymyksetkin huomioiden), tarkoittaa Sartre ”vapauden olevan eksistentiaalisen hierarkian korkein arvo.” (Rantavaara 2005, 309). Valinnan vapaus on arvovalinta myös suhteessa välittömään havaintoon, joka voi olla mm. ei-haluttu. Nykypäivänä on aiheellista miettiä: Onko vapauden yksilölli-

nen kokeminen laiminlyövä luontoa ja millä oikeuksin? Vapauden oikeuksin? Taiteen siivittämänä?

Taiteen ei pidä nöyrystyä poissaolevaksi luonnon ensisijaisuuden ja tämän arvo-keskustelun tähden, vaan taide voi olla luonnon ja sen kauneuden tärkein urbaani työkalu tehdessään luonnosta emotionaalisesti koskettavan, esteettisen aistikokemuksen. (Virkkala 2013, 280). Jos luonto koetaan tarkoituksenmukaisena, se luo samalla hyveellisen ja luontoa kunnioittavan moraalikäsitteen. Tämä hyveellisyyden noudattaminen ja sen tuoma moraalinen säännös toimii taiteilijalle pikemmin luovuutensa moottorina kuin esteenä. Se miten taiteilija sovittelee moraalinsa suhteessa taiteelliseen toimintaansa ja vapaisiin valintoihin on intentionaalista, joka järkevälle ihmiselle suuntautuu kannattelemaan omia arvoja. Taiteen ja luonnon arvot ovat siis harmonisoitavissa hyveelliseksi toiminnaksi, latistamatta taiteen riippuvaista vapautta. (Virkkala 2013, 279-280).

#### 2.4.1 Kauneuden osa

Taiteen idealistinen kauneus on täydellinen idea (Virkkala 2013, 262). Mutta riippuessaan ulosannista ja subjektille relatiivisena se ei ikinä onnistu toteutumaan vapaasti mielikuvituksen ideana täydelliseen päämääräänsä. Mari-Anne Virkkalan mukaan (2013) Kant jakoi kauneuden vapaaseen kauneuteen (esiintyy luonnossa) ja riippuvaiseen kauneuteen (taide). Riippuvaisella kauneudella on tarkoitusperänsä, perustuu ideaaliin ja sillä on teema. Sen sijaan Kantin vapaa kauneus arvostellaan ilman käsitteitä (Virkkala 2013, 262-263.) Vapaa kauneus on pyyteetöntä, puhdasta, eikä sitä voida manipuloida (manipuloidessaan kauneus loittonee entisestään). Edes minimalismi tai primitivismi eivät onnistu olemaan pyyteettömiä, vaan ovat liian itsetietoisia omista esteettisistä pelkistyspyrkimyksistään. Täten kaunis kokijalleen joko on tai ei ole: päätetään olevaksi tai hylätään.

*Estetiikka kuuluu kuitenkin ihmisen olemukseen historiallisesti ja antropologisesti. Meillä on primitiivinen ja intensiivinen kauneudenkaipuu, ja siksi kauniin ja ruman ongelmien ovat askarruttaneet niin kauan kuin tiedetään: mytologioissa, uskonnoissa, filosofisissa järjestelmissä ja taitei-*

*siin sisällytetyissä pohdintoissa. Kauniin kaipuu ja ruman ongelma eivät ole palautettavissa mihinkään muuhun. Ne ovat itsenäisiä ja jakamattomia. (Arne Kinnunen 2000, 12)*

Ihmiseltä on aikojen ja kansalaisyhteiskunnan saatossa hävinnyt fyysinen, elinkeinollinen sekä moraalinen vapaus, joten vapaus on muuttanut taiteen piiriin. Institutionaalisen taiteen ulkopuolisen taiteen funktio on edelleen luontosuhteessa tai animistinen (= käsitys jonka mukaan kaikilla olioilla ja elävällä on sielu), eikä niin esteettiskeskeistä. Vaikka kyseisellä taiteellisella toiminnalla, esteetikalla ja aistittydytyksellä on taiteelle tyypillisiä ominaisuuksia, voitaisiin monesta sosiaalisesta tietoteoriasta miettiä, onko primitiivinen taiteellinen käytös taidetta lainkaan, jos sitä ei sosiaalisesti mielletä taiteeksi. Perifeerinen taiteellinen akti on ensisijaisesti symboliriitti, jossa esteettiset ominaisuudet ovat sekundäärisiä suhteessa traditiolle ja sen määräämille traditionaalisille funktioille. Toisin sanoen taiteen (sekä institutionaalisen että ei-institutionaalisen) intressit voivat olla mielihyvää tai moraalista ylijäämää (biologisten tarpeiden tyydytysten jälkeistä moraalista toimintaa) ideologisemmat ja henkisemmät.

Ihmisen vieraantuessa luontoyhteydestään on taiteen arvo kasvanut piirtämään vapauden rajoja, korostaen riippuvan kauneuden ja idean täydellisyyden arvoa. Samalla kun riippumaton luontoyhteys menetetään, kaikkooa pyyteettömyys. Traditionaaliset, perinteeseen sidotun taiteen intressit ovat fundamentalisemmat, yhteisöllisemmät, jossa symbolit kuvastavat (kulttuurisessa kontekstissa) enemmän kollektiivista kuin subjektiivista tajuntaa ja identiteettiä yhä enemmän individualistisemmassa ja trendikkäässä maailmassa. Modernina aikana taiteen eriytyessä ”omaksi maailmakseen” ja instituutioksi, taiteen yhteisöllinen konteksti häivytti ja siitä tuli tuote ja markkinatavara (Sevänen 2016, 333). ”Samalla tavalla taiteentutkimus ja esteettinen teoria irrottavat taideteoksen kontekstistaan, muuntaen sen abstraktiksi olioksi ja julistavat sitten taiteen olemukseksi tai tunnuspiirteeksi sen erillisyyden muusta kulttuurista ja yhteiskunnasta.” (Sevänen 2016, 333). Olisi mielestäni kohtuutonta mieltää taiteen olevan vain sen instituutionaalisten konstruktoiden määrittämää ja muusta kulttuurista eriytynyttä. Nähdäkseni kyse on pikemmin taidemaailman rajoista, kuin taiteen itsensä määrittelemisestä.

## 2.5 Intentio & intressit

Mikä saa taiteilijan tekemään tarkkaavaisesti ja päämäärätietoisesti sellaista työtä, jonka prosessi on pitkä ja tuotos on lopulta ”vain” esteettisesti hyväilevä objekti? Tälle täytyy löytyä jokin taiteilijan ”sisäinen liikehdintä”, koska muuten tämä tekisi taiteensa ”helpomman kautta”, eli tarjoamalla maailmalle objektinsa sellaisessa muodossa, joka ei vaadi niin paljoa vaivaa kuin, mitä tarkoin rakennettu symbolinen kokonaisuus voi summata.

Intentio on pyrkimys, jossa syntyneen idean intressejä ja konkretisoitumista mitataan. Taiteen intentionalistit esittävät taideteoksen olevan mahdotonta syntyä ilman taiteilijan intentiota, eli vahingossa tai sattumanvaraisesti kukaan ei voi luoda taidetta, vaan taide on ilmaisulta ja intentioiltaan aina taiteeseen pyrkivää toimintaa (Eaton 1995, 28-29). Toisaalta välttämätön intentio ei yksin riitä täyttämään taideteoksen kriteereitä (Eaton 1995, 29). Vaikkei intentio tekisi yksinoikeudella taiteesta taidetta, voi se määrittää teoksen arvon. Heikki Kannisto (1977) kuvailee intentionaalisesti kannatellun tunteen tai mielentilan siirtyvän tekoprosessissa: ”Taideteoksen merkitys on se (arvokas) mielentila, joka taiteilijalla oli luodessaan taideteoksen. Taideteoksen kokijalle arvo on siinä, että se toimii eräänlaisena siltana hengestä henkeen...”. (Kannisto 1977, 24.) Monesti tunteiden ja ajatusten välitystä ja ilmaisua pidetään taiteelle oleellisena, eli jos tekijällä on ilmaisupyrkimyksenä välittää mielentilansa, voi tämä tunteen siirto tai mielentilansa säilyttäminen prosessin ajan toimia taiteilijan intentiona. (Eaton 1995, 32-33.)

Sartren mielestä (Rantavaara 2005) idean ja maailmankatsomuksen tulisi paljastua välittömänä ja ”puhtaana” esittämisenä. Eli paljastua asioiden välityksellä, ei suoraan (Rantavaara 2005, 309.) Tämä tarkoittaa taiteilijan vastuuta olla verhoamatta piileviä ideologioita tai intentioita. Sen sijaan niistä tulisi tehdä näkyviä, sillä taide esittämisen ja ilmaisumuotona on aina epäsuoraa. Epäsuora muoto liittyy symbolikokonaisuuden piilevyyteen, eikä esteettinen objekti ensisijaisesti ole reaalisesti fyysinen eikä psyykkinen – vaan kuvitteellinen objekti, jonka tajunnan asennoituminen intentioi. Eli esteettisestä objektista voisi kuoria pois todellisuudessa havaitut vaikutelmat. (Rantavaara 2005, 295.) Vaikka tekemisen ilon mielihyvä olisi taiteella ja tieteellä suurin piirtein saman suunta-

nen, on intentioiden kautta suhtauduttava niidenpäämäärällisyyteen sekä intresseihin täysin eri tavoin.

Taide ei ole käytettävää, vaan koettavaa ja taideteokset itsessään ovat aina keskeneräisiä (oli kyseessä taiteilijan oma näkemys tai katsojan havainnointi). Koska taide ei ole käytännöllisesti hyödynnettävää (intressit eivät ole tekniset tai teknisesti hyödynnettäviä) niin teoreettisuus ja taiteen (häilyvä) subjektiivisuus ja kokeellisuus sallivat taiteelle ominaisen luovuuden käytön olla vaikkapa hengellistä, absurdia, perverssiä, se voi rikkoa tabuja taikka ideologioita.

Koska taidetta vaivaa irrationaalisuus (kts. luku 2.3), sen ansiosta taiteen luonne on kokeilevaa, eikä "taiteen säännöt" ole niin kestäviä kuin kieli tai perinteet. Päinvastoin, taiteen yksi tärkeimmistä intentioista on kyseenalaistaa, ravistella ja (radikaalisti) ennemmin rikkoa, kuin pitäytyä perinteisessä. On huomionarvoista todeta, että tiede, taide sekä kirkolliset instituutiot ovat aina sosiaalista toimintaa - jos ei päämääriltään niin lähtökohtaisesti ja pohjimmiltaan.

Lähtökohdista katsottuna monen muun ohessa myös tiede ja taide uudella ajalla irtaantuivat kirkon helmasta ja modernisaation myötä erottuivat omiksi "yksiköiksi". Strukturaalisesta (kts. sanasto) eriytymisestään huolimatta nämä järjestelmät olivatkin yhä riippuvaisia toisistaan ja osin päällekkäisiä (Sevänen 2016, 330-331.)

Siinä missä tiede ja taide pyrkivät trendikkäinä olemaan aikaansa edellä, uskontojen fundamentaaliset intressit eivät kaihdakaan perinteitä. Jos joku kirkossa muuttuu, on se ennemmin kulttuurinen arvomuutos laajemmin yhteiskunnassa, joka välittyy epäsuorasti kirkkoon, eikä itse uskontoon. Subjektille kirkko voi edustaa mielihyvää tuottavaa ja aistittydyttävää ympäristöä kuten taide (joka toisaalta on omilta osin vahvasti kirkossa läsnä). Kirkollisen kuin taiteellisen instituution symboliikka on yksilön kokemuksen ensisijaisuudesta huolimatta intersubjektivistista (kts. sanasto) omassa sosiokulttuurisessa kontekstissaan. Eksistentiaalisessa mielessä esitän, ettei taide eri rooleissaan ja kirkossa käynti välttämättä aistittydytyksen osalta eroa niin paljoa toisistaan. Kun kirkon arvo säilyy perinteissä, eivätkä ne autonomisesti tai dynaamisesti muutu, niin taiteen tulee olla aikaansa edellä (tai oikeastaan trendien edellä) ja siksi radikaalia. Tämä taiteen edistyneisyys ei välttämättä ole kirkolta, tieteeltä tai vastaavalta alalta pois,

vaan voi toimia yleisesti positiivisena vastakohtana ja arvostelijana (Sevänen 2016, 332).

Sosiokulttuurinen uusiutuva sivilisaatio tuottaa jatkuvaa intellektiä luovuutta, josta syntyy inspiraatio, joka kulttuurisessa viitekehyksessään pitää jo intressit sisällään. Jotta taide voisi toteuttaa sivilisoivaa (humanisoivaa ja kasvattavaa) tehtäväänsä, tulisi sen olla pitkälti autonominen ja itsenäinen, suhteessa modernisaatioprosessissa eriytyneisiin muihin kulttuuri-yhteiskunnallisiin järjestelmiin (Sevänen 2016, 330-331). Subjektiiivinen, eksistentiaalinen merkityksellisyys ja kulttuurin monimuotoisuus voidaan molemmat nähdä osin polveutuvana sivilisaationa intresseineen ja arvoineen.

Humanistisemmin katsoen taiteilijan omia tutkimusmetodeja muistuttaa enemmän abstrahointi, mielikuvituksellinen ja henkilökohtainen osallistuminen taiteeseen. Eksistentiaalisella tasolla kunkin yksilölliset intentiot ”reveloituvat” vasta rituaalinomaisesti praktiikan, eli työstämisen kautta, sillä symboliikka kehkeytyy prosessissa riitin kaltaisena (kts. luku: 4.2.7 - Symboliketjuuntuminen). Havaintoja ja oivalluksia tavoittelevat taiteelliset intressit prosessina ovat paljastaakseen jotain sellaista, mikä ei – ainakaan vielä - ole kielen ulottuvissa. Tästä näkökulmasta tulisi ymmärtää, että ”taiteella ei ole päämäärää, taide on päämäärä” (Rantavaara 2005, 309).

Oli intentio mikä hyvänsä, niin merkitys paljastaa itse itsensä matkan varrella, näin elämäkokemus ja metaforallinen havaintokyky on osoittanut toimivansa. Oli tämä eksistentiaalinen ”merkityshakuisuus” kuinka keinotekoista mielen- tuotosta tahansa, niin ihmiselle tai taiteelle se riittänee, koska symbolifunktiona se paljastaa uuden palan maailmaa ja tietoisuus kasvaa konstruktiiivisesti.

### **2.5.1 Prosessi**

Monet taiteilijat ovat tunnustaneet onnettomuutensa, tuskansa ja kärsimyksensä. Taiteilija vapaasta tahdostaan päättää ryhtyä sellaisen tuntemattoman luomistyön äärelle, joka voi aiheuttaa hänelle tuskaa. Tässä prosessissa piilee terapeutisia ja mielihyvää tuottavia katharsiksen piirteitä, mutta mistä tämän taiteen tuottama tyydytys tai luomisentuska taiteilijalleen on oikeastaan peräisin? (J. A. Hollo 1977, 172.) Romuttaen ”luomisentuskan” kliseisen ja rappioromant-

tisen määritteen ajattelen useimmissa tapauksissa tilanteen olevan myös kään-  
teinen: Tuskaa on jo, joten siksi luodaan. Onko taiteen erityislaatuisuutta tehdä  
introspektiivistä työtä alitajunnan tasolla, joka kaikessa epätietoisuudessaan  
tuottaa prosessin kautta esteettistä tai oivaltamisen mielihyvää? Tämä koke-  
mus ei ole ihmisen viidellä perusaistilla täysin selitettävissä, vaikka taiteellinen  
prosessi on aistitasolta lähtevää vaistomaista hahmottamista. Mukaan tulee  
psykologiset, sielulliset, emotionaaliset tekijät.

Taiteen intuitiivisuus ja vaistonvaraisuus tekevätkin taiteesta kaltaistansa hu-  
maania toimintaa, mitä eri tieteenalat eivät yksinään pysty selittämään (Eaton  
1995, 33; Sevänen 2016, 330-331). Koska taiteeseen on vastahakoisesti suh-  
tauduttava sen häilyvän luonteen ja tutkimusalansa suhteen, lähentelee taide  
komponenteiltaan lähtökohtaisesti jonkinlaista salatiedettä. Onhan taiteilijan  
kuvaama todellisuus aina vain reflektio subjektiivisesta totuudesta ja maailmas-  
ta, mikä jää mystiseksi. Tämä piilee yksinkertaisesti siinä ihmisen monimuotoi-  
suudessa, ettei ihmisyyttä ylipäänsä ole mahdollista yksioikoisesti selittää mis-  
tään suoraan tai epäsuorasti.

Taiteen ylevyys (esteettisten ideoiden ”täydellisyys”) johtuu objektiivisesta suh-  
tautumisesta omaan mieleen, joka ikään kuin taiteen avulla sovittaa mielen kui-  
luja ja ristiriitoja. Tuskaa ja murheita voidaan käsitellä taiteen kautta tavalla, mi-  
kä ei masentavasti kaada ihmistä maahan tai polje tätä liiaksi. Taiteen tekijä  
yksilönä asettautuu objektiiviseen tilaan itsensä suhteen, jolloin hänen ymmär-  
riskyksensä voi terävöityä. Eli taiteellinen katsomus samaistuu objektiin menet-  
tämättä itseään. (Ruin 1935, 160.) Tällaista itsensä objektivoimista kutsun per-  
formatiivisten taiteiden osalta itsensä ”ruumiillistamiseksi” (kts. luku: 3.1 Ruu-  
miillisuus). Muutoin kutsun tätä omasta persoonasta ja mielestä etääntymistä  
itsensä objektivoimiseksi, paitsi keho-suhteessa puhun itsensä ruumiillistami-  
sesta.

On taiteen suhteen olennaista miettiä; kuinka paljon nykypäivänä taiteilijoita  
ylipäänsä kiinnostaa taideteoksen julkinen levitys, objektin muoto ja formalismi  
tai yleisön kokemuksellisuus. Missä määrin taiteilija tekee vain itselleen? Usein  
keskustelu saa naiiveja piirteitä ja on latteaa, koska jatkuvana populaarikulttuuri-  
sena trendinä intressit ovat performatiivisuudessaan ekshibitionistiset tai eksis-  
tentialistinen merkitys määritetty kunnianhimon sekä taloudellisen että sosiaali-

sen pääoman kerryttämisen tähden. Lähtökohta mielenkiintoisen moniulotteiselle keskustelulle tai itsetutkimukselle piilee ihmisluonnon ja sen ristiriitaisuuksien lomassa, joka autenttisuudessaan on kaunistelematonta ja epäsuosittua.

### 3 Luonto

Taideteoksesta tulee esteettinen objekti vasta kun on havainnoitsija, kokija, joka suhtautuu teokseen esteettisesti. Samoin kauneus syntyy olemassa olevaksi vasta, kun joku havaitsee jonkin kauniiksi. (Rantavaara 2005, 293.) Ilman kokemuksellisuutta on esteettinen arvo havainnotta, jolloin luonnolliseksi jäävän arvo piilee luonnossa ja sen jakamattomassa itseisarvossa. On huomioitava eroluonnollisen ja luonnon kauniin välillä, joista edellinen luonnon estetisointia, eli havainto, kun taas luonnollinen on vailla eroteltavaa arvoa: Luonnon tila.

Ilman subjektiivista kokemista luonnonkappale on ”vain” luonnollinen eikä esteettinen idea (intuitiivisesti aistein havaittu kaunis). ”Luonnonkaunis” on yleismaailmallinen idea, joka pikemmin perustuu ihmisen estetisoituun käsitykseen luonnosta kuin on sitä (Kannisto 1977, 10-11). Tällöin luonnonkaunis muistuttaa inhimillisessä intuitiossa naturaa (luontoa) koskevaa käsitystä yksilön luontosuhteesta, jota aistimaan palatessa saadaan mielihyvää. ”Schellingin mukaan taiteellisessa luomisessa käyvät spontaanisti yhteen luonnon tiedottomasti tarkoituksellinen toiminta ja tietoisien ihmisen spontaani toiminta, reaalin ja ideaalinen.” (Kuhmonen 1995, 108).

Petri Kuhmosen (1995) mukaan filosofi Friedrich von Schellingin mielestä taiteissa yhdistyvät järjen ja luonnon harmonia, sillä ihmisen luonnolliset aistit ylevöityvät, eli ”näkevät” esteettisesti. (Kuhmonen 1995, 108-109.) Näin ollen järjen ilmaus saa aistillisen muodon. Tämä luo harmoniaa kaikin osin ristiriitaiseen maailmaan, jossa kaikissa kappaleissa ja olioissa vaikuttaa vastavoimat. Ihmisen suhteen nämä ”voimat” olisivat yksilöllinen luonto ja tajunnantasot, jotka jatkuvasti pyrkivät tietoisuuteen (vaikka suhteessa elämismaailmaan eri suuntauksina). (Kuhmonen 1995, 105-107.)

Taide yhdistää tietoisuuden suunnat harmonisoiden (reaalisen ja ideaalisen, immanentin ja transsendentin [kts. sanasto]) ihmisen kokonaisuutta. Luontoa ja järkeä ihmisessä ei pitäisi ensioletukselta ajatella yhteen soviteltavaksi, vaan ne pitäisi ymmärtää nimenomaan osina ihmisen kokonaisuutta. (Kuhmonen 1995, 105-109.) Tämä on tietoisuuden esteettistä tajua, josta maku- ja arvoasetelmat eivät ole täysin eroteltavissa, vaan se on primäärisesti ihmisen kokonaisuudesta kumpuava tietoisuus, josta maku- ja arvoasetelmat ovat johdannaisia. Esteetti-

sellä tajulla eritellään ihmisen kokonaisuudesta osia sen sijaan, että maku- ja arvoasetelmat oltaisiin itsessään estetisoitu.

Taiteen, luontotietoisuuden tai tajunnan tavoitteet eivät saavuta ulkoisessa mitään henkilökohtaisesti merkittävää saavutusta, tietoa tai esteettistä ideaa. Eri-laiset ja monitasoiset pyrkimykset ovat tärkeitä itsetutkiskelun kannalta, jotta kokonaisuus tai ”ihmisen osa” hahmottuisi tälle itselleen. Tämä tarkoittaa tie-toiseksi kasvamista omista aisteista ja aistillisuudestaan, joita voi pitää sekä luonnonmukaisina (vaisto-kokonaisuutena) tai esteettisinä.

Aistillisuus äärimmilleen vietyinä voidaan mieltää jopa jumalallisena-aistina. Täl-lä tarkoitan aistihavaintojen ja esteettisen tajun myötä kykyä symbolisoida Ju-malan käsite, josta lähtevä ajatus tuntuu aistitasolla asti. Luonto, Jumala, taide, voidaan symbolisesti kaikki nähdä ”polkuina” elämälle, eri ihmisen osille, jotka kaikki ovat yksilöllistä ja intuitiivista aistien tyydytystä. Näin ollen Jumalan este-tisointi ei edellytä Jumalan läsnäoloa tai transsendenttia tietoa. Jumalallisella aistilla yksiselitteisimmin tarkoitan ihmisen kykyä miettiä Jumalan ideaa ylipään-sä.

### 3.1 Ruumiillisuus

Eksistentiaalisena prosessina taiteen tekeminen on vapaata. Oleellista on pro-sessi, jossa kehkeytyy henkilökohtainen suhde tekijän ja objektin välille, joka on henkilökohtainen sikäli, ettei taideteoksen ideaa ja symbolia tee konkretiaksi sosiokulttuuriset lähtökohdat, määritelmät tai taideteollinen tuotantokoneisto, vaan taiteilijan idean ja prosessin suhde objektiin.

Tässä kontekstissa egon ongelmallisuus on estetiikan ”ongelma”. Taiteen jous-tavuus piilee sen käyttötarkoituksissa, eli taiteen intresseissä (kts. luku 2.5 - Intentio & intressit). Vertaan institutionaalista taidetta perifeeriseen taiteeseen, jonka käyttötarkoitukset ovat taideteollisuutta praktisemmat. Ne palvelevat suo-raan tarkoitusta, verraten taideteollisen ja taidefilosofisen sosiaalisuuden kysy-misen sijasta.

Taideteollisuuden ulkopuolisessa periferiassa, vaikkapa musiikki, kehonmaa-laus, fetisismi tai koristeellisuus yleensä ovat suoraa uskomusta vuorovaikutuk-

selle sellaisen kanssa, joka rituaalinomaisesti tekee taiteelle symbolisen tarkoituksensa (syn. symbolifunktio, kts. sanasto). Suoran tarkoituksen tai symbolin tarkoituksenmukaiset intressit ovat esteettisyyden tavoittelun tuolla puolen oman itsensä objektivoinnissa. Tämän kaltainen symbolinen, että oman identiteetin arvottaminen tehdään prosessina kontekstuaalisesti ideaa kannatellen. Oli symbolifunktionen taiteen ja representaation vuorovaikutus tarkoitettu millekelle tahansa, pidän oleellisena intressinä oman kehon objektivoinnin ja väli-neellistämisen. Itsestä vieraantumisen kokemus voi luoda transsendentaalisen tai transsin vaikutelman, tai tietoisin esityksen, mutta kuitenkin niillä edellytyksin, että ihminen asettuu taiteellisen irrationaalisen luonteenomaisesti itsensä ulkopuolelle (introspektiivisesti visioimalla tai dissosioimalla), ikään kuin vieraantuu itsestään ruumiillistamalla kehonsa.

Tällaista itsensä objektivointia kutsun esittävien tai performatiivisten taiteiden osalta itsensä "ruumiillistamiseksi". Omasta itsensä objektivoiminen on etään-tymistä omaan minuuteen ja sen kiinnittyneeseen subjektiiviseen perspektiiviin. Tämä etäisyys ja itsestään vieraantuminen mahdollistaa katseen objektiivisemmin sisälle päin. Oman fyysisen kehollisuuden objektivointia kutsun itsensä ruumiillistamiseksi.

Filosofi Helmut Plessner (Laine 1995) perustaa kulttuurillisen elämän ruumiin-hallintaan. Ihminen kehossaan osaa ruumiillistaa itsensä, tämä mahdollistaa teatterin tai ylipäänsä esittämisen, jossa ihminen ikään kuin suhtautuu ruumiiseensa vieraana. (Laine 1995, 159-161.) Metodit, symbolinen merkitys ja intressit piilevät omassa yksilöllisyydessään suhteessa riittiin ja sen arvottamiseen. Taiteen arvoa ja olemassa olevuutta ei näin ollen mietitä sen ansioiden tai saavutusten kautta. Eli se minkä taideteollisuus leimaa taiteeksi, ei välttämättä ole siksi alun perin mietetty.

Symbolifunktioksi riittää pelkkä ruumiillistaminen tai esittäminen. Silti niissä piilee taiteelle ominaiset kriteerit. Itsensä tarkastelu ulkopuolelta tai itsetietoisuus ylipäänsä ei ole harvinainen tai uusi näkökulma, mutta Plessnerin asettama keho-ruumis suhde ja sen ulkoinen kaksinaisuus on erikoisempaa (Laine 1995, 157-158). Plessnerin mielestä ihmisen ruumiillisuus ei ole mitenkään erikoista, vaan hyvinkin arkista ja "olennainen osa elämää" (Laine 1995, 60).

Taiteellisen prosessin merkitys muodostuu psyydessä – mihin ajatus suuntautuu ja miten sen keskittää: Onko subjektivismi sisäistä vai ulkoista ja samaa voisi kysyä objektivismistäkin? (Kannisto 1977, 11-12.) Edellä mainittu suhteutettuna keho-ruumis yhteyteen on taiteellisessa prosessissa näkökulmien välillä välimatkaa, josta ihminen prosessissaan irtaantuu (Laine 1995, 157). Vaikka suora yhteys taideobjektiin tai omaan ruumiiseen olisi vieraantunut ja ei-henkilökohtainen, ovat kokemus ja tila täysin intiimit. Taideteos tai performatiivisuus ovat sikäli vain objektivoitua, mikä ”imee” idean ytimen.

### **3.2 Antropologia ja luonnollinen keinotekoisuus**

Tieteet, niin luonnontieteet kuin perinteinen filosofiakin päätyvät suppeaan ihmiskuvaan, jos tieteitä pidetään elämismaailmalle ensisijaisena. Tutkimusluonteen staattisuus, operationalisoitu tai ideologisoitu luonto eivät vastaa luonnon olemusta. Siksi Hussler erotteli luonnontieteellisen asenteen ja luonnollisen asenteen, jotka ovat toistensa vastakohtia. (Kuhmonen 1995, 94.) Objektiviiset naturalismi ja luonnontiede ovat keinotekoisia sosiaalisia konstruktioita sekä kolkkoja rinnan relatiiviselle luontosuhteelle (ihmisluonto vuorovaikutuksessa luontoon), mitä ihminen koko ajan kehittää naturalismista, luonnontieteistä tai keinotekoisesta riippumatta. Naturalismi on liiaksi käsitteellinen ideologia kuvaamaan relatiivista luontosuhdetta ja ekosysteemiä, missä on ”vain” toimivia ja toteutuvia organismeja.

Tässä piilee ihmisyyden ristiriitaisen jakautuneisuuden ydin ja yksinäisyyden eksistentiaalinen ongelma. Mikään muu biologinen olio ei tunne naturaa, vaan on sitä. Ihminen sen sijaan järkeilyllään ei ”kuulu mihinkään”. Kyse ei suinkaan ole ihmisen keinotekoisuuden olevan täysin luonnontonta tai siitä ulkopuolista, mutta ihmisen kokonaisuuden (tai sen keskuksen) sisäisten voimien ristiriidat (luonto – järki, intuitio - analyttinen) ovat vain ihmislajille ominaisia. Plessner piti ihmisluontoa ”luonnollisena keinotekoisuutena”, joka kuvaa hyvin mainittua ihmisen sisäistä ristiriitaa sekä asemaa maailmassa ylipäänsä (Kuhmonen 1995, 129-130).

Ihmisen ei tarvitse tavoitella yliaistillista tai pyrkiä aistimaailman toiselle puolelle tiedostaakseen havaintokykynsä olevan eläimien havaintoja moninaisempi.

Aistit itsessään ovat suhteellisen universaaleja: Ihmiselle ja eläimille samat, mutta ihmisen aistit voivat kohota henkiseksi. (Kuhmonen 1995, 112-116). Ver-  
 raten eläinten aistit ja niiden intensiteetit tai taso, voivat olla paljon terävämpiä  
 ja syvempiä kuin ihmisen, tai päinvastoin heikoimpia. Ihminen käyttää aistejaan  
 nauttiakseen - aistien käyttö saadaan tuottamaan mielihyvää, mutta toisaalta  
 tämä nautinto ja sen itsetarkoitukset ovat relatiivisia ja moraalista. Tämä suhteelli-  
 suudentaju antaa ihmiselle minätietoisuuden ja tietoisuuden ulkopuolisuudes-  
 taan. Se tuo myös ihmisluonnolle eettisen ulottuvuuden: *Moraalinen ylijäämä*,  
 miten ihminen käyttää sen aistimaailmallisen elämän ja moraalin, joka jää kun-  
 kin käytettäväksi, kun luonnolliset ”perustarpeet” ollaan tyydytetty. (Ruuska &  
 Sulkunen 2013, 32). Tämä on oleellista siksi, että luonto sinänsä jää ihmiselle  
 aina ymmärtämättä, koska luonnollisten tarpeiden tyydyttyä ihminen toimii  
 aktiivisesti moraalisissa puitteissa. Tästä moraalista vastuusta huolimatta ar-  
 mollisuus ihmisyyttä kohtaan piilee siinä, ettei meidän tarvitse (emme voi)  
 käsittää, miten meistä ulkopuoliset organismit ja metafyyminen toimivat tai mitä  
 ne ylipäänsä ovat.

Tämä suhteellisuudentaju on edellytys sille, että voimme aistia muutenkin kuin  
 vain suoraa ja välitöntä, jotta voisimme ylipäättään ajatella luontoa, taidetta,  
 abstraktia, Jumalaa tai universumia (Kuhmonen 1995, 115-116). Tätä on henki-  
 nen aistillisuus. Taiteen luonne on suhteessa ihmisen keskuksesta intersubjek-  
 tiivisena (kts. sanasto) vuorovaikutteinen aistimaailmaan.

Viimekädessä tämä on yksilölle eksistentiaalinen, vapaasti käytettyä moraalista  
 toimintaa tai aktia. Taide tai taiteen kriteerit täyttävät performanssit yrittävät ot-  
 taa yhteyttä ja sopeuttaa itseään luomalla suhteen ulkoisen maailman kanssa,  
 pyrkien harmoniaan.

Jos ihminen mielletään moraalisena arvoasetelmien paimenena tai hyveellisenä  
 oliona, on ihmisen lähtökohtaisesti opittava olemaan käyttämättä aistikkuutensa  
 moraalista ylijäämää ylimielisesti tai omiin tarkoituksiin. Nöyryyden asteittai-  
 nen sisäistäminen vie joko sosiokulttuurisen asketismin (ei tarkoita latteaa tai  
 köyhää kulttuuritasoa ja sen kehitystä, vaan päinvastoin) perinnetietoiseen hi-  
 taaseen kehkeytymiseen. Tai jyrkkään asketismiin, sosiaalisista verkostoista  
 irrottautumiseen. Schelerin mukaan ”Ihminen on ’elämän askeetti’, joka kykenee

pidättäytymään välittömien vietti-impulssien toteuttamisesta.” (Kuhmonen 1995, 151-152).

Henkinen aistillisuus on keskus, joka intentionaalisesti suuntaa akteja, (mm. aistikkuutta, tunteita, arvoja, moraalialia ja säätelee vietti-impulsseja). Tämä aktikeskus on henki, siitä lähtevä, eikä sitä itseään voida tavoitella, mutta jota vaisto toteuttaa. (Kuhmonen 1995, 152.) Tätä voisi kutsua subjektiiviseksi organismiksi, tai eksentriseksi ihmisluonnoksi, joka on yksilön kokonaisuuden keskuksen (henkisen tasomme, aistien sekä aktikeskuksen) määräämää, joka on samalla päivä tietoisuutemme, että tapamme katsoa maailmaa (Laine 1995, 54). Jopa ihmisen oma yksilöllinen, eksentrisen ihmisluonto on tälle mysteerii, jota yritetään analyttisesti eriteltynä selittää. Kokonaisuudessaan tätä subjektiivista organismia ihmiselle kuvastaa habituksen lisäksi oma intuitiivinen (ihmisluonnollinen tai taiteellinen) käytös ja asettuminen tilanteeseen ja ympäristöön vaistomaisesti ja toisaalta elämän esiyymmärtämisen kautta tapahtuva itsereflektio (Laine 1995, 53-54).

Kaikesta huolimatta ihminen eksistoi: On tietoinen, kokee olemassaolonsa ja kykenee itsereflektioimaan. Lopulta siis luonnonfilosofiaa eikä fenomenologiaa (kts. sanasto) voida irrottaa antropologisesta yhteydestään, missä ihminen suhtautuu rajoihinsa kehollisesti. (Kuhmonen 1995, 143-144.) Eksistointi, kokemus omasta olemassaolosta ja ulkopuolisuuden tunteesta. Tämän vuoksi ihminen myös tekee olemassaolostaan ongelman, koska sille pitää antaa merkitys (yksinäisyyden ongelma – moraalinen ylijäämä). Tässäkään vaiheessa taide tai taidefilosofia eivät anna kokonaisvaltaisesti tyydyttävää vastausta. Mutta taide on luonnontieteitä kulttuuriantropologisempi ihmisluonnon väline, sillä ihmisen on helpompi suorittaa taiteellisen intuition kautta itsereflektiota tai palata ”omaan keskuksensa”. Luonnontiede tai naturalismi eivät siis vastaa tyydyttävästi ”olemassa olon ongelmaan” tai kuvasta ihmisen eksistointia kokonaisvaltaisesti.

## 4 Taide initiaatio- ja symbolifunktiona

### 4.1 Jung & kollektiivinen piilotajunta

Puhuessani Jungista ja jungilaisuudesta sivuutan psykiatrian näkökulman ja sen – aiheellisen – kritiikin, joka koskee hänen pseudotieteellisen asetelman teoreettisuutta, suhteessa empiirisesti tieteellisen todennettuun tietoon.

Jung näki, ettei diagnostiikka tuottanut mahdollisuuksia tai metodeja parantua, jotta ihminen voisi elämän tarkoituksenaan eheytyä kokonaiseksi minuudeksi. Hän huomasi ongelman moniulotteisuuden: Psykye ja sen menneisyys eivät ainoastaan tuota neurooseja, vaan kulttuuri sekä ihmisluonnon taipumukset ovat kollektiivisesti omaksuttuja, eli psyyken menneisyys juontuu paljon pidemmälle ihmiskunnan historiaan, eikä vain yksilön elinvuosiin.

Tässä opinnäytteessä antamani arvo Jungia kohtaan korostuu symbolifunktion luonteen vuoksimityksen metaforallisuudessa ja antropologisena sielunoppina, joiden koen epätieteellisyydessä ja mielikuvituksellisuudessaan olevan taiteen ajattomalle kuvastolle edelleenkin hyvin ajankohtaisia. Jungilaisten mielenmaisemien luonti on relevanttia pyrkiessä irti tieteen ja psykologian raameista koskien ihmisenä oloa. Eli tässä kontekstissa jungilaisuus on relevanttia samoista syistä, kuin mistä sitä kritisoidaankin.

Metodologiseksi ansioksi koen introspektiiviset, henkistetyt, että taiteelliset tarkoitukset olla itse omankriittisen tarkkailun alla oman tutkimuksensa alaisena (ajoittain jopa traagisin seurauksin) ja olla itse tärkein tutkimuskohteensa. Yhä enemmän individualistisessa maailmassa myös taiteen sosiaalisuus on fragmentoitunut pirstaleisemmaksi (kts. sanasto - fragmentti), joten lähdän oletuksesta, missä taiteen intressit ovat pyrkimyksiltään entistä enemmän yksilöä itseään hoitavia ja psykologisemmat (ainakin itsetietoisemmin).

Kulttuurihistoriallisesti nähtynä taide tuottaa samaan tematiikkaan samaistettavaa ihmisyyttä kaivelevaa pirstoutuneisuutta sekä eheytyksen ihanteita. Kuitenkin on huomioitava kollektiivisen piilotajunnan (kts. sanasto - kollektiivinen tajunta) kuvat ja symbolikieli saavat eri aikoina eri semioottisia merkityksiä sekä painoarvoja.

### 4.1.1 Arkkityypit

Lyhyesti tiivistettynä Jungin luomat arkkityypit ovat symbolisia ihmiskuvia, joiden alkuperä löytyy ihmiskunnan historian juurilta. Tällaisia arkkityypisiä ihmisen representaatioita, initiaatioita (= symbolinen, siirtymäriitin jälkeinen alkusysäys ”uuteen minään”. kts. sanasto) ja sankarikuvia löytyy mm. antiikin tarustosta, Kalevalasta, aboriginaalien tarinoista, Popol Vuh:ista, kuin myös jokaisesta maailmankolkasta omissa kulttuurisissa konteksteissaan. Eepiset tarinat ja arkkityypit eivät ole vain kirjoissa tai maalauksissa, vaan sitäkin elävämmin jatkuvat oraalisin perintein ja muovautuvat sukupolvellisesti.

Jungin mukaan vahvasti piilotajuiset arkkityypit ihmisestä eivät jatku samanlaisina representaatioina nykypäivään. Ne vaihtuvat ja saavat aina uutta muotoa niin ajassa kuin kulttuurissakin. Kuvaelmat ja tarusto eivät tietenkään voi sellaisinaan kulkeutua samanlaisina ihmiseltä tai sukupolvelta toiselle, vaan arkkityypit ovat inhimillisiä taipumuksia, vaistoja, jotka aisteista ilmentyvät piilotajunnan alueelle ja näin niiden olemassaolo nähdään sisäisesti syntyneinä symboleina. (Jung 1964, 68-69.)

Onko arkkityypistä teoriaa mitään syytä pitää merkityksellisenä nykypäivänä? Nähdäkseni tämä ajautuu samanlaiseen suuntautumiseen, kuin miten Hegel mielsi korkeimman taiteen saavutuksen tyssänneenantiikin ja helleenisen kauden jälkeen (Hegel 2013, 57-58). Eurooppalainen voi samaistua arkkityyppeihin esimerkiksi antiikin kautta, vaikei kaltaistaan ”renessanssia” enää koskaan tulle. Näen ettei luonnontieteelliset, kopernikaaniset tai vastaavat mullistukset ole vieneet pohjaa siltä perintötietoisuudelta, mille vaikka antiikin tarusto, muinainen Egypti tai Kalevala antaa mytologisen, vertauskuvallisen representaationsa. Hegel (2013) ajatteli taiteen kääntyneen taidefilosofiaksi ja estetiikan (kauneustieteen) tutkimuksen puoleen, jota se edelleen nykypäivänä on. Hegel näkee ”todellisen taiteen” olevan jumalallista tai hengellistä. Nykyään strukturalistiset tiedelaitokset ja sivistys ovat tehneet uskonnon, taiteen ja absoluuttisen hengen ykseydestä mahdotonta, joten taide on modernissa muodossaan taidefilosofiaa: tiedettä taiteesta, joka ei tee siitä vähempiarvoisempaa, muttei niin ”korkeaa kaunotaidetta”. (Hegel 2013, 52-53, 56-57, 60-61.) Arkkityypisen ja folkloristisen aineiston arvo ei ole siis dogmatisoitavissa, se on ennemmin sosiaalinen-

että kulttuuriantropologinen, jossa maailmankuva on strukturoitu. Silti ajatuksia ihmisen tarkoituksesta, ihmiskunnasta ja ajasta on tarjottu historiallisia peilejä. Vertaus toimii edelleenkin niin mikro- ja makrokosmoksen, kuin nykyisyyden ja menneen välillä.

Jung korostaa, että toisin kuin hänen kriitikoidensa puhe arkkityyppisestä taikauskaisesta telepatiasta, ei se tarkoita ajallista, kulttuurista tai mielikuvallista takautumaa, joka suorasti periytyisi. Hän esittää näkemystään unien ja fantasioiden (piilotajunnan) taipumuksina, mikä tässä mielessä voisi olla esimerkiksi ihmisen seksuaalinen tarve tai taipumus uskonnolliseen käyttäytymiseen. (Jung 1964, 68-69.) Nykypäivänä nämä taipumukset, tarve tai mielikuvitus eivät ole vähentyneet. Päinvastoin epäilen ihmisten olevan neuroottisempia ja tarvitsevan yhä enemmän luontoyhteyttään sekä vapautusta yhteiskunnallisista konventioista.

Mytologiset arkkityypit eivät ole peräisin mistään tietystä tarustosta, eikä niitä siten voida paikantaa, ne ovat ”arkaaisia jäänteitä”, eli niiden syntyä ja pohjaa ei voida määrittää (Jung 1964, 68-69). Eri tarustot ja myytit ovat kuitenkin tehneet meille näkyviksi, taiteeksi ja tarinoiksi nämä representaatiot, joiden kautta meidän on relevanttia edelleen nykypäivänä tutkia omia haluja, mielikuvitusta, piilotajuntaa yms.

#### **4.1.2 Kollektiivinen tajunta**

Siltana arkkityyppisistä käsitteistä kollektiiviseen tajuntaan (kts. sanasto). Kollektiivinen piilotajunta (= intersubjektiivinen alitajunta) on ennemmin ”ihmismielen historiaa”, sen sijaan että puhuttaisiin luotujen kuvauksien suhteellisuudesta todellisuuskäsitykseen tai ”totuuteen” ajassa, paikassa ja subjektiivisina havaintoina.

Tämä historiasta muistutus ei tarkoita tapahtumiin tai silloisiin paradigmoihin samaistumista. Tämä tarkoittaa, ettei ”mennyt aika ollut sen parempi”, eikä päinvastoin, tai ettäkö menneessä olisi ollut jokin ”menetetty totuus”. Kollektiivisen tajunnan puitteissa tämä nähdään ihmismielen historiana sikäli, että idealistisesti tai avaruudellisesti ihmiskunta ja sen mieli (mm. nykyiset paradigmat) kehittyvät jotain kohti ja jalostuvat. Koska kyse on kuitenkin muinaisista taipu-

muksista ja ihmisluonnostamme, on tämä historia selittävä nykyajan vieraantumista alkukantaisuudesta - tai nykyhetki on syy tälle alkukantaisesta ihmisestä vieraantumiselle (Henderson 1964, 106-107).

Vaikkemme voi emmekä halua mieltä primitivismiin, niin varsinkin nykyisenä teknologian kehityksen aikana, transhumanismin suosion noustessa on tärkeää, ettei ihminen menetä yhteyttään oman mielensä historiaan ja muuttumattomaan. Ajassa ei tarvitse mennä tulevaisuuteen, vaan tänäkin päivänä virtuaalitodellisuuden ja ”ruutu ajan” seuraukset osoittautuvat isoksi huolenaiheeksi ihmiselle, joka ei asennoidu ihmiskunnan kehitykseen ihmismielen historian, vaan ihmisen kaikkivoipaisuuden tai rajattomien mahdollisuuksien kautta. Koen ettei tekoäly ole samassa kategoriassa hegeliläisen ihanteen kanssa, jossa valtio tai ihmiskunta kehittyy ja ylevöityy. Päinvastoin tekoäly ja robotisaatio muodostuvat fyysisiksi, aineellisiksi esteiksi ihmisen idealismin ja mielikuvituksen kyvykkyydelle.

Ihmistä on autettava vapautumaan pirstoutuneesta identiteetistä, symbolien taakasta ja taipumuksiensa arvoista, jolloin koko asenne elämään voi muuttua - myös symbolisen perinnön muodossa (Henderson 1964, 106-107). Eli traumatisoitunut ja itsestään etäännyntynyt ihmismieli tai ihmislaji, eivät voi paikata vahinkojaan fyysisillä toimenpiteillä, vaikkapa hyödyntäen teknologiaa luonnon ja ihmiskunnan säilyttämiseksi. Korostan että näin tulee tehdä ja nopeasti, mutta tarkoitan, ettei ihmislaji perintönsä kannalta voi ulkoisesti paikata omaa traumatisoitumistaan teknologian tai tekoälyn avuin.

### **4.1.3 Initiaatio**

Uudelleensyntyminen on Jungille vahva symboli. Kristillisessä mielessä joulu ja pääsiäinen liittyvät vahvasti syntymään ja uudelleensyntymään (täten myös jonkun kuolemaankin). Vaikkei joku neljän vuodenajan parissa elävä olisikaan kristitty, on kuoleman, syntymän ja uudelleensyntymisen symbolit nähtävissä luonnossa vuodenaikojen vaihteluna. Kristittyihin traditioihin ja ”tapahtumiin” ei tarvitse välttämättä siis samaistua kristillisesti tai vakaumuksellisesti, vaan pääsiäisen ajoituessa (pohjoisella pallonpuoliskolla) keväälle, voidaan nämä kristilliset juhlat nähdä siirtymäriitteinä. (Henderson 1964, 107-109.) Jotta ihmisen

henkinen kehitys jalostuisi ja sielullisesti harjaantuu, hän käy omat henkilökohtaiset siirtymäriittinsä, initiaationsa ja ”haasteensa” elämänvarrella. Osa näistä riiteistä tai haasteista ollaan kuvattu arkkityypeissä, vaikka haasteet sikäli aina osoittautuvat kaikille erilaisina. (Henderson 1964, 128-131.)

Riittien tarkoitus on tehdä sekä kuolemasta että uudelleensyntyemisestä symbolista; mitä kutsutaan ”initiaatioksi” (Henderson 1964, 129-130). Saanen soveltaa riittimäistä initiaatiota transsendentaaliseen kokemukseen: Kokemuksellisesti tällä tarkoitan, että ihminen ”siirtyy” joksikin tai muuttuu sen kaltaiseksi (tietoisuus a posteriori, kts. sanasto), mitä ei aiemmin ollut. Tässä symbolisessa kuolemassa yksilö sukeltaa syvimmän identiteettinsä ”itsen” tasolle, joka on luotava kollektiivisen piilotajunnan tasolle (Henderson 1964, 129-130). Tämä on se ”tila” tai taso, jossa ”muutos” tai siirtymäriitti on muokatakseen koko identiteettiä (kyse voi olla avioliitollisesta riitistä, vanhemmaksi tuleminen, tytöstä naiseksi kasvu jne.). Initiaatio ”uuteen minään” on uudelleensyntyminen, jonka kokemus voi saada transsendentaalisia tai muita hengellisiä tuntemuksia (Henderson 1964, 129-131).

#### 4.1.4 Sankarimyytti

Jungilainen sankarimyytti on yksi arkkityypeistä, jossa nuori ja ylpeä ihminen on päässyt yli vanhempiensa odotuksilta ja paineilta – eli itsenäistynyt, täten hänestä tullut kulttuurin luova yksilö, joka rakentaa voimansa ja minuutensa omaan ytimeensä: Näin hän saa kaikki sankarille tyypilliset ominaisuudet ja voimat. (Henderson 1964, 121, 126, 128.) Sankari ei kuitenkaan ole turhamainen ekshibitionisti, vaan jollain tavalla objektivoituna ”kulttuurin tuotos” (Henderson 1964, 126). Hänen inhimillisillä kyvyillä, voimilla ja suhteensa Jumalaan ja yliaistilliseen ei ole rajoja. Jossain kohtaa nämä rajat kuitenkin tulevat vastaan: Jung kutsui tätä *hybrikseksi*, liialliseksi ylpeydeksi tai oman kunnianhimon tavoitteluksi. Vaikka sankari on saanut kyvyillään todistelluksi voimansa ja hän toteuttaa saavutuksiaan, tämä liiallinen ylpeys koituu hänen kohtaloksensa, tai häntä rangaistaan (korkeammalta tasolta), ”Jumalat nöyryyttävät häntä” (Henderson 1964, 114, 121.) Arkkityyppisten tarinoiden mukaan tässä vaiheessa sankari joko kuolee tai hän pakostakin nöyristyy korkeuksistaan ja ”alistuu” niille vaatimuksille, mitkä hänen tilanteensa on hänelle asettanut. Tässä vaiheessa

(tai oikeastaan jo aiemmin) sankarilla on tilaisuus initiaatioon. Eli sankarin on koettava symbolinen kuolemantunne, jotta hän voi taas asettua sopusointuisasti ja nöyrästi maailmaan ja sen realiteetteihin. Tällaista tarustoa ollaan nähty symbolisesti nuoruudesta tai lapsuudesta siirtymisestä tai avioliitossa tapahtuvaa henkisen sitoumuksen (mm. ”itsensä luovuttamisen”) takana piilevää initiaatiota. (Henderson 1964, 110-128, 131-132.)

Onko tämänkaltaisella arkkityyppisellä tarinalla (vertauskuvalla ihmisenä kehittymisenä) arvoa tai annettavaa vielä tänäkin päivänä? Minusta tämänkaltaisen sielullinen symboliikka on hyvinkin oleellista ihmisenä olon kannalta. Näen tämänkaltaisten ”riittien” ja symbolien esiintyvän lakkaamatta taiteessa ja taiteelliseen prosessiin sisälle rakennettuna. Se voi tuoda esiin Hegelin mainitseman taiteen kääntymisen (taiteenfilosofiaksi) tietoiseksi tutkimukseksi. Toisin sanoen arkkityypit ovat yhä läsnä, mutta eivät symboleiltaan niin tunnustettuja tai juurevia. Näillä puheilla taide on mielestäni nykyihmisen väylä kollektiivisen tajunnan tasolle luomaan omaa ihmismielen historiaansa, koska alkukantainen tai arkaainen taso ovat suljettuja.

Ymmärtäessään taiteen luonteen sielulliset lähtökohdat ja mahdollisuudet, taide voi toimia symbolifunktioiden välittäjänä ja riittinä. Tästä näkökulmasta taide on ylevää, koska sen pyrkimyksenä on sielun kehittäminen, johon liittyy vahvasti (erilaisissa mittasuhteissa ja –kaavoina) kuolema ja uudelleensyntymä. Tässä mielessä taiteeseen kannattanee suhtautua myös tosissaan (muttei vakavasti), koska sen voima luo meille vankan illuusion itsestämme, keiksi tulemme ja miten itsemme rakennamme.

#### **4.1.5 Yliluonnollinen**

Kun ihminen aloittaa itsenäistymisen ja ”sankaruutensa”, kuvataan tämän arkkityypin voimia ja aisteja monessa kulttuurissa ja tarinassa yli-inhimillisiksi. Mukana voi olla vahvoja hengellisiä kokemuksia tai yliluonnolliselta tuntuvia piirteitä. Mitenkö näihin suhtautua? Taikaa ei ole olemassa, mutta näitä kokemuksia sekä aistikokemuksiahan emme voi kieltää. Jungilaisittain (Henderson 1964) tämä itsenäistymisprosessi on yksilöllisen, että kulttuurisen identiteettinsä puolesta

merkityshakuinen sikäli, että itsenäistyminen tarkoittaa oman itsensä tai identiteettinsä muodostamista. (Henderson 1964, 110-115.)

Jos identiteetti hahmottelee rajojaan ja on häilyvä, on tämä vaikuttava myös tuntemusten immanenssiin (kts. sanasto). Eli omien rajojensa hahmottamisessa myös oma tietoisuus ja kokemukset karttavat, ja näin ihminen "venyttää" minuuttaan. Se ovatko nämä uudet "ulottuvuudet" yliaistillisia tai yli-inhimillisiä, en lähde ottamaan kantaa, mutta tässä minän-muodostus-prosessissa on luonnollista (ja suotavaakin) luoda ihanneminää.

Vaikka voisi luulla, että maailman ja sen mahdollisuuksien rajat tulevat "sankarille" jossain vaiheessa vastaa, niin arkkityypin mukaan ihminen itse koituu omaksi kohtaloksensa, omaksi rajaksensa. Eli ihmisen oma ideaali itsestään, nuoruuden itseluottamus, vapaus yms. voivat johtaa yliaistilliseen tai Jumalallisiin kokemuksiin. Kuitenkin näiden kokemusten korostetaan olevan saavutettavissa vain "oman tuhoutumisensa hinnalla". Tämä hybrisi, liiallinen ylpeys siis tuhoaa itsensä, koska jopa tämä ylpeys ylittää jo itsensä, tällä rajalla ihminen on itse itselleen liikaa. (Henderson 1964, 110-115, 121-122.)

Eräässä arkkityyppisessä tarussa Jumalat hylkäävät sankarin, tämän ollessa liian ylpeä ja uhmakas. Jumalten vetäytyessä ihminen jää yksin, ja "korkealla" on itse suurin uhkansa (Henderson 1964, 113). Sankarin silti kannattaa ottaa riski tullakseen tietoinen omista mahdollisuuksistaan ja minästä. Tämä rajakokemus myös initioi sankarin kypsyyteen, jolla ei enää ole niinkään tekemistä rajojen tai yliaistillisen kanssa. Valmiiksi, kypsäksi initioitunut nuori aloittaa "oikean elämänsä", jonka hän on itse päässyt vapaasti rajaamaan. Tämä oivallettu nöyryys ei hae identiteetistään sellaista, mitä se ei kestä, mitä sen ei enää tarvitse hakea tai etsiä. (Henderson 1964, 110-112, 115, 121-123.)

Lopuksi mietin, voiko tämänkaltaista tarua ja symboliikkaa verrata nykyiseen ihmiskunnan kollektiiviseen tai intersubjektiiviseen tajuntaan? Onko ihmiskunnalla paikkaa tai varaa nöyryä liiallisen ylpeilynsä seurauksena? Jos ilmasto-kriisi, luhistuva demokratia tai maailmantalous ovat osoittamassa ihmiskunnan ylivoimaisen "kunniakierroksen" päättymistä, missä määrin transhumanistinen tai teknologillinen kehitys tai liberalismi jatkavat kunnianhimoisina edelleen (hyvistä tarkoituksistaan huolimatta) edistystä? Sikäli ihmisen tarpeet tai neuroosit eivät edelleenkaan tule tyydytetyiksi, vaan niitä edelleen paikkaillaan, myö-

hemmin paikkoja paikkaillaan ja voiko eskapismi mennä siihen pisteeseen, että ihmisyys kadottaa jotain sille oleellista? Voiko sielu käsitteenä muovautua ajan ja kulttuurin mukana symboloimaan teknologisia tai transhumaaneja arvoja ja palvelemaan niitä? Onko näin jo osittain tapahtunut?

Onko ihmiskunnan traumat liian raskaita ja työläitä parantaa, jotta rajoille nöyrytyminen tapahtuisi ihmisen omasta toimestaan ja vapaaehtoisesti, eikä pakottaen? Arkkityyppisenä vertauskuvana, ei teknologia ja edistys maailmaa ja ihmiskuntaa tuhoa, vaan lopulta ihmislaji (ja sen ylpeys) tuhoaa itse itsensä. Vasta silloin - jos mitään on enää jäljellä - muistellemme, kuinka essentiaalinen oli muinainen sielu- ja ihmiskäsitys.

## **4.2 Nancy ja fragmentoituminen**

### **4.2.1 Johdanto fraktaalisiin suuntaukseen**

Nykyäänä Jungin intro- ja ekstravertin attribuutit persoonarakenteessa ovat arkipäiväistyneet puheessa kategorisiksi käsitteiksi. Jungille pelkkä diagnostiikka ei riittänyt, vaan elämän ja identiteetin dynaamisuus sekä relativismi teki hänen tutkielmista väkisininkin teoreettisia ja kokeellisia. Nykyäänä käsitetään (Bennet 1968) intro- ja ekstravertin merkitys kategorisina, vaikka Jungin lähtökohta näille ominaisuuksille ja eteenpäin edistyväälle ”minälle” olivat suuntautuvia. Jokainen ihminen kykenee niin intro- kuin ekstravertioon. (Bennet 1968, 36, 39.)

Nykyäänä introvertillä puhekielessä tarkoitetaan kliinisesti sisäänpäin kääntynyttä ihmistä, aivan kuin introverttiys olisi sisäänrakennettua ja tämän identiteetti olisi suljettu kokonaisuus ihmisessä. Sama toimii päinvastoin ekstravertille, vaikka sitä ei yleensä nähdä sulkeutuneena, mikä on kummallista, koska käsite on nykyään aivan yhtä kategorinen ja pysyvän oloinen kuin introvertti.

Sisään- tai ulospäin suuntautuva tarkoittanee myös jotain käsitteen ulkopuolista: Introvertti sisäänpäin suuntautuneisuus tulee ulkoapäin sisälle – koska se suuntautuu sisälle, eikä ”vain ole” sisäinen. Ekstravertin sisäinen maailma puolestaan virtaa ulospäin, muttei tämä ”elä ulkoapäin” tai ulkona, vaan maailma heijastuu omakuvan kautta.

Olisi mielestäni liioin pysähtynyttä väittää kaikkien ihmisten olevan yksiulotteisesti vain jompaakumpaa. Kaikissa ihmisissä on kummatkin, jotka esiintyvät eri sosiokulttuurisissa, että subjektiivisesti rajatuissa ympäristöissä (Bennet 1968, 36-39). Ihmisen sisäisten voimien vastakkaisuus ja luonnollinen ristiriitaisuus tekevät nämä kummatkin suunnat mahdollisiksi ja ymmärrettäviksi.

Nimenomaan oman itsensä suuntaamisen koen Jungin inspiroivimmaksi ominaisuudeksi, jonka myötä hän on hyväksynyt eksentrisyytensä - ulkopuolella olemisen. Tämän luvun filosofi Jean-Luc Nancyn taiteen fraktaaliteoria ei ole jungilainen, mutta dynaamisuudessaan ja jatkuvana liikkeenä kuvastaa samaa organistista ohimenevyyden ilmiötä: Olemme kokoajan jotakin kohti – jokin tekee tuloaan, jokin vanhenee.

#### **4.2.2 Taiteen kääntyminen taidefilosofiaan**

Mikään ei tässä maailmassa toistu kahdesti samanlaisena; ei kokemus, ei maailma, ei elämä. Maailmankolkat joissa on kaksi vuodenaikaa, näkevät ensisilmäyksellä maailman ja elämän lineaarisena. Heidän täytyy ponnistella ymmärtääkseen syklisen maailmankäsityksen. Syklisyys on helpommin ymmärrettävissä luonnon kautta niillä maantieteellisillä alueilla, joissa on neljä vuodenaikaa. Tämänkaltainen luonnonkulku muistuttaa muotona ympyrää, mutta vain kahdesta saamme aikaan janan. Syklisen käsitystä tukee myös ymmärryksemme astronomiasta ja aurinkokeskeisestä maailmankuvasta.

Myyttisyydessään kosmoksen rakenteina ihmisiä askarruttaa sykli itsessään: Mikä toistuu ja miten? Toistaako historia itseään? Mitä kohti olemme menossa – niin ihmiskuntana kuin planeettamme? Jokaisessa ajassa on haasteensa ja elämää koskevat huolenaiheensa. Maailmanloppua on ennustettu useaan otteeseen ja nykyisessä maailmassa maailmanloppu nähdään ilmastonmuutoksen seurauksena. Tätä ”kohti olemista” en kyseenalaista.

Ranskalaisen filosofi Jean-Luc Nancyn taideteoria näkee maailman ennemmin fraktaalina (kts. sanasto). Fraktaalina ajatellessamme voimme ymmärtää, ettei syklisyys tule ikinä takaisin samanlaisena eikä historia sikäli toista itseään ikinä, vaan ilmiön paluu on aina jollain tapaa muuttunutta tai erilaisen tarkastelun alla. (Nancy 2016, 613.) Renessanssi ja sen helleenisestä taiteesta tuodut ihanteet

eivät voi syntyä sellaisenaan. Hegelin (2013) mukaan renessanssin tai uudenajan kulttuuri ja ajattelun taso eivät voi tuottaa samankaltaista taidetta kuin myöhäiskeskiajan kultakausi tai helleenit, jotka kulttuurina asettivat taiteen korkeimman riman. Taide ei voi enää tuottaa samanlaista tyydytystä kuin ennen ja on siten epätäydellistä. (Hegel 2013, 53-54, 57-58.) Hegel näkee taiteen myös olevan nykyään yksilöllisempää ja sikäli eksistentiaalisempää:

*Voidaan myös syyttää nykyhetken kurjuutta, yhteiskunnallisen ja poliittisen elämän sekavaa tilaa, joka ei salli pikkuasioihin vangitun mielen vapautua tavoittelemaan taiteen korkeita päämääriä. Tällöin itse älykkyykskin palvelee nykyhetken kurjuutta ja tarpeita tieteillä, joista on hyötyä vain näihin tarkoituksiin, ja siten se antaa houkutella itsensä juuttumaan kuivuuteen. (Hegel 2013, 57)*

Vaikka Hegelin on sanottu puhuvan korkeimman hengellisen taiteen lopusta, hän itse koki korkeimman taiteen tehtävän kääntyneen taiteen tieteksi - taidefilosofiaksi. Eli taiteen voi asettaa tutkimuksen tai ajattelun kohteeksi. (Hegel 2013, 52-54, 57-58.)

#### **4.2.3 Jonkun tuleminen**

Nancy kutsuisi Hegelin taiteen kääntymistä (kts. luku 4.2.2) taiteen fragmentoitumiseksi (kts. sanasto), jossa taide on pirstaloitunut kokonaisuudestaan erilaisiin ilmentymiin ja estetiikkaan (Nancy 2016, 613). Jokaisella ajanjaksolla on syynsä päätyä ja tällöin se on usein "rutistettu loppuun". Ajanjaksojen seuraus tuottaa fragmentoitumista fraktaalissa, jossa isompi katoaa tai pirstaloituu ja vastaavasti koko ajan on jotain, mikä tekee tuloaan. (Nancy, 2016, 613-615.) Nancy kysyy sirpaloitumisen tapahtuessa: Mitä nämä fragmentit ovat? Mitä on säilynyt? Taiteen suhteen ei ajatella, että kaikki alkaisi alusta tai mitään ei ole jäljellä, vaan pikemmin: Mitä vanhasta jää jäljelle tai missä esteettiset ominaisuudet tai arvot nyt piilevät?

Fragmentoitumisen olemukselle oleellisena Nancy (2016) pitää aina jonkun tarinan päättymistä ja "jonkun tuloa". Kyseinen liike ei ole kuitenkaan rinnastava tai kilpaileva, vaan samansuuntainen, jossa tulevat fragmentit ovat vielä irralli-

sia, mutta tulemisen seurauksena, ne luovat suljetun ja autonomisen kokonaisuuden. Lopulta, ennen häviämistään ne taas aukeavat – fragmentoituvat ja siirtyvät johonkin tavoittamattomaan kokonaisuuteen. Nämä fragmentit tulevat ajan juoksun mukana uudestaan. Tulevat fragmentit pitävät aina sisällään kaiken historian. Toisin sanoen tulevassa ja poistuvassa ei ole kyse kuin kokoerosta. Esimerkkinä taiteen uudet tulemat, pitävät sisällään koko taiteen historian ja ne ovat fragmentteja helleenisestä ”ainoasta kokonaisesta taiteesta”. Kyse ei niinkään ole siitä, mitä poistuu tai minkälainen on fragmentin muoto poistuesaan fraktaalina. (Nancy 2016, 614-616.) Suuntaa antavana tyyppiesimerkkinä voisi pitää nykyaikana taiteen geneerisyyden polarisaatiota: Eri taiteissa, kuten vaikka musiikkigenreissä syntyy jatkuvasti erilaisia alalajeja ja alagenrejä, jotka saavat käsitteensä, joita yhdistellään ja jotka fragmentoituvat, mutta toisaalta hyvin harvoin syntynee uutta kokonaista genreä (kattokäsitettä/ylägenre). Täysin uuden luominen on taiteissa siis aina ollut jokseenkin utopistista. Uuden syntyminen sen sijaan syntyy edellisen jatkoksi, siinä missä tiede tai sukupolvetkin.

Tarttumapintaa sen sijaan löytyy siitä, mikä on tuloillaan ja mitkä ovat ne fragmentit ja ominaisuudet, mihin voimme paneutua. Heideggerilaisittain Nancy (2016) mieltyy tulevan reveloitumiseen (kts. sanasto). Koko maailmankaikkeutta, aikaa, historiaa, mikrokosmosta yms. voimme ajatella fraktaalien muodossa. Se mikä tulee, on siis tavallaan läsnäoloa ja täten se paljastaa itse itsensä, oman totuutensa ja fragmenttinsa (Nancy, 2016, 615-616).

*Toisin sanoen nyt kun ”maailma” ja ”mieli” eivät enää löydy annetusta, valmiista ja lopullisesta läsnäolosta vaan ovat yhtä tulemisen, läsnäoloon tulemisen tai tapahtumisen, e-venire, loputtomuuden kanssa. Tällainen tapahtuma ei ole mikä tahansa sattumus: se on tulemisen yhteismitattomuutta kaikkien sattumuksien ja niiden paikkojen kanssa; se on tilallistumisen, esiin murtautumisen, yhteismitattomuutta suhteessa suhteessa esityksen läsnä olevassa nykyisyydessä jäsentyvään tilaan. Se on läsnäolemisen praes-entia [=läsnäolo]. (Nancy 2016, 615)*

Tätä kutsun ajan tulemiseksi ja havainnon tai kokemuksen kannalta transsendentaaliseksi tulemiseksi. Nancy (2016) ei kuitenkaan halua mieltää fraktaaliamitenkään transsendentaalisena tai immanenssina (kts. sanasto). Hän ei näe sille syytä, koska praes-entia, läsnäolo itsessään kuvaa tätä jo itsessään. (Nancy, 2016, 622-623, 625.)

#### 4.2.4 Ikuinen keskeneräisyys

Taiteen uusiutuvuuden suhteen Nancy (2016) pitää mielenkiintoisena asetelmaa, jossa taideteos on jatkuvasti poistuvan viimeistelyä sekä tulevan hahmotamista. Jos viimeistely fraktaalisisessa kokonaisuudessa jää kesken ja fragmentin idea on tiessään, jääkö jotain kesken? Onko taideteoksen ideaali aina keskenjäänyttä läsnäoloa? Nancy kysyy niin taidehistorian kuin tulevankin suhteen: ”Onko taiteella vielä jotain uutta tulemista taiteelle itselleen?”. (Nancy 2016, 616.) Tämänkaltaista idean ja taiteen ohimenevyyttä nähdäkseni miettivät moni: Onko taiteen kentällä kaikki jo tehty? Kuinka pitkälle idea jaksaa, ennen kuin se vanhentuu? Tämä on mielestäni harmillinen, mutta olennainen probleema taiteilijoiden motivaation sekä itseluottamuksen kannalta.

Kun läsnäolo ei saata taideteosta loppuun, Nancy (2016) näkee sen venyttävän sen ideaalia jompaankumpaan suuntaan (poistuvaan tai tulevaan) tai se murskaa taiteen: ”Nämä kaksi vaihtoehtoa eivät ole ristiriidassa keskenään, eikä olisi lainkaan perusteetonta sanoa, että taide jähmettyy ja murtuu tehdessään numeron omasta lopustaan.” (Nancy 2016, 616.) Se on tavallaan äärettömän äärellistä tai loputonta loppumista. Taidehistorian kokonaisuudessaan voisi ajatella jääneen lähtökohdiltaankin keskeneräiseksi, koska teokset ja ideat ovat fragmentoituneet ennen idean ideaalia toteutumista ja sen läsnäoloa. Ne fragmentit toisaalta näkyvät jo kaikessa nykyisessä ja toisaalta ovat vasta tuloillaan. Tämä nähdäkseni tarkoittaisi, ettei korkeinkaan taide ikinä helleenisellä kaudellakaan tullut valmiiksi, vaan se oli ”suuri kokonaisuus” (siinä määrin, miten me sen historian näkökulmasta kokonaisuutena hahmotamme). Ideaalit, ihanteet ja universaali ihmisluonto eivät siis ole kadonneet mihinkään eikä kauneus. Nämä sirpaleet ovat vain enemmän hajallaan, jolloin on helppo nähdä ”sekasortoa” ympärillä tai pirstoutuneisuutta negatiivisena asiana, sanoen ”ennen oli kaikki paremmin”.

Olisi kyse sitten primitiivisestä taiteesta, hengellisestä taiteesta, transhumanistisesta taiteesta tai mistä hyvänsä, on ihminen taiteen kautta kokoajan (niin teknillisesti, älyllisesti kuin taidefilosofisestikin) täydentämässä niitä ikiaikaisia ideaaleja, ajatuksia ja fraktaalia, millä ihminen voi kokea kuuluvansa ihmiskuntana myös johonkin äärettömään. Se on kaikei ihmiskunnan oma idealistinen ja kollektiivinen historia, joka välittyy parhaiten taiteen kautta. Vaikka tieteenkin luonne on sirpaloitunut tarkoin rajattuihin tutkielmiin ja se selittää; se ei pysty kuvaamaan läsnäolon mysteeriä, puhumattakaan siltä, miltä se tuntuu. Läsnäolo on nähdäkseni sellainen asia, mitä tiede ei elämismaailmallisesti pysty tutki-  
maan, koska joutuu aina katsomaan sitä staattisesti kokeellisin keinoin. ”Taide on *alkukantaisempaa* kuin ajatus alkukantaisuudesta ja edistyksestä, tiedon kehityksestä tai jumalten vetäytymisestä. Samoin maailma.” (Nancy 2016, 620).

#### 4.2.5 ”Jumalan vetäytyminen”

Nancy sanoo Hegelin todistavan taiteen oikeaa syntyä, vaikka tämä tuskin oli Hegelin itsetarkoitus (Nancy 2016, 620). Hegel puhui korkeimman taiteen lopusta, sillä se edusti hengellistä taidetta, joka vaihtuu taidetieteeksi. (Hegel 2013, 56-58) Tämä tarkoittaa Nancyille Jumalan vetäytymistä, mikä ei suinkaan ole korkeimman taiteen loppu, vaan päinvastoin taide vasta syntyy. Nancy perustelee asian strukturaalisella modernisaatiolla, jossa taide vihdoinkin eritellään itsenäiseksi ja täysin omaksi alaksi (Nancy 2016, 629.) Taide nousee, kun Jumala vetäytyy, tämän tähden Hegel olisikin todistanut taiteen tulemista, sillä hänen teorioidensa ohella on pyritty vain ”maalliseen teologiseen estetiikkaan”, mutta Nancy väittää, ettei tätä tapahtunutta fragmentaatiota olla taiteissa ymmärretty. (Nancy 2016, 620-622.) Koska tällainen ”jumalattomuus” ja sen poissaolo, vetäytyessään jättää tämän paikan sijalle ”poissaolon praesentaation”, niin taide ottaa näillä raja-alueilla Jumalan paikan. Nämä eivät ole niin arvollisesti kuin aatteellisesti rinnastettavissa kategorioissa. Joka tapauksessa on epämiellyttävää, vaikka tuleva fragmentoitunut kokonaisuus, jossa Jumala on vetäytynyt, ei ole sen kokonaisvaltaista poissaolevuutta. Fragmentti on siis presentaatio tästä poissaolosta (poissaolo näkyy, on esitetty tai on esillä), mitä sirpaleista on jäljellä. Tämä tekee taiteen luonteesta sellaisen ilmaisun, missä sanotaan se, mikä jätetään sanomatta, tai, mitä ei voida sanoa. (Nancy 2016, 621.)

Ihmisellä on viisi aistia eivätkä ne ole minkään yleisemmän – transsendentin tai immanentin – aistin fragmentteja. Aistit ovat fragmentteja siitä, mitä on vain fragmentteina. Tämä tarkoittaa aistien olevan aina itsestä, sisäistä aistimusta ulkoa. Ulkoinen siis on aina kohti itselle, omille aisteille. Eri aistit ovat autonomisia eri ominaisuuksiltaan ja fragmentteja jo sinänsä. Ei ole olemassa sellaista yliaistia, mikä olisi yleisesti vain aisti. (Nancy 2016, 618-619.) Tästä katsottuna käsite *aistimaailma*, pitäisi kaiketi ymmärtää ainakin viitenä eri aistimaailmana, eikä vain yhtenä aistitodellisuutena.

#### 4.2.6 Läsnäolo

Nancy puhuu oivalluksesta tai havaitsemisesta samoin tavoin, kuin voitaisiin kantilaisittain puhua *a priori* ja *a posteriori* tiedosta (kts. sanasto). Nancy (2016) tosin keskittyy ”mielekkäisiin läsnäolon oivalluksiin” ja sitä edeltävään läsnäoloon itsessään. Nancyn mielestä kyse ei ole transsendentista tai immanentista, vaan symbolien ketjuuntumisesta, jonka oivaltava mieli läsnäolevuudesta katkaisee. (Nancy 2016, 624-625.) Mieleen läsnäolevaksi tuleminen ei siis ole transsendenttia eikä läsnäoleva ole immanenttia, vaan substanssit ja merkitykset ”tulevat ja menevät”. Symbolisesti ketjuuntuvilla mielessä läsnäolevilla asioilla ja substansseilla on merkityksensä ja symbolisesti mielessä ne ovat ennalta olettavia. (Nancy 2016, 618-619, 624-625.) Tämä tarkoittaa ennakkotietoon jostain asiasta tai symbolista, joka ketjuuntumisen, sen assosiaatioprosessin kautta yhdistyy muuhun tietoon, muuttaen aiempaa ennakkotietoa uuteen uskoon.

Teoriana tämä ei pyri olemaan analyttistä tai transsendentaali filosofiaa vastaan, mutta pyrkii fenomenologisesti (kts. sanasto) havaintona miettimään ”mahdottomuutta” sekä ”poissaolevaa mieltä”. Oleellista on havainto ”poissaolevasta”, joka tuottaa mielihyvää purskahtaessaan esille, tullessa läsnäolevaksi. Tämä läsnäolevuus on tyydyttävä merkitys substanssille eikä analyttinen tarkastelu havaintokokemuksen tai mielihyvän puolesta ole relevanttia. (Nancy 2016, 627-628.) Teoreettisesti tämä on subjektiivisten merkitysjärjestelmien eri substanssien ketjuuntumista, joka symbolisoituu.

Fraktaali – jatkuva tuleminen, fragmentoituminen sekä jokin ohimenevä siis katkeaa läsnäolon seurauksena. Tässä yhteydessä fraktaalien liike edustaa symbolisen ketjuuntumisen jatkuvaa tulemistä, joka aina pohjautuu edellä olevana, mielekkääseen läsnäoloon ja sen substansseihin. (Nancy 2016, 624-625.)

Taiteen häivähdys syntyy, kun immanentin ja transsendentin yhteys murtuu, kuten ”itsen” ja ”toisen” vastakkaisuus. Tämä tarkoittaa jonkun alkuperäisemmän mielen koskettavan meitä. (Nancy 2016, 625.) Itse puhun samanlaisesta mielellisestä kokemuksesta universaalien kokemusta, mutta Nancy on tässä täsmällisempi: Oleminen on mieltä, joka edeltää sen olemista itsessään. Eli se mitä minä kutsun transsendentaaliseksi suuntautumiseksi, on Nancyille symbolisen ketjuuntumisen fraktaalinen katkeaminen, joka on mieltä koskettava. (Nancy 2016, 625.)

Summaten sekä *kollektiivisen piilotajunnan*, että *transsendentaalisen idealismin* (kts. sanasto) alla kuitenkin aina lopulta piilee läsnäolossa mielen murtuminen: Representaatio, joka aistitaan, liikkuva, joka liikuttaa ja se koskettaa. Universalismi, analyyttinen perinne tai idealismi voidaan siis kaikki sivuuttaa, jos puhumme vain subjektiivisesti esiintyvistä fragmenteista, joiden ”rituaalisuus” voi olla pelkästään havainnollisesti symboliketjuuntunutta tai läsnäoloa lävistävää. Tällöin kyse todellisuudesta ei ole totuudesta kiinni tai asioista sinänsä, vaan symbolien fragmentoitumisesta ja fraktaalien suuntaumisesta (Nancy 2016, 625). Mikäli intersubjektiivisuus on liiaksi yleismaailmallinen termi ensisijaisesti subjektiiviselle symboliketjuuntumiselle, kuvastaisi tätä sosiaalisesti, että yksilöllisesti rakennettua fraktaalia jonkinlainen sosiaalinen eksistentiaalisuus. Täten universaali piilotajunta menettää merkityksensä, mutta toisaalta kulttuurisen olennon mielekkäät substanssit ja symbolit ovat historiassa muokkautuneita ja fragmentteja, jotka suuntautuvat ennennäkemättömästi läsnä olemiseen.

#### 4.2.7 Symboliketjuuntuminen

Menneisyydessä sirpaloitunut kokonaisuus ei siis edusta eheää, suurta tai aukotonta kokonaisuutta tai kuvitelmaa sellaisesta. Paradoksaalisesti symbolit kehkeytyy ja ovat sekä halkeama että liitos, jonka totuus on siinä, että se on jaettu (Nancy 2016, 626). Paras heijastuma tästä on kieli: Syntyessään lapsi ei

valmiina osaa jo kaikkia olemassa olevia sanoja, käsitteitä ja merkitysketjuuntumista tai edes ”kielen sääntöjä”.

Lapsen kielellinen kehitys tapahtuu sekä omaan tahtiinsa että muokkautuen sen hetkisen kulttuurisen kielenkehityksen mukaan, jossa kieli kehittyy, uusia sanoja ja käsitteitä syntyy. Kielikin on fragmentoitunut tai jopa polarisoitunut. Kieli ikään kuin kulttuurin tasolla kokoajan ”putsaa” ylimääräisiä tai vanhentuneita sanallisia ilmaisuja ja täsmentyy kokoajan ”jotakin tulemista kohti”. Kielen sanat ovat aina läsnäolevia ja merkityksellisiä. Kielellisten rajojen puitteissa ne aina pyörivät sen asian ympärillä, mikä vain tekee tuloaan, mitä ei vielä ole, jonka keskiöön syntyy käsite, jota voidaan pitää fragmentoituneena symboliketjuuntumisena. Se ei ole pyrkimystä kuvata transsendenttia, vaan ketjuuntuneet symbolit subjektiivisessa sattumanvaraisuudessaan representoivat ideaa tai läsnäoloa, josta loppujen lopuksi oma olemassaolo koostuu ja täten myös fragmentoitunut oma maailmamme.

Taiteen tekeminen on käytettävissä dynaamisesti omaan maailmaan suuntautumiselle, joka esiintyy mielekkäiden symbolien kautta. Kun taideobjektin symboliketjuuntuminen tekijälleen katkeaa, indikoi se hänelle irti päästämistä taideobjektistaan, joka jää iäti keskeneräiseksi, mutta toisaalta eheäksi symbolikonaisuudeksi (keskeneräisyys piilee mahdottomuudessa palauttaa ketjuuntuminen keinotekoisesti). Siitä tulee fragmentti, muttei se enää tekijälleen edusta ”todellisuutta”, vaan on jossain määrin jo vanhentunut. Se ei tee objektista vähäpätöisempää, mutta se tarkoittaa tekijänsä olevan valmis päästämään symboliketjunsä fragmentti ”maailmalle”, jossa se elää omaa elämäänsä, ketjuuntuu ja on osa fraktaalialta.

Symbolikokonaisuudet eivät ole ”piilotettuja”, päinvastoin, mutta se mitä symboli tarkoittaa – mitä kohti se on menossa - on tuntematonta. Siksi symboli tuntuu mystiseltä tai piilotetulta, koska se ei ole tiedetty, siitä on vain ennako-oletus. Nancyn (2016) mielestä intersubjektiivisuuteen kuuluu symbolien jakaminen, mutta niiden ”luojan” päästäessään symboliketjuistaan irti, ovat symbolit aina singulaareja, subjektiivisesta ketjuuntumisesta riippuvaisia. Tämä menee piilotajunnan puolelle, sillä vaikka symboli ymmärretään mielekkäänä, emme useinkaan tiedä millaisia ennako-oletuksia kukin sille luo. (Nancy 2016, 625-627.) Tämä luo jälleen fraktaalialta fragmentoitumista sen sijaan, että olisi universaali,

monistinen totuus tai alkuperäinen mieli. Tai jos on, niin tämän monismin luonne on paradoksaalisesti äärettömästi sirpaloitunut.

Taiteen tulemisen fraktaalisuus koostuu jokaisen taideteoksen ulkoisuudesta suhteessa toisiinsa. Koska jokaisella taideteoksella on oma ulkoisuutensa, ja täten sisäisyytensä, ne eivät ikinä ole samankaltaisia tai sovi toisilleen. Tämä on kaikelle taiteelle yhteistä, joten ne kuuluvat samaan ”kokonaisuuteen”.

*Taiteet ovat yhteydessä toiseen vain mahdottomuudessa siirtyä yhdestä toiseen. Jokainen niistä on toisten kynnyksellä. Tämä mielen ja aistien fraktaalisuus, joka altistuu itse mielen totuuden paikalle, on tästä lähtien ja vielä kauan se, mistä taiteessa todella on kysymys – ja on kenties pitkään jo ollutkin. (Nancy 2016, 619)*

Teokset siis jollain tavalla kommentoivat, osoittavat toisiaan ja fragmentteina ne koskevat aistijaansa. Aistittavan teoksen ulkoisuus on sama kuin aistijan sisäisyys. (Nancy 2016, 619.)

## 5 Transsendentaalinen estetiikka

Mikään kokemus ei toistu kahdesti, se on ajallinen mahdottomuus. Samaa tietoa ei voi saada kahdesti samassa kontekstissaan. Vaikka saataisiin tietää identtisellä tavalla jo unohdettu tiedon jyvä tai kokemus, värittäisi uudelleen muistaminen tätä "valaistumisen" kokemusta. Eli kaikki tässä maailmassa tapahtuu vain kerran. Kaikki matkiminen siitä eteenpäin on vain toistoa. Tietoisuuden saantia ja singulaarien oivallusten tuottamaa kokemusta ei voida siis dekonstruoida.

Analyttisesti katsoen transsendentin tai universaalin tietäminen on mahdotonta. Kokemuksena se silti yhdistää kokijansa "johonkin suurempaan kokonaisuuteen", joten kokemuksen arvo ei piile universaalissa tai transsendentissa sinänsä, vaan yksilön laajentuvassa tunnemaailmassa ja kokemuksen tuomasta oivalluksesta, jonka arvo on välittömydessään yksilöllinen.

Kokemuksen arvo ei siis piile tiedossa maailmasta sinänsä, vaan yksilöllisessä merkityksellisyyden kokemisessa, jossa yksilö on "osa jotakin". Tästä asenteesta yksilö voi kuitenkin ikään kuin "toteuttaa maailmankuvaansa", koska yksilö elää tietoisuutensa ja kokemustensa mukaisesti. Näin katsottuna transsendentaalinen tai universaali kokemus on symbolinen, niin kuin rakkauden tai kauneudenkin.

Taide ja kauneus ovat tärkeitä empatian välittäjiä. Ne pyyteettömästi muodostavat yksilölliset kokemukset kollektiiviseksi, intersubjektiiviseksi ilmiöksi, joista universaalisti tunnetuin on rakkauden kokemus. Ennen kuin aistihavaintoja lähtee "järkeilemään" ja sanallistamaan, voisi jäädä hetkeen: Miltä aistihavainto tuntuu? Mitä tunteita se herättää?

### 5.1 Rakkauden ja luonnon henkistäminen

Käsitys tai tunne luonnosta tai Jumalasta jalostuvat tietoisemmaksi kokemukseksi omasta toiminnasta ja välittämisestä, vaikka se tarkoittaisi käsittämisen tai idean poissaolevuutta tai kieltämistä (kts. luku 4.2.5. - Jumalan vetäytyminen). Esimerkiksi kehittyvä tietoisuus Jumalan poissaolevuudesta ei indikoi yksilön rakkauden vähentymistä Jumalaa kohtaan. Jos ei muuta, niin loittone-

minen on ikään kuin laajentunut mahdollisuus ajatella jotakin uudelleen ja kriittisesti, tai olla kokemus, joka ei sinänsä kerro meille totuutta, mutta kuvastaa aikaa. Ihminen suhtautuu maailmaan negatioidensa kautta, ilman niitä maailmankuva ei uudelleen järjestäydy eikä tietoisuus laajene. Yleisesti suhteet kehittyvät aina jokseenkin autonomisesti ja intersubjektiivisesti.

Esitän rakkauden kokemisen olevan raja, mihin transsendentaalinen, kokemus tai vaikkapa Jumalan palvonta tuodaan takaisin inhimilliselle aistimaailmalle sopivaksi, rakkaudeksi: Universalismi on jonkinlaista kosmoksen tai metafyyysisen rakastamista ja Jumalan palvonta muuttuu Jumalaa rakastavaksi jne. Esteettisessä mielessä voi ajatella tämän rakkauden kaunistavan kohteensa, mikä korostaa perusteetonta ja intuitiivista kokemusta.

Kant (Kinnunen 2000) pitää kauneuden kokemista tunteen välittömyytenä eikä järjellisenä pohdintana. Tällainen välitön emotio on käsitteetön ja pyyteetön, eikä niitä siis tarvitse korostaa. (Kinnunen 2000, 126.) Vaikka tulkinnat kauneudesta ja rakkaudesta ovat yksilö- ja kulttuurijohdannaisia, ovat rakkaus tai kauneus universaaleina symboleina itseisarvolliset: Emme tiedä niiden ominaisuuksia, mutta tämän vuoksi ne jäävät ideoina ”aukinaisiksi”, jolloin vaikkapa rakkauden kokemus voi tuntua rajattomalta ja tyhjentävältä.

Kummankin mainitun esimerkkikokemuksen palautuessa tunnetasolle, on rakkaus universaalinen rakkauden kaiku, eikä vielä kulttuuri- tai kielisidonnaista. Tästä suunnasta nähtynä (luonnosta tai ulkoa kohti tietoisuutta) ovat niin kosmos (maailmankuva) kuin jumalakäsityksetkin erityislaatuisella tavalla vain kokemuksestaan riippuvaisia ja samalla kulttuurin ja kielen ulottumattomissa. On toki huomioitavaa, ettei universaalikaan kokemus tietenkään synny kulttuurista irrallisena, vaan kulttuuri on ikään kuin johdattanut sinne ja jälleen kaikki palautuu kulttuuriin, mutta itse kokemus ei ole kulttuurinen.

Loppujen lopuksi rakkauden ”rajattomuuden” tunne, synnyttää tunteen osallisuudesta orgaaniseen maailmaan ja yhteisestä välittämisestä. Vain aistein koettu mielihyvä ilman rakkauden ”avoimuutta” voi luoda käsityksen rakkaudesta egoistiseksi. Taide ja rakkaus jakavat empatiaa idealisminsa vuoksi, joka omalta osin muodostaa subjektiivisen suhtautumisen aistimaailmaan ja ympäristöön. Jos yksilö ei tee sopivissa määrin maailmankuvastaan, -suhteestaan ja omasta tarkoituksellisuudestaan (rakastavana ja välittävänä ihmisenä) idealistista, niin

muutetaan omia mielentiloja ja oloja reaalisesti - tarkoituksenmukaisesti hedonistiseksi, vaikkapa päihtymällä.

Taiteen voidaan nähdä yhteensovittavan luonnonfilosofian ja transsendentaalisen filosofian spontaanisti, tietoisuuden suunnan ja sen rajoja antropologisesti. Kokonaisvaltaisen ihmisen tutkimiseen tarvitaan sen biologisuuden ja järjen lisäksi kytkeä myös ihmisen taipumus romantiikkaan, idealismiin ja kulttuuriin. (Kuhmonen 1995, 108-109.)

### 5.1.1 Kaksisuuntainen tietoisuus

Schelling (Kuhmonen 1995) kehitti systeeminsä, joka ei kiellä psyyken ensisijaisuutta, mutta teki tietoisuuden mahdollisuudesta kaksisuuntaista: Luonnonfilosofia(1) ei hegeliläisittäin ole vain ulkoista, mitä tarkastellaan itsessä kehittyvänä tietoisuutena. Vaan luonnonfilosofia ja transsendentaalinen filosofia(2) kehittyvät orgaanisesti kokonaisuudeksi. (Kuhmonen 1995, 106-108.) Tämä tarkoittaa kaksisuuntaisen identiteettifilosofian, 1. Luonnonfilosofia on kehittymistä tiedostamattomasta tietoiseen: Luonto on riippumaton, organismi, luonnostaan luontoa uudelleen luova voima. 2. transsendentaalinen filosofia tietoisuudesta (a priori) epätietoisuuteen (a posteriori): Tietoisuus on jo, subjektiivinen, jonka suunta on tiedostamattomaan. (Kuhmonen 1995, 106-108.)

Tämä on Schellingille kehämäinen identiteettifilosofia, jonka ehdoton osa myös luonto on (Kuhmonen 1995, 106). Erona Kantiin ja Hegeliin, jotka pitävät luonnon omaa, autonomista toimintaa mekanismina, Schelling pitää luontoa ”organistisena kokonaisuutena”. Se on säännönmukaisen mekanismin sijaan pikemmin ”luovaa voimaa” tai spinozalaisittain *natura naturans*, luonnollisesti luova luonto (tulemista). (Kuhmonen 1995, 105-106.)

Friedrich von Schellingin (Kuhmonen 1995) kaksisuuntaisen tietoisuuden identiteettifilosofiassa ei kokonaisesta ihmisestä voida irrottaa organistisia suuntia autonomisiksi, vaikka niitä voidaan toisistaan erikseen tarkastella. Nämä suuntautuvuudet ja rajat ovat siis jokseenkin risteävät ja päällekkäiset. (Kuhmonen 1995, 105-107.)

Panteististen (kts. sanasto) uskontojen kohdalla lähdän näkemyksestä, jossa viitataan luonnon hengellistämiseen. Transsendentaalisen idealismin (psyhyken ensisijaisuuden vuoksi kaikki havaittu ymmärretään idealistiseksi, subjektiivisesti luoduksi) puitteissa voimme myöntää mahdottomuutemme ymmärtää luontoa tai Jumalaa, puhumattakaan niiden mekanismeista tai reaalisuudesta. Tiedostaessamme transsendentaalisen kokemuksemme subjektiivisuuden, voi luonnon hengellistämisen tai luonnonuskonnot ymmärtää ihmisen osallisuutena luontoon. Tai kuten mainittu: Kokemuksellisuus yhdistää yksilön myös orgaaniseen ja relatiiviseen luonto- ja maailmasuhteeseen.

Metafyysisen tai aineettoman havainnon kokemisen palauttaminen ihmisen tietoisuuteen, voidaan ymmärtää subjektiivisena, transsendentaalisena elämyksenä ja emotivistena luontoa rakastamisena. Luonnon rakastamiseksi voidaan laskea kaikki se rakkaus, minkä kohde jollain tavalla elää. Tästä syntynee yksilöstä riippuen enemmän tai vähemmän animistinen luontotaju.

*Schellingillä teleologisuus todella kuuluu itse luontoon ja sen toimintaan, kun taas Kant näkee sen vain ihmisen tavaksi kokea ja ajatella itsessään puhtaasti mekanistista luontoa. Kantin mukaan emme voi välttyä kokemasta luontoa tarkoituksellisena, mutta nämä kokemusmuodot eivät ole luonto itse. (Kuhmonen 1995, 106)*

Oli luonnon teleologinen (= selitys kaikkeuden rakenteen tai sen osan tavoitteesta tiettyyn tarkoitukseen tai päämäärään) henkistäminen kuinka romanttista, kreationistista tai idealistista tahansa, on idea usein jotain "totuutta" ihanteellisempaa tai pragmaattisempaa. Romantisoitu rakkauden tunne on täydellisempi ja puhtaampi, kuin miten se elämismaailmassamme ilmenee.

Samasta aineksesta syntynee romantiikka, joka on reaalisen ja empiirisen maailmankuvan myötä ikävä kyllä kokenut viime vuosisadalla suuren inflaation. Romanttisuus on peräisin juuri rakkaudellisesta idealismista, joka Hollon (2005) tavoin "rakastaja luo kauneuden" (Hollo 2005, 172). Kuten idealismi ylipäänsä, harvemmin romanttisetkaan mielentilat kestävät, mutta transsendentaalisina ideaaleina kokemus ja muisto niistä säilyttävät silti arvonsa. Ne rinnastuvat ja lisäävät arkiseen tai banaaliinkin tunnekokemukseen, nostalgisen arvon, joka ei ole vain haikailua, vaan myös tietoisuus omien tunteiden ja kokemuksen intensi-

teetistä ja mahdollisuuksista. Romanttinen rakkaus ei siis ole luonnollista rakkautta. Universaali rakkaus on transsendenttina romanttinen käsite, jossa piilee romantiikalle tyypillistä luonnon ja ihmisen harmonisoimista ja ihmisen tarkoituksiperän idealisointia.

*‘Romantikolle’ kokonaisihminen ei siis ole itsestäänselvyys, arki-ihminen, vaan enemmänkin ihanne, jota kohti tulee pyrkiä. Näin tähän tavoitteeseen – ainakin välillisesti – sisältyy ajatus muuttaa ihmisen elämää niin laajalti kuin mahdollista taiteen kaltaiseksi. (Kuhmonen 1995, 109)*

Mielikuvitus aistimellisena ilmaisuna on aina täydellisempää kuin luonnossa, eli idealismin tai mielikuvituksen saavutukset voittavat aina luonnollisen (Virkkala 2013, 268). Kantin taideteorian mukaan luova mielikuvitus noudattaa eri periaatteita, kuin ymmärrys ja järki käyttävät, mutta molemmat pyrkivät täydelliseen kokonaisuuteen. Täten taide pystyy olemaan jotain luontoa ”korkeampaa”. (Virkkala 2013, 268.)

*Kant toteaaakin, että luova mielikuvitus pystyy muokkaamaan luonnosta hankkimamme kokemuksen täysin uuteen uskoon ja jalostamaan sen alkuperäistä luontoa paremmaksi. (Virkkala 2013, 268)*

Mielikuvituksen pyrkimys yli ymmärryksen ja kokemuksen tuolle puolen, on samaa perua, kuin järjen yritys havainnoida samoja ideoita objektiivisesti, että rationaalisesti. Esteettisten ideoiden luonne on päinvastainen: Täydellisen käsitteen ilmentäminen on subjektiivista, mutta se pyrkii rationaalisesti esittämään käsitteen järjen ymmärrettäväksi ja sen havaintoja muistuttavaksi. (Virkkala 2013, 268-269.) Mielikuvitus ja esteettiset ideat myöntyvät jo primäärisesti omaan subjektiivisuuteensa ja riippuvuuteensa tajunnassa, mutta täten niiden luonne ”oikeuttaa” kurottamisyrytyksen tajunnan ja aistien toiselle puolelle, koska lähtökohtaisesti tiedämme, ettei kyse ole oliosta sinänsä, vaan käsitteen esittämisestä, idean tai abstraktion ulostuomisessa.

## 5.2 Transsendentaalinen tyylikeino

Koen suhteellisen eron todellisuuksien välillä olevan nykypäivänä taiteen piirissä ajankohtaisempaa kuin koskaan (kts. luku 5.1.1. - Kaksisuuntainen tietoisuus) Elokuvien nykyinen trendi on mokumentti ja dokufiktio ( molemmat dokumenteiksi naamioituvia fiktiivisiä elokuvia) ja kirjoja kirjoitetaan väittämällä tarinan olleen tapahtunut, vaikkapa vain dramatisoinnin, uskottavuuden tai puhtaan tyyllillisen keinottelun vuoksi. Tehokeinon tähden nähdään eettisesti sallituksi esittää fiktiivinen taltiointi tai kokemus valheellisesti todellisena. ”Based on a true story”, ”Inspired by a true events”, yms. Kyseisiä ”koukkuja” ja tehokeinoja näkee nykyään usein, mutta taiteen nimissä ja järjen kustannuksella tekijät eivät miellä esteettistä ideaansa (tyylikeinoaan) empiirisenä idealismina. Esimerkiksi elämäkerrat ja yksiulotteiset historiikit esitetään faktuaalisina, historiaan pohjautuvina todellisina tapahtumina sen sijaan, että niissä otettaisiin huomioon elämän ja kerronnan subjektiivisuus, eli kriittisyys koskien tämän kokemuksia ja tunteuksia suhteessa tapahtumiin sinänsä.

Elokuvien kuin proosankin tarinat kuvataan usein objektiivisesti keskittyen päähenkilökeskeisiin tapahtumiin. Sen sijaan harvemmin edes tuodaan ilmi objektiivisen kerronnan olevan pyrkimys subjektiiviselle mielenmaisemalle. Mielestäni tässä nykypäivänä taide menee kaihtamatta ylidramatisoinnin ja heroismin tasolle, joka luo enemmän hankaluuksia viihteen kentällä individualismia ihannoivassa maailmassa. Todellisuuden ristiriitaisuudet ja ylevä taidemuoto mielestäni lähentelevät Kantin transsendentaalista idealismia (kts. sanasto), mikä kuvastaisi subjektiivista mielenmaisemaa sikäli, että taiteessa kuvattuun reaaliseen todellisuuteen ei voida luottaa (tai sitä ei ole), koska sen subjektiivisuus on absurdi, eikä lopulta tiedetä, onko päähenkilö hyveellinen vai antagonisti, todellinen vai epätosi. Toisin sanoen konflikti objektivismin ja subjektivismin suhteen, yksityisen ja sosiaalisen.

Taiteissa tätä voi esittää eksistentiaalisesti estetiikaksi ja vieraantuneisuuden ongelmaksi, joka koskee (kuvastaa meitä kaikkia) ihmisen suhdetta ympäristönsä olevan näkökulmasta riippuen kaksinaismoralistista ja ristiriitaista. Ei ole kategorista hyvää tai pahaa, on vain subjektiivinen todellisuus. Tämä voi nostaa tulkitsijassaan esiin niitä henkilökohtaisesti arkoja ja yksityisiä kipukohtia, jotka ovat ihmiselle (elämän tai identiteetin kehitysvaiheesta riippumatta) eheytyymi-

sensä vuoksi tärkeitä ja pitkiä prosesseja. Vieraantuneisuudelle ei löydy sanoja, mutta sitä voi kuvastaa.

Taiteen merkittävin psykologinen päämäärä mielestäni on murtautua läpi sen äärelle, mikä olisi muutoin - tai ihmisten kesken - liian lähellä, eli liian henkilökohtaista. Tämä minuuden taso on usein hauras, sirpaleinen ja toisaalta juuri se symbolinen taso, josta voidaan kehittää tai eheyttää minuutta. Transsendentaalinen estetiikka on ihmisen yksityinen, eksistentiaalinen fraktaali (kts. sanasto), joka fragmentoituu. Tämä halkeama, taitekohta on oleellinen, koska se on kokemus ja oivallus itsessään.

Tämä fraktaalinen liike on eteenpäin silloinkin, kun ihminen on introvertti. Liikkeessä olevan symboliketjuuntumisen myötä prosessin merkitys paljastaa itse itsensä. Paljastuminen ei voi kuitenkaan tapahtua, jos ei tälle ole avoin. Tämä avoimuus vaatii pelkän introvertion sijaan etäisyyden itseän ja introspektion. Lopullinen fragmentaatio tapahtuu, kun läpäistään yksityisen raja ja prosessin tuottama oivallus muuttaa symbolista tasoa. Tämä kokemus, fragmentaatio on transsendentaalinen. Symbolitasosta tulee a posteriori (kts. sanasto). Koska fragmentaation jälkeen tietoisuuden suunta kääntyy ulospäin, kokemuksena fragmentaatio mitä luultavimmin poistaa kuiluja ja ahdistuksen tunnetta, mitä tulee subjektiivisen ja sosiaalisen maailman ristiriitaisuuksiin. Jotta taide voisi kehittää henkisesti tai eheyttää minuutta, tulee taiteen tulla yksilöä lähelle.

Transsendentaalinen ruumiillistettu tai objektivoitu kokemus on persoonaton, egoton ja kulttuuriton (kts. luku. 3.1. - Ruumiillisuus) Sen myötä syntyy mielellinen sanaryöppy, joka ei kykene saamaan kiinni siitä, mistä assosiaatiot redusoidaan, mitä niiden pitäisi kuvata tai selittää, siksi se ryöppyyä, eikä ne tavoita ideaa. Tämän vuoksi symbolit, kuten kauneus ja rakkaus ovat usein niitä pyyteettömiä havaintoja, mitkä järki ensimmäisenä tunnistaa.

Kielessä transsendentaalinen kokemus menettää aina merkityksensä, koska se jää auttamatta sisällöttömäksi. Itsensä ruumiillistaessa ja egon hälvetessä toiminnasta syntyy symbolinen. Sen merkitys voi tuntua omalta kuolemalta ja vain täten se kykenee saavuttamaan transsendentaalisen pyrkimyksen kautta tunteen jostain universaalista, koska symboliikassaan koko minuus lakkaa olemassa (vaikkei näin tietenkään käy). Vaikka tietoisuuden tilan tai tajunnan reaalis-

ti menettäisi, on kuolema vain symbolinen, transsendentaalinen, eikä transsendentti sinänsä.

## 6 POHDINTA

Taiteen yksi funktioista on mitata omaa kehitystä. Suoraan sitä mitataan subjektiivisesti sivistyvissä makuarvostelmissa. Taiteen tarkkailijan tai tekijän esteettisen idean intuitiivinen heijastelma omasta tajunnasta mittaa henkisen arvostelukyvyyn sen hetkistä tilaa. Arvostelukyky on yksilölle ikään kuin summaus tietoisuutensa kokonaisuudesta, jonka kaikkia periaatteita ja affekteja ei voida tietää.

Oli kyse sitten ihmissuhteista, luonnosta tai mistä vain abstraktista suhteesta, ihminen suhtautuu itseensä ja asettuu tarkastelemaan sisintään sen suhteen reflektoiden. Suhteet ovat siis aina subjektiivisia, yksityisiä, mutta toisaalta edellyttää osapuolien olemassaoloa (peilaajaa ja peilattavaa) ja on intersubjektii-  
nen. Jokaisella on siis oma tapa suhtautua taiteeseen, symboleihin ja taiteen arvostamiseen. Taiteen itsetarkoitus on kuitenkin kääntää havainto ja aistivaikutelma katsojaansa sisäänpäin, joten taide erityislaatuisella tavalla osoittaa katsojaansa. Tämän vuoksi suhde taiteeseen tai taideteokseen muistuttaa minäsuhteesta, jonka tarkastelu on syvällisempää ja herkempää, kuin sosiaaliset suhteet tai kirjaimellinen peilistä itseään tarkastelu, sillä taiteessa paljastuu kätkeyty symboliikka.

Yksilö peilaa siis itseään kulttuuriseen ja taide voi olla peili, väline, näiden kahden tason, kosmoksen tai sosiaalisten suhteitten välillä, jossa itsereflektio ja identiteetti ovat kulttuurista lähtöistä, mutta toisaalta yksilön kautta sinne palavaa, jolloin kulttuuri uusiutuu jatkuvasti. Hegel kutsuisi tämänkaltaista yksilöä korkeampaa hengenjalostusta valtiolliselle tai kulttuuriselle tasolla "absoluutiseksi hengeksi". Toisin Laine (1995) näkee filosofisemman antropologian tavoin, että kulttuuri on ihmisiä varten, joka on makrotasolla vastatakseen ihmiselle kysymykseen ihmisenä olemisesta. Korkeamman kulttuurisen hengen tai kollektiivisen tajunnan tarkoitus ei ole minkään laajemman tiedon tai tietoisuuden selvittämistä, mutta sublimoida viettienergia henkiselle tasolle, jolloin sivilisaatio on auttaakseen yksilöä kehittämään tietoisuuttaan ihmisen henkisestä ainutlaatuisuudesta. (Laine 1995, 150-151.)

Transsendentaalinen suuntautuminen kuvastaa ihmisen subjektiivista suuntautumista omaan eksistentiaaliseen tarkoituseräänsä. Kyse ei ole siis kohtalosta tai ennalta määrätystä, vaan kohtalokkailta tuntuvista symboleista, jotka eivät

kerro maailmasta mitään sinänsä, mutta kokemuksen jälki ja tunne vetoaa merkityksiä tai päämääriä luovaan intuitiiviseen emotioomme.

Koska sielulliset pyrkimykset ovat aina eteenpäin ja ihminen henkistää luonnon, niin myös aikaan tulee jollain tavoin suhtautua. Introspektiivisuus on siis aina myös osin retrospektiivistä. Minuudella on konstruktionsa, kokemuksensa ja oletus asioista a priori (kts. sanasto). Maallisella tasolla ihminen suhtautuu itseensä ja maailmaan jonkun-kohti-olemisena, jolloin ihminen itse määrittää moraalisuunnaansa.

Intro- ja ekstravertio ovat liioin psykologisesti latautuneita asenteita suhteessa fraktaalisen eteenpäin menevän liikkeen ja elämän ja sen symbolitason prosessien kanssa. Kokemuksen tasolla fragmentoituminen näyttäytyy hetkenä, jolloin mieli seisahtuu, vaikkei tajunta lakkaakaan olemasta, tai lopeta "liikettään". Täältä käsin ihminen voi ymmärtää itseään, muuttaa käytöstä tai toimintatapaansa tai rikastuttaa elämää.

Luovan ihmisen olisi hyvä ymmärtää, että havainnot, ideat, oivallukset ja mielikuvitus tulevat ja menevät. Taideteoksen ideaali sisältö on subjektiivisen hengen tulkintaa. Näin ollen vapautunein intressein henki luo itsestään oman sisäisen symbolinsa. Kokemuksesta ulkoistetun tematiikan ja henkisen käsittelyn jälkeen taiteilija jatkaa eteenpäin, riippuvaiseksi, jotta tämän sielulliset ominaisuudet voisivat kehittyä. Tästä voi parhaimmillaan syntyä taiteilijalle symbolinen, että metaforallinen elämäntapa, jossa oma ihmisyyden ja taiteilijaisuuden kehittyvät rinnan ja ilmentävät toinen toisiaan elämän varrella.

Luomisen mahdollistaa kuitenkin tietoisuus omasta fragmentoitumisestaan, eli itsetarkkailun suhteen luovaprosessi usein osoittaa oman tietonsa vanhentuneen tai "olevan väärässä" suhteessa nykyiselle subjektin tietoisuudelle tai malleille. Tämän tähden luovuuden tulisi irrottautua dogmaattisuudesta tai minikäänlaisesta dikotomiasta. Itsetietoiset arkkityypit tai symbolit ovat kerrostumia, jotka kuvaavat subjektiivista kehitystä luonnollisena ajassa, tietoisuudessa ja kokemuksissa tapahtuvaksi. Luovuuden representaatiot tai kuvaukset ihmisyyden eri kerroksista, ovat sosiaalisesti arvokkaita ja sivistäviä.

Transsendentaalinen tyyli taiteissa on kaksisuuntainen, joka on osin eksistentiaalinen ja toisaalta transsendentaalisesti ristiriitaisia todellisuuskäsityksiä kor-

jaava tai ammentava. Tämä tyyli on henkinen sikäli, koska se linkittää mikro- ja makrokosmoksen ja näkee näiden symbolisen, että allegorisen rinnakkaisuuteen. Transsendentaalisen tyylin tarkoitus on siis herätellä tulemalla lähelle, josta oma kuvansa näkeminen ja itsensä tunnistaminen käyvät mahdollisiksi.

Ihminen siis suhtautuu taiteeseen intiimisti, koska voi havainnoida ja tarkkailla itseään. Myös halutessaan ikään kuin piilossa muilta, sillä havainnot on piilotettu subjektiivisesti tulkittuihin symboleihin. Taide kuitenkin vaatii ideansa jollain tavalla konkretiana, joten taide on myös aina tilallista. Tämä tekee taiteellisesta, intiimistä kokemuksesta myös hauraan ja suhteellisen aika-tila ulottuvuuksien osalta. Vaikka taide idea- ja kokemustasolla onkin henkilökohtaista, ei se tilallisen konkretisoitumisen, ilmapiirinsä vuoksi ole yksityistä. Minäsuhde onkin ainut suhde, mikä on yksipuolisesti riippumaton toisesta, täysin subjektiivinen, eli ei-jaettu idea. Taide yrittää jatkuvasti rikkoa näitä henkilökohtaisuuksien rajoja, joita pitää eri tavalla kunnioittaa. Tämän tähden symbolifunktio kehkeytyy josain suhteiden ja transsendentaalisten pyrkimysten intuitiivisessa välimaastossa, joka on intersubjektiivinen.

Intersubjektiivisen idean ja havainnon esittäminen transsendentaalisena taiteen symbolissa ei ole kyse aistikokemuksensa siirtämisestä taiteilijalta maailmaan. Ennemmin taideteos tarjoaa symbolisen kokemuksen tarkasteltavaksi ja näkyväksi, joka on vapaasti valittavissa. Transsendentaalinen symboliikka piilee siis siinä, ettei ideat ikinä synny uusina, vaan nekin ovat oivaltavia kokemuksesta siitä mitä on ollut - tai vielä täsmentäen: Oivaltavia kokemuksia siitä, mistä ne (transsendentaaliset symbolit) syntyvät ja subjektiivista on se, miksi ne tulevat. Sosiaalisesti jaettuna symboli ja idea käsitteellistyy intersubjektiivisesti.

Näen teemojen, formaalisen estetiikan (kts. sanasto) ja arvojen liikaa kamppailvan keskenään, sen sijaan, että keskityttäisiin universaaliin, metafyyssiseen tai fraktaalisuuteen. Mihin esimerkiksi metafyyssiikka tai uskonto taiteissa ovat fragmentoituneet? Onko niiden kehitys nykypäivänä liialti agnostisessa umpikujassa tai tieteen kentästä (sen arvoasetelmista ja sen fragmentoitumisesta) riippuvaisia? Tällaisenaan taide muistuttaa Hegelin taidetieteellistä kääntymistä, sillä arvoasetelmia ja esteettisiä ominaisuuksia ei voida enää purkaa puhtaasta havainnoimisesta. Eli esteettiseen havaintoon vaikuttavat myös tieteen saavutukset ja paradigmat. Tämä viittaisi post-modernismin fragmentoitumiseen, jos-

sa itseään vastaan kääntyneenä taide ei enää olisikaan niin itsenäinen fragmentti, vaan tieteellinen maailmankuva vaikuttaa taiteen ideaalisesti vapaaseen sisältöön. Modernisaatioprosessissa ei siis fragmentoitunut vain eri tieteenalan, mutta myös intuitiivinen ja analyttinen ihminen, kuuluineen. Tämä on oleellinen havainto miettiessä, mikä on taiteen päämäärä itselleen, sekä mitä se ihmis-kunnalle tänä päivänä edustaa? Tiede ja teknologia eivät ota huomioon arkaaisia symboleja, eivätkä vastaa tyydyttävästi kokonaiseksi ihmisen eheytymistä, johon taidetta tarvitaan.

Lopuksi en malta olla toistamatta Kantin katsomusta; esteettisten ideoiden pyrkimyksestä rationaalisten ideoiden lähelle, mutta idealismin ja mielikuvituksen kautta. Esteettinen idea pyrkii kohti kokemuksen rajaa, jossa sille annetaan ymmärrettävä käsitteellinen, objektinen muoto. (Virkkala 2013, 269.) Eli abstrahointi, mielikuvitus tai transsendentaalisesti suuntautuminen eivät kerro maailmasta sinänsä mitään, vaan ne paljastavat omasta piilotajunnasta, omasta kokemuksesta kätketyn. Tai sen tietoisuuden, mihin keho on silloisella hetkellä valmis antamaan itsestään ammennettavaksi. Taiteesta tulee itsetutkiskelun kohde.

## LÄHTEET

- Avellan, J.H. Miten kauneuden tulisi vaikuttaa. Teoksessa Kuisma, O. & Riikonen H.K. (toim.) 2005. Estetiikan syntysanat. Suomalaisen estetiikan avainkirjoituksia valistusajalta 1970-luvun alkuun. Helsinki: Suomen Kirjallisuuden Seura.
- Bennet E.A. 1968. Mitä Jung todella sanoi. Porvoo: WSOY.
- Eaton, M.M. 1995. Estetiikan Ydinkysymyksiä. Helsingin yliopiston Lahden tutkimus- ja koulutuskeskus. 2. painos. Jyväskylä: Gummerus.
- Hegel, G.W.F. 2013. Taiteenfilosofia. Johdanto estetiikan luentoihin. Helsinki: Gaudeamus.
- Henderson J.L. 1992. Muinaiset myytit ja moderni ihminen. Teoksessa Jung, C.G. & von Franz, M.-L. (toim.) Symbolit: Piilotajunnan kieli. 2. painos. Helsinki: Otava.
- Hollo, J.A. 1931. Kauneuden taika. Teoksessa Kuisma, O. & Riikonen H.K. (toim.) 2005. Estetiikan syntysanat. Suomalaisen estetiikan avainkirjoituksia valistusajalta 1970-luvun alkuun. Helsinki: Suomen Kirjallisuuden Seura.
- Jung, C.G. Yhteys piilotajuntaan. Teoksessa Jung, C.G. & von Franz, M.-L. (toim.) Symbolit: Piilotajunnan kieli. 2. painos. Helsinki: Otava.
- Kannisto, H. 1977. Esteettisen arvoasetelmanluonteesta. Helsingin yliopiston yleisen kirjallisuustieteen ja teatteritutkimuksen laitoksen monistesarja, n:o 4. Helsinki: Laudaturtutkielma 1977.
- Kinnunen A. 2000. Estetiikka. Juva: WSOY.
- Kuhmonen, P. 1995. Kohti luontoa. Teoksessa Laine, T & Kuhmonen, P. 1995. Filosofinen antropologia. Ihmisen kokonaisuutta etsimässä. Jyväskylä: Atena.
- Kuisma, O. & Riikonen H.K. 2005. Estetiikan syntysanat. Suomalaisen estetiikan avainkirjoituksia valistusajalta 1970-luvun alkuun. Helsinki: Suomen Kirjallisuuden Seura.
- Laine, T. & Kuhmonen, P. 1995. Filosofinen antropologia. Ihmisen kokonaisuutta etsimässä. Jyväskylä: Atena.
- Nancy, J.-L. 1993. Taide, fragmentti. Teoksessa Reiners, I., Seppä, A. & Vuorinen J. (toim.) 2016. Estetiikan Klassikot II. Modernista Postmoderniin. Helsinki University Press: Gaudeamus.
- Rantavaara, I. 2005. Eksistentiaalinen estetiikka. Teoksessa Kuisma, O. & Riikonen H.K. (toim.) 2005. Estetiikan syntysanat. Suomalaisen estetiikan avainkirjoituksia valistusajalta 1970-luvun alkuun. Helsinki: Suomen Kirjallisuuden Seura.
- Reiners, I., Seppä, A. & Vuorinen J. 2016. Estetiikan Klassikot II. Modernista Postmoderniin. Helsinki University Press: Gaudeamus.

Ruin, H. 1935. Runouden mystiikkaan. Teoksessa Kuisma, O. & Riikonen H.K. (toim.) 2005. Estetiikan syntysanat. Suomalaisen estetiikan avainkirjoituksia valistusajalta 1970-luvun alkuun. Helsinki: Suomen Kirjallisuuden Seura.

Sevänen, E. 2016. Teoksessa Reiners, I., Seppä, A. & Vuorinen J. (toim.) 2016. Estetiikan Klassikot II. Modernista Postmoderniin, 330-344. Helsinki University Press: Gaudeamus.

Sulkunen P. & Ruuska A. 2013. Addiktiosairaus ja moraalitieteellinen Alkoholiajattelun kehitys. Teoksessa Tammi, T. & Ranto P. (toim.) Addiktioyhteiskunta. Riippuvuus Aikamme Ilmiönä. Helsinki: Gaudeamus Oy.

Virkkala, M.-A. 2013. Säännönmukaisuus ja vapaus Kantin taideteoriassa. Teoksessa Oittinen, V. (toim.) Immanuel Kantin filosofia. Helsinki: Gaudeamus.