



Teokseton teos: Jacques Derrida ja taideteoksen käsite

MARTTA HEIKKILÄ

ABSTRAKTI Artikkelissa kysyn, mitä teoksen käsite merkitsee filosofi Jacques Derridalle ja miksi teos kai-paa hänen mielestään dekonstruktioita. Teoksen kriittinen tarkastelu kiteytyy Derridan filosofiassa kä-sitteeseen *désœuvrement*, joka on käännettävissä ”toimettomuudeksi” ja ”teoksettomuudeksi” ja viittaa teoksen olemuksen ja identiteetin murtumiseen. Tarkastelen, mitä seuraa taiteen (esteettisen) ajatte-lun kannalta, jos ”teos” oletetaan rajoiltaan liukuvaksi, olosuhteista riippuvaksi käsitteeksi ja ymmärre-tään osaksi kirjoitusta eli kulttuurin merkitysrakenteita. Esitän, että dekonstruktioonisella käsityksellä teoksen sirpaloitumisesta on filosofisten ulottuvuuksien lisäksi merkitystä myös nykytaiteen käytän-nöille, joissa pyrkimys yhtenäiseen teoksen käsitteeseen on jo pitkään joutunut kyseenalaistetuksi.

ASIASANAT teos, taide, Jacques Derrida, dekonstruktio, estetiikka

Modernismin jälkeisessä taiteessa oletus teok-sen käsitteellisestä eheydestä on särkynyt. Installaatioiden, performanssien ja yhteisötaiteen aikakaudella on yhtäältä kysyttävä, mitä teoksen rajoille on tapahtunut, ja onko toisaalta mahdollista kuvata nykytaiteen yhä ilmeisempää ”teoksettomuutta”, jos oletetaan teoksen käsitteen edelleen laajenevan tilassa ja ajassa ja murtautuneen jo kauan sitten entisistä moder-nin taiteen muotoa sanelleista määrityksistä? Teoksettomuudella viitataan tässä viimeistään 1950- ja 1960-luvuilla alkaneeseen kehitykseen, joka on johtanut taideteoksen merkityksen laaje-nemiseen ja muutoksiin. Yleistäen on sanottavis-sa, että kuvataide on muuttunut yhä useammin

esteettisestä käsitteelliseksi: teokset ovat ennem-min ajattelun muotoja ja tapahtuman kaltaisia prosesseja kuin esineitä (esim. Roberts 2007, 24). Modernistinen välinesidonnaisuus on vaihtunut välineiden rajat ylittävään eli transmediaaliseen ja lopulta välineen jälkeiseen eli postmediaali-seen käsitykseen taiteesta. Nykyään taideteok-set ovatkin objektien sijaan usein asioiden avoi-mia yhteenliittymiä: moniosaisia ja eri välinein toteutettuja installaatioita, sanoja ja tapahtumia sekä esimerkiksi biotaiteessa ei-inhimillisten ”tekijöiden” tuotoksia. Taiteilijan pyrkimysten lisäksi kulloinenkin esitysyhteys ja vastaanot-totilanne, tila ja aika, vaikuttavat tapoihin, joil-la asiat ymmärretään taideteoksiksi ja otetaan

vastaan taiteena. Teorioissa yleisten, yhtenäisten teos- ja taidekäsitusten tilalle on tullut taiteen kontekstien merkitys, ja tietoisuus erilaisten määritelmien paikallisuudesta ja tilannesidonaisuudesta on kasvanut.

Artikkelissani tarkastelen taideteoksen käsitteen dekonstruktiota Jacques Derridan (1930–2004) filosofiassa ja hänen pyrkimystään muotoilla aiemman esteettisen taidekäsitteen tilalle ajatus teoksesta, joka on jatkuvassa hajautumisen tilassa. ”Teoksella” viitataan tässä lähinnä kuvataiteeseen. Kysyn, onko mahdollista tehdä yleisiä väitteitä ainutkertaisista teoksista, jos lähtökohdaksi oletetaan Derridan jo 1970-luvulta alkaen esittämät jälkistrukturalistiset ajatukset taideteoksen ja etenkin maalauksen identiteetin puuttumisesta – tai siitä, että teos on identiteetiltään eroamista ja ratkeamattomuutta. Vaikka Derridan taiteen teorian keskipisteessä ovat juuri teoksen filosofiset rajat, niiden avoimet kysymykset ulottuvat laajemmin myös viime vuosikymmenten tilanteeseen, jossa käsitykset teosten yhtenäisistä muodoista ja niiden vaatimasta käsitteellisyydestä ovat käyneet yhä moninaisemmiksi. Nykytaidetta onkin kutsuttu luonnettaan sekä ”käsitteellisyyden jälkeiseksi” että ”kriitiikin” ja ”taiteen jälkeiseksi”; nämä kaikki luonnehdinnat viittaavat taiteen aistimellisen merkityksen ylittämiseen (ks. Herbert, 2016; Hill, 2015; Osborne 2013, 3).

Derrida on tutkinut pitkään kysymystä teoksen (*œuvre*) merkityksestä. Hän lähestyy teoksen käsitettä ensi sijassa dekonstruktiofilosofian periaatteita noudattaen eli pyrkii analysoimaan kriittisesti teoksen käsitteen ehtoja ja näin ”purkamaan” teoksen aiempia määritelmiä. Samalla Derrida (1978, 291–436) dekonstruoii taidefilosofian perinnettä Platonista Immanuel Kantiin, G. W. F. Hegeliin, Martin Heideggeriin ja laajemmin fenomenologiaan sekä esimerkiksi Meyer Schapiron taidehistoriallisiin tulkintoihin asti.¹ Monet estetiikan tieteenalan perinteiset oletukset Derrida pyrkii Heideggerin tapaan ylittämään, sillä taideteos ei tarkoita heistä kummallekaan tärkeintä esteettisen kokemuksen kohdetta eikä käsitys teoksesta perustu ajatukseen, että se olisi kauneuden tapaan taiteilijan tuottama ja

ihmisen aistima, intentionaalinen eli merkityksiä ja tunteen ilmaisua sisältävä kohde (Heidegger 1995, 82).²

Derridan filosofiassa teos menettää rajalliseen esitykseen viittaavat ominaisuudet ja muuttuu epäyhtenäiseksi ja rajaamattomaksi. Sen sijaan, että teokselle olisi nimettävissä pysyvä olemus, teoksen käsite pakenee puhujan otteesta heti, kun sitä yritetään määritellä. Pyrkimys teoksen dekonstruktioon tiivistyykin jäljempänä tarkastelmaani käsitteeseen *désœuvrement*, joka on suomennettavissa ”toimimattomuudeksi”, ”toimettomuudeksi” ja ”teoksettomuudeksi”: teokseksi, josta puuttuvat sen käsitteen yhtenäisyyttä tavanomaisesti luonnehtivat tunnuksat.

Mikä sitten saa Derridan purkamaan teoksen käsitteen ja asettumaan vastustuksen aiemman taidefilosofian kanssa? Yksi vastauksista piilee kielen ja taiteen suhteessa. Derrida (2013, 17) pyrkii vastaamaan kysymyksiin siitä, miten vapauttaa taide ensinnä sanojen tuottamista rajoituksista ja toiseksi filosofisen diskurssin auktoriteetista ja vallasta. Tavanomainen kieli toimii viittaamalla asioihin käsitteellisten ja diskursiivisten merkitysten eli signifiikaatioiden pohjalta, kun taas taideteokset ennemminkin näyttävät itsensä esittämällä oman esityksensä materiaalisen tosiasialisuuden: teokset näyttävät sen, että ne ovat aina jotakin muuta kuin kokijan tietoisuuden sisältö – jos kohta Derrida irtautuu ”taidefilosofiasta” sanojen avulla ja ajattelun keinoin. Tätä mahdollista ristiriitaa tarkastelen seuraavassa teoksen käsitteen näkökulmasta.

Derridan teorian merkittävimmät kysymykset koskevat yhtäältä taiteen ontologiaa ja toisaalta filosofian mahdollisuutta rajata taiteen ja teoksen käsitteitä. Samalla kysyttäväksi tulevat teoksen määrittelyn filosofiset motiivit ja tarve Derridan ajattelussa: mitä seuraa siitä, jos hän ei etsi niitä niinkään taiteen sisäisistä ominaisuuksista käsin, mikä johtaisi taiteen määrittelyn pohtimiseen eli ehtoihin, joilla jotakin kohdetta nimitetään taiteeksi tai teokseksi, vaan ajattelee taidetta tarkastelemalla ennemminkin teosten ulkopuolta eli taidefilosofian ja taiteen ilmiöiden kontekstia? Tätä kysymystä Derrida ei varsinaisesti esitä. Millaiset olosuhteet siis rajaavat teosta,

ja millaisessa suhteessa se on muuhun maailmaan ja taidetta ympäröivään filosofiaan?

Derridan mukaan taideteoksella ei sellaiseenaan ole valmista, kiinteää mieltä (*sens*), vaan konteksti eli teoksia ympäröivä materiaallinen ja teoreettinen ympäristö muovaa niiden merkityksiä (1967b, 381–397).³ Maailma taiteen ympärillä vaikuttaa siihen, mitä nimetään teoksiksi ja millaisin ehdoin. Käänteisesti ajatellen teokset ovat itse konteksteja sisältämilleen asioille ja antavat niille erilaisia mieliä omista puitteissaan. Tutkittavaksi jää, millaisia sitten ovat teosten puitteet eli miten Derrida kehystää teoksen käsitteen teoreettisesti. Miten on mahdollista kirjoittaa taiteesta filosofisesti ja samalla säilyttää radikaali ero taiteen ja filosofian kesken – ja siten tarkastella taidetta filosofisesti ilman, että taiteesta tulee filosofiaa? Analysoimalla taiteen ulkopuoliseksi miellettyjä tekijöitä Derridan tavoitteena on ylittää Kantin, Hegelin ja Heideggerin taiteen ja estetiikan filosofiset järjestelmät tuomalla esiin sen, mikä niissä on jäänyt yhä ajattelemta (Trottein 2011, 251).

Koska Derridan teoreettisena aiheena on teoksen ontologia, hänen lähtökohtiaan eivät ole teoksen sisäinen yhdenmukaisuus, esteettinen, taiteellinen tai historiallinen arvo tai empiriset vaikutukset, esimerkiksi yhteiskunnallinen merkitys. Tässä mielessä hänen ajattelunsa eroaa perimmäisessä filosofisuudessaan monista nykyisistä teoreettisista painopisteistä kuten poliittisesti eri tavoin painottuneista taiteen sosiologisista, jälkikolonialistisista, identiteettipoliittisista tai instituutiokriittisistä ajatusmalleista.⁴ Kirjoittaessaan teoksen käsitteestä Derrida korostaa teoksen singulaarisuutta eli ainutkertaisuutta, josta seuraa teoksen käsitteen äärellisyys ja vakaan identiteetin ja yhtenäisyyden puute. Hän ei keskity niinkään taiteellisiin tai esteettisiin arvoihin tai esimerkiksi teoksen käsitteen historiaan, vaan ennemminkin siihen, mikä on teoksille *ulkoista* eli ei kuulu teoksen käsitteeseen tai sitä koskevaan teoreettiseen puheeseen. Voineekin sanoa, että Derrida tarkastelee ennemmin taiteen olemassaoloon sisältyvän poliittisuuden *ehtoja* kuin taiteen tuottamien vaikutusten poliittisuutta (ks. Heikkilä 2021, 177–179).

Taide alkaa erosta

Tutkiakseen, mitä taidefilosofian ja estetiikan ylittämisen tavoite sisältää, Derrida lähtee liikkeelle oletuksesta, että filosofialla on aina omat rajoitteensa: sen väline on käsitteellinen kieli, kun taas taiteen ilmiöt ja kokemus ovat materiaalisia ja siksi kielen ja tietoisuuden ulkopuolella. Hänen lähtökohtansa on siten taiteen ja teoksen käsitteellisen ykseyden sijaan niiden palautumaton moninaisuus, sillä teokset eivät synny transsendentaalisen ”taiteen” idean perustalta niin, että yhdestä taiteen käsitteestä eriytyisivät yksittäiset konkreettiset ”teokset”. (Derrida 1978, 16, 178–180, 196; 1972a, 208–209). Näin väittämällä hän haluaa purkaa hierarkiaa taiteen ja teosten välillä: molempien identiteettiä on mahdollista etsiä vain kuilun kaltaisesta rakenteesta, jolla ei ole paikkaa eikä pysyvää läsnäoloa. Siksi teokset ovat kuin jälkiä jostakin, mutta eivät niitä alkuperäisemmästä taiteen käsitteestä.

Derridan tavoitteena ei myöskään ole kuvata loogisesti riittäviä ja välttämättömiä ehtoja teoksen määrittelemiseksi (1972a; 1978; 2013, 181–182, 241). Perinteisten, 1700-luvun klassismista ja osin jo antiikista periytyneiden taidehistoriallisten ja esteettisten käsitysten mukaan teoksille ovat ominaisia pyrkimys muodon harmoniaan ja tasapainoon, osatekijöiden moninaisuuden tuottama yhtenäisyys, sisällön ja muodon tai oikean mittakaavan ja mittasuhteiden tarkastelu ja esimerkiksi ilmaisuuden liike ja rytmi tai välineen merkitys (esim. Beardsley 1981, 462; Gombrich 1980, 65–79). Dekonstruktiofilosofian näkökulmasta tämänkaltaisista yleisistä, kaikkina aikoina pätevistä teoksen olemusta luonnehtivista ominaisuuksista on mahdotonta puhua, sillä taide ja teos ovat historiallisia käsitteitä, joiden merkitys riippuu käyttötarkoituksesta ja olosuhteista. Samalla taide on liian moninaista ja muuttuvaa ja sen esiintymät liian yksittäisiä, jotta niitä yhdistävät piirteet olisivat ilmaistavissa teoreettisesti – esimerkiksi Georges Didi-Huberman (1990) on kritisoinut taidehistorioitsija Erwin Panofskyn symbolien ja allegorioiden tulkintaan perustuvaa ikonologiaa, joka Didi-Hubermanin mukaan johtaa taiteen merkitysten

ja diskursiivisen kielen samastumiseen. Kuten hän Derridan tapaan korostaa, on mahdollista viitata enintään siihen, miten asia toimii taideteoksena joidenkin olosuhteiden vallitessa eli omassa kontekstissaan.

Mikään idea tai käsite kuten ”teos”, ”taide” tai esimerkiksi tekijän tai aikakauden ”tyyli” ei siis tuota ilmiöille ykseyttä, vaan taiteen alkuperä on aina jo jakautunut (Derrida 1989, 181–182; 1978, 26). Koska teoksissa on aina useita osatekijöitä ja teosten syntyyn vaikuttavat lukemattomat seikat, niin konkreettiset kuin käsitteelliset, yksikään niistä ei ole teoksen kiistaton alku. Siksi Derrida väittää, että mitään pysyvää, itseidenttistä alkutaikakeskipistettä ei voi osoittaa teoksille, vaan ne perustuvat alkuperäiseen eroon ja heterogeenisyyteen (1978, 125–135; vrt. 1987, 176–177). Tätä ilmiötä hän (1972a) kutsuu ”hajautumiseksi” ja ”leviämiseksi” (*dissémination*).

Alkuperän hajautumisesta kertoo esimerkiksi Vincent van Goghin maalauksissa taiteilijan jättämien graafisten jälkien ja niiden esittämisen väliin jäävä kuilun kaltainen ero. Se, miten merkki tai jälki havaitaan, on aina eri asia kuin se, mitä jälki merkitsee teoksessa. Syynä tähän on se, että yksittäiset, toistettavat merkit ja jäljet asettuvat yhteen toistensa kanssa ja erottuvat jonkinlaisina vasta, kun kuvatilassa graafisia jälkiä on useita. Niiden väliin jäävät alueet ovat puhdasta tilaa, eroa ja tilallistumista, joita Derrida kuvaa sanalla *différance* (2013, 144; 2003, 246–273). Se tarkoittaa tilaa, jossa asioiden mielet tuottavat toisiaan ja moninaistuvat minkä tahansa järjestelmän ohessa ja sivussa. Tällaisessa tilassa kehkeytyvät mahdollisuudet mielen jakautumiseen ja hajontaan subjektiivisten intentioiden ulkopuolella ja väleissä. Tämä eroamisen liike käsitteellisistä merkityksistä niiden ennakoimattomiin marginaaleihin johtaa Derridan mielestä strukturalistisen kehän – merkin ja rakenteiden määrittämisen merkityksen – ulkopuolelle. Samalla etusijan antaminen eron ajattelulle hävittää länsimaisen kulttuurin vaaliman ajatuksen itselleen läsnä olevasta merkityksestä, sillä kielen merkitysajan ja mielessä olevan merkityksen kesken on aina ero. (Derrida 1972a, 79.)

Eroa ei voida aistia eikä käsitteellistää, sillä se ei ole mitään muuta kuin eron syntymistä ja eroja tuottava tila. Kirjoitusta ja teosta yhdistää siten se, että niiden ytimessä on asioiden mielen tyhjyys tai korkeintaan mieltä tuottavaa kirjoitusta ja siten eroamisen liike (Derrida 2003, 248–249). Taideteokset ovat erojen syntyminen tiloja, koska teosten osatekijät ilmenevät suhteessa toisiinsa, mutta lisäksi eroja muodostuu teosten vastaanotossa eri aikoina, muuttuvissa tilanteissa ja olosuhteissa. Tästä kertovat esimerkiksi Valerio Adamin teokset, joissa viiva, piirto tai jälki (*trait*) yhdistää pinnassa hajallaan olevat fragmentit, joita Derrida kutsuu runoilija Horatiukselta lainaamallaan käsitteellä *disjecta membra* (1978, 192; ks. Castrén ym. 2013, 65). Tämä tarkoittaa, että kielen ja muiden merkkien tapaan fragmentit ovat sellaisinaan täydellisiä, mutta silti aina suhteessa omaan ulkopuoleensa eli kokonaisuuteen, josta ne ovat osa. Vastaavanlainen käsitys esiintyy jo varhaisromantiikan teorioissa.

Fragmentin kaltaisista jäljistä muodostuva teos ei ole merkitykseltään yksiselitteinen vaan ymmärrettävissä aina monin tavoin. Mikään merkki ja sen todellisuudessa tavoittamat mielet eivät täysin vastaa toisiaan, sillä ennemminkin todellisuus ilmenee vain katoamalla (*sous rature*) – mutta niin, että katoamisesta jää jälki. (Derrida 1967b, 96–97.)

Derrida epäilee sen mahdollisuutta, että mikään järjestelmä muodostaisi täydellisen tiiviin kokonaisuuden, joka sulkisi sisäänsä kaiken, mitä se esittää kattavansa. Hänen tavoitteenaan on purkaa sisä- ja ulkopuolen vastakkaisuus ja edetä saman ja toisen dialektiikan ulkopuolelle. Pyrkimystä kaksinaisuuksien ja oppositioiden ulkopuolelle heijastaa *différance* käsite, jota hän kuvaa ”jäljen liikkeeksi, joka sekä viittaa merkkiin että sen katoamiseen [*effacement*]” (1972a, 11). Derrida tutkii, millä ehdoin asiat ja käsitteet vastaavat toisiaan, eli miten teoreettisen diskursin rajat sanelevat perinteisiä hierarkkisia vastakohtia, joiden mukaan käsitteet kulttuurista jäsenyivät. Hän paikantaa dialektisia vastakohtapareja lukuisien rakenteiden välille, esimerkiksi kirjoituksen ja puheen järjestelmien kesken. Sen lisäksi, että tällaiset oppositiot jäsentävät

useimpia filosofisia järjestelmiä, niiden mukaan järjestyvät myös lukemattomat muut rakenteet kuten kieli ja merkki. Derridan filosofiassa olennainen ajattelun lähtökohta on juuri merkin käsite siinä muodossa, jossa Ferdinand de Saussuren on kuvannut sitä kielitieteessään: Saussuren mukaan (2014) merkki koostuu kahdesta osatekijästä, merkitsijästä ja merkitystä. Vaikka tämä ajatus on Derridan laajan kritiikin kohde, hän toteaa, että vastakohtaisuudet eivät ole koskaan muodostaneet kokonaisia järjestelmiä, vaan pikemminkin niistä on syntynyt epäsymmetrisiä, hierarkkisesti jaettuina tiloja. (Derrida 1967b; 1972a, 10–11.)

Jos oletetaan taideteosten koostuvan jälkien jättämistä paikattomista, kielen ilmaisemattomista paikoista, on ilmeistä, että teokset ja laajemmassa mielessä kaikki kuvien tapaan rakentuneet kokonaisuudet eroavat diskursiivisesta kielestä. Tästä huolimatta taideteoksilla on Derridan filosofiassa tekstuaalinen rakenne, sillä ne koostuvat tekstien elementeistä eli eroista, viittauksista ja jäljistä (Derrida 2013, 25–26). Vaikka taideteosten merkitykset eivät hänen mukaansa ole kielellisiä eli diskursiivisia tai tiedollisia, silti hän esittää, että teoksia on mahdollista tarkastella kielen antamien mallien mukaan. Tästä syystä taideteokset ovat dekonstruoitavissa, sillä dekonstruktion strategiat toimivat jopa parhaiten tekstuaalisuuden ja diskursiivisuuden ulkopuolella. Samalla ne kuitenkin tuottavat taiteelle tekstin rakenteen (mt., 33–34; Heikkilä 2016, 12–13; 2021, 16–17).

Miten taideteokset sitten ovat ei-kielellisiä mutta rakentuvat silti kielen tapaan? Ristiriitaisen kuuloista väitettä selittää ajatus tekstiä (*texte*), kirjoitusta (*écriture*) ja taideteoksia yhdistävistä jäljistä ja merkeistä: ne ovat jäänteitä asioista, jotka eivät enää ole asioissa läsnä mutta ovat silti toistettavissa eli esitettävissä jossakin muodossa uudelleen (Derrida 1967b, 60–73). Jos kirjoitus ja teksti muodostuvat merkeistä, jäljistä ja niiden väliin jäävästä tilasta, myös teokset ovat osa samaa mallia. Kirjoitus ja teksti ovat rakenteita, joissa merkitykset tuotetaan merkkien eron (*différance*) ja toiston (*répétition*) perustattomalta pohjalta (Derrida 1972b, 4). Taideteokset osallistuvat näihin prosesseihin: tiedon tai valmiiden

sanomien sijaan ne synnyttävät eroja asioiden kesken ja samalla tuottavat yhä uutta kirjoitusta ja tekstiä, toisin sanoen eri tavoin rakentuvia ajatusmalleja (vrt. Derrida 1989, 176–179). Taiteessa eroamisen liike näkyy konkreettisesti yksityiskohtien ja teosten tekotapojen, menetelmien ja välineiden suhteissa toisiinsa. Taide on verrattavissa kirjoitukseen myös siitä syystä, että molemmissa on aina mielen ylimäärää, koska tekijä ei ole läsnä teoksessaan eikä siten voi olla merkityksen ensisijainen lähde. Siten teokset ja tekstit on mahdollista käsittää useilla tavoin, eli niiden mieli siirtyy aina paikoiltaan esitettyjen asioiden kirjaimellisen merkityksen ulkopuolelle. (Ks. Derrida 1967c; 1978, 185–200.)

Derrida kutsuu kaikkia kuvataiteen muotoja ”tilataiteeksi” tai ”tilalliseksi taiteeksi” (*les arts de l’espace*) (2013, 40–42, 139; 1991). Tilalla ja kirjoituksella on yhteys kuvataiteeseen: taide on osa maailman kirjoitusta ja luonteeltaan tekstuaalista juuri siksi, että se sijoittuu tilaan. Samalla kaikki tilassa olevat taiteen muodot – perinteisessä mielessä kuvataide – osoittautuvat tekstuaalisiksi, koska teoksissa tapahtuu tilallistumista (*espacement*) eli mielen muodostumisen liikettä (esim. Derrida 2003, 251–252). Kuvateostenkaan kokemus harvoin rajoittuu vain visuaalisuuteen ja näköaistiin, vaan ne herättävät Derridan mukaan jatkuvasti muistumia ja mielteitä muilta aistinalueilta: esimerkiksi ihmisen muotokuva voi tuoda hänen äänensä katsojan korviin tai sana tuo mieleen toisen sanan. Aistimusten lisäksi teokset herättävät siten ajattelun abstrakteja, näkymättömiä prosesseja. Näin teokset astuvat välittömästi kielen käytön alueelle, jolla on oma tilansa. Teokset ovat sekä käsitteinä että konkreettisessa mielessä avoimia ja rajaamattomia.

Teos vailla alkuperää

Ajatus teoksen käsitteen dekonstruktiosta on vaikuttanut nykyaikaisen taiteen ilmiöihin sekä teoriassa että käytännössä. Jo viimeistään 1960-luvulta lähtien eli modernismin valtakauden jälkeen taiteilijoiden ja teoreetikoiden huomio on siirtynyt taidesineistä taiteen prosessinomaisuuteen, tapahtumiin, tilaan ja aikaan. Syntyy installaation

kaltaisia teoskokonaisuuksia, joissa välineet, tekniikat, materiaalit ja käsitteet ja tekstit yhdistyvät toisiinsa heterogeenisesti. Derridan kuvataiteen ajattelu näyttää 1970-luvulta alkaen heijastavan samankaltaista kehitystä: taiteen muotojen laajetessa ja lisääntyessä on käynyt entistä kiistanalaisemmaksi, onko ”taiteelle” ja ”teokselle” mahdollista määrittellä yhteistä olemusta, eli missä määrin teorit vastaavat parhaimmillaankaan teosten olemassaolon moninaisuutta. Tähän ongelmaan filosofia ei pysty vastaamaan. (Derrida 1967a, 253; 1978, 20; vrt. Michaud 2014, 264.)

Derrida vastaa teoksen käsitteen kritiikissään eritoten Hegelin estetiikasta periytyviin käsityksiin, jotka perustuvat ajatukseen, että ”taiteella” ja ”teoksella” on oma olemuksensa ja totuutensa, ja siksi ne rajaavat kategorisia kokonaisuuksia. Kuten Hegel *Estetiikan luennoissaan* (1821/1835–1836) esittää, estetiikan järjestelmässä taide ja teos ilmentävät totaliteettia: oman käsitteensä ja totuutensa äärettömyyttä. Ajatus on heijastunut myöhempiinkin taidefilosofian vaiheisiin silloin, kun filosofit ovat esittäneet teoksen käsitteelle transsendentaalisia, kaikkina aikoina ja erilaisissa yhteyksissä päteviä luonnehdintoja. Hegelin mukaan taiteella ei enää ollut modernina aikana aiempaa merkitystä, sillä taiteen erityisasema uskonnon ja filosofian totuuden – jumalallisen tai inhimillisen vapauden ja elämän – esityksenä oli täyttynyt, ja nyt muut esitystavat ilmaisivat paremmin absoluuttista totuutta, jonka paljastamiseen vielä romanttisella taiteella oli etuoikeus. Modernin taiteen tarkastelun päämäärä ei siksi palvellut uuden taiteen tuottamista vaan itse taiteen olemuksen filosofista pohdintaa. (Hegel 2013, 57–59; 1975, 598–600.) Taide oli muuttunut filosofiaksi, mikä ei kuitenkaan estänyt tekemästä ja pohtimasta taidetta edelleen.

Sen sijaan, että heijastaisi omaa ääretöntä käsitettään, Derridan ja esimerkiksi Jean-Luc Nancyn (1990, 107–145) mukaan teos on päällekkäisten ja lomittaisten diskurssien äärellinen – eli äärettömästi avoin – paikka. Niiden kohdatessa äärellisessä teoksessa se menettää kokonaisuutta yhdistävän transsendentaalisen olemuksen, toisin sanoen tekijät, jotka antaisivat syyn ymmärtää teos totaliteetiksi (Derrida 1978, 123–135, 250).

Sen sijaan, että pyrkisi määrittelemään taiteen ja teoksen kaltaisia käsitteitä abstraktisti, Derrida esittää Nancyn tapaan ajatuksen taiteen radikaalista, yleisiin määrittelyihin palautumattomasta singulaarisuudesta: jokainen teos on jäljittelemätön, kun se tulee esiin jossakin tilanteessa, ajassa ja paikassa (Derrida 2013, 248–251; Nancy 1994). Silloin teoksen ominaisuudet, sen mieli ja rajat havaitaan äärellisesti sen perusteella, miten teos ilmenee erojen ja kontekstien verkostossa. Tästä seuraa, että itse teoksen käsitteelle on kuitenkin mahdotonta antaa figuria (Houillon 2011, 296).

Kun ajatus teoksen yhtenäisyydestä sortuu, päädytään teoksen käsitteellisen mahdottomuuden ja ”teoksiksi” nimettyjen olioiden materiaalisuuden väliseen kuiluun. Mitä silloin tapahtuu taiteelle? Seuraavaksi tarkastelen, mitä Derrida tekee kirjoittaessaan teoksista: millaisia oletuksia hän kumoo, ja miksi teoksen idean purkaminen osoittautuu hänelle välttämättömäksi.

Jos oletetaan, että Platonian ja Hegeliä seuraava taidefilosofian perinne perustui ajatukseen, että taiteen ilmiötä yhdistää yleinen, abstrakti Idea tai olemus, Derridan päämäärät ovat luonnollisesti päinvastaiset: hänen tavoitteenaan on irtautua teoksen olemuksen ajatteluun tähtäävästä filosofiasta, joka loisi teokselle käsitteellisen, äärettömän ykseyden. Ykseyteen kohdistuvan epäilyn taustalla on ajatus siitä, että taide on liian monimuotoista, jotta se olisi sovittavissa mihinkään filosofiseen järjestelmään. Tästä osoittavat jo hänen ensimmäiset Kantin estetiikan jättämää perintöä koskevat kirjoituksensa ”*Ekonomimesis*” (2016) ja *La Vérité en peinture* -teoksen esseet, erityisesti ”*Le Parergon*” (1978, 21–168). Näissä hän etsii Kantin estetiikan rajoja kartoittamalla Kantin *Arvostelukyvyn kritiikissä* (1790) luoman järjestelmän ajattelematta jääneitä aukkoja. Tavoite on näin selvittää, miten Kantin käsitys esteettisestä kokemuksesta rakentuu ja mitä se sulkee ulos – olettaen, että Kant ei ole tiedostanut oman filosofiansa rajoja.

Derridan dekonstrukttiivinen kritiikki kohdistuu ajatukseen siitä, että Kantin kauneuden analytiikka ei milloinkaan hallitse kaikkea, mikä kuuluu esteettisen arvostelman piiriin. Derridan mielestä (1978, 63–66) Kantin ongelmaksi muodostuu

sen määrittäminen, mikä on osa hänen järjestelmänsä ja millaiset alueet eivät kuulu siihen mutta silti vaikuttavat Kantin ajattelun rajoihin – kuten siihen, mikä on esteettisessä kokemuksessa varsinaisesti osa kauneusarvostelmaa ja miten tarkastelun kohteet rajautuvat. Analyysin purkaminen tuo näkyviin sen, että mitkä tahansa teoreettiset rakennelmat sisältävät oman esityksensä muotoon nähden aina yli- ja alijäämää (Derrida 2016).

La Vérité en peinture, Derridan laajin taidetta koskeva teos, lähtee liikkeelle kehysten ongelmasta: mikä rajaa teosta? Onko keinoja erotella, mikä on osa sitä ja mikä kuuluu teoksen sisäpuolelle, mikä taas on teoksen ulkopuolista ja toimii siksi vain sen ”alkuperäisenä täydennyksenä” (*supplément originaire*)? (Derrida 1978, 63–64.) ”Täydennyksen logiikalla” hän viittaa ajatukseen, että kaikki asiat esiintyvät jo alun perin kuin lisäyksinä toisille asioille: jokainen teksti on toisen tekstin konteksti (2003, 27–57). Täydennys ei siis tarkoita minkään tekstin toisintamista, mutta ei myöskään siirtymistä suoraan tekstin ulkopuolelle kohti ideaalista, merkitsijöistä irrallista merkittyä. Kirjoittaessaan teoksista Derrida lähestyy täydennyksen ideaa tutkimalla Kantin käsitettä *parergon*, joka on mahdollista suomentaa juuri ”kehykseksi” mutta myös ”koristeluuksi” (Derrida 1978, esim. 66–69; Kant 2018, § 14, 143).⁵ Kreikan kielen *para*-etuliite viittaa siihen, mikä on teoksen, *ergonin*, vieressä tai ympäröi sitä. Siten *parergon* merkitsee rajaa teoksen ja sitä kehystävien reunojen välillä. Se ei siis tarkoita eroa teoksen ja ei-teoksen kesken. *Parergon* heijastaa pyrkimystä käsittää teos itseensä sulkeutuvaksi kokonaisuudeksi. Teoksen rajoista syntyy kuitenkin ongelma, jos ajatellaan teoksen sisältöä: miten sisältö on ymmärrettävä, jos sen uskotaan rajautuvan vain kehysten tuottamaksi ehjäksi kokonaisuudeksi – oli kehys sitten konkreettinen tai näkymätön ja käsitteellinen? Kysymys koskee näin sitä, onko teos rajattavissa ulkoa käsin annettujen määritysten valossa.

Kun Derrida kirjoittaa *parergonista*, puheena eivät ole vain maalausten tai piirrosten todelliset kehukset vaan samalla myös Kantin esteettisen järjestelmän rajat ja vastakohtaisuudet. Hän siis

kysyy, mikä kuuluu Kantin filosofian sisä- ja mikä ulkopuolelle eli millaiset seikat rajaavat Kantin diskurssia sisältäpäin ja miten yhtäältä aistimuksen sisältö ja toisaalta aistittuun asiaan sovellettavat käsitteet vastaavat toisiaan Kantin estetiikassa. Derridan kritiikin ydin on hänen havaintonsa, jonka mukaan Kant ei kykene täysin tiedostamaan *Arvostelukyvyn kritiikissä* esittämänsä kauneusarvostelman teorian rajoja. Soveltamalla dekonstruktion lähiluvun strategioita Kantin filosofiaan Derridan (1978, 46–47) mukaan on kuitenkin mahdollista jäljittää sitä määrittävät piilevät seikat. Hän väittää, että Kantin *analyysi* esteettisestä kokemuksesta järjestyy sellaisen rakenteen mukaisesti, jota selittää analogia itse esteettisen *kokemuksen* kanssa. Tarpeen luoda teoria vailla ylijäämää sanelevat Kantin ”puhtaan filosofisen järjestelmän” ehdot. ”Ekonomimesiksessä” Kantin ajatus tuottavasta kuvittelukyvyvystä on nimittäin yhteydessä mimesikseen, sillä se toimii kielellisen mekanismin tapaan ja tuottaa siten olemista toisiinsa viittaavien tekstien muodossa (Derrida 2016, 478). Derridalle analogia viittaa aina kieleen. Kantin ajattelussa analogia on havaittavissa luonnon partikulaaristen, empiiristen lakien käsitteellisen yhtenäisyyden välillä eli määrittävän (*bestimmende*) ja reflektiivisen (*reflektierende*) arvostelukyvyn (*Urteilkraft*) välillä. Arvostelukyvyn kritiikissä määrittävä arvostelukyky tuo käsitteen rinnalle intuition eli alistaa havaitut partikulaariset asiat yleisyydelle, joka on olemassa käsitteiden eli sääntöjen, periaatteiden ja lakien muodossa (Kant 2018, 92–94). Derridan (1978, 59–60) tulkinnan mukaan Kantin määrittävän arvostelukyvyn, eli lopulta kielen, tehtävä on määrittellä ja siten samalla kaventaa partikulaarisuuden alaa.

Mikä sitten on esteettiselle kokemukselle sisäistä ja kuuluu siihen, mikä taas on ikään kuin ylimääräistä ja tarkoittaa vain kokemuksen lisäystä, puitteita tai ”itse kokemuksen” ulkopuolista? Tähän vastaaminen edellyttää Kantin dekonstruktivistista lukemista, jotta on mahdollista päästä Kantin järjestelmään kuuluvien sisäisten rajojen ja piilevien ehtojen jäljille. Estetiikkaa tarkastelemalla Derrida siirtyy samalla teoksen käsitteen määrittelyn alueelle, edellä mainittuun

ongelmaan siitä, mikä varsinaisesti kuuluu teokseen ja mikä vuorostaan kultakehysten tavoin ympäröi ja rajaa sitä (1978, 81–82). Kysymys koskee näin sisäisen ja ulkoisen käsitteiden tutkimista samoin kuin ”esteettisen kokemuksen” ja ”itse teoksen” olemassaoloa. Derrida pyrkii lähestymään ongelmia purkamalla oletuksia tarkastelun objektin ja filosofisen käsitteen teoreettisesta vastaavuudesta ja sen ehdoista. Hänen tarkoituksenaan on tuoda esiin se, että myös kehukset ovat satunnaisia ja määrittymättömiä kuten kaikki muukin aistimellinen. Kantin kauneuden analytiikka paljastaa Derridalle, miten totuus esteettisestä kokemuksesta ei ole selvärajainen, vaan metaforat ja mielikuvat jäsentävät Kantin filosofista argumenttia (Derrida 2016, 493). Filosofiset väittämät toimivat kuvien tapaan siinä mielessä, että molemmat ovat esityksen muotoja ja vetävät sanoja puoleensa (Derrida 1991, 61).

Kantin estetiikan ajattelu on Derridan ensimmäisten taidetta koskevien tekstien tärkein lähtökohta. Sen perustalta hän luo ajatuksen taideteoksen avoimesta käsitteestä sekä idean teoksesta, joka esittää oman esityksensä eron ja toiston keinoin sen sijaan, että olisi esitys taiteen ulkopuolisesta todellisuudesta. Tällä käsityksellä itsensä näyttämistä on yhteys Heideggerin taiteen ajatteluun. Derridan käsitys teoksesta ei-intentionaalisenä, kielen ulkopuolisena kokemuksena on taas samankaltainen kuin Maurice Blanchot’n filosofiasia, josta Derrida (1974, 283–286) omaksuu käsityksen ihmisen äärellisyydestä suhteessa taiteeseen. Blanchot’lle kieli, kirjallisuus ja kuvat ovat tiedon ulottumattomissa ja siten negatiivisuuden aluetta. Ne ovat siis äärelliseen ihmiseen nähden ulkopuolta, johon tietoinen, subjektiivinen ajattelu ja kokemus eivät ulotu. (Blanchot 2003, esim. 19–30.) Blanchot’ta ja Derridaa (1967b, 90) yhdistää käsitys siitä, että kieli ja kuvat jättävät kokijaan jäljen, eli niiden merkitykset ovat aina vailla muuta alkuperää kuin itse jälki, eivät milloinkaan suoraan läsnä tai käsillä. Siitä syystä teos on kokijaan nähden aina poissa: se on jotakin toista kuin hän itse.

Kokijan välimatka kuvaan ilmenee Blanchot’n (2003, 220–228) mukaan siten, että ihminen on yhtäältä aina etäällä siitä, mitä kuva näyttää

esittävän, ja toisaalta hän on erillinen kuvan tekijästä. Kielen tavoin kuva kytkeytyy Blanchot’n ajatuksiin kuolemasta ja unesta. Tavanomaisessa mielessä kuva seuraa esittämäänsä asiaa eli on toisarvoinen kohteeseen nähden: kuva ja kohde ovat toisistaan erillisiä. Etäisyys on kuitenkin kuvan esittämisen asian keskipisteessä, sillä kun asiasta on tullut kuva, se on jotakin, joka ”ilmenee kadonneena, palaamattoman asian paluu, etäisyyden outo sydän asian ainoana elämänä ja ytimenä” (mt., 221).

Derridan teoksen ajattelussa on yhteisiä piirteitä Blanchot’n kuvan teorian kanssa. Kuvan kohde ei kuitenkaan tarkoita vain sitä, että esitetty asia olisi siirtynyt etäämmälle esimerkiksi teokseen, vaan kuva on ennemminkin etääntymistä (mt.). Asia, josta taiteilija tekee kuvan, on siten läsnä ollessaan poissa; se on kuvassa tavoitettavissa, koska se on tavoittamaton. Blanchot kuvailee tätä liikettä sen paluuksi, mikä ei tule takaisin. Koska esitetty asia on kuvasta poissa, esitetyn kohteen katoaminen on Blanchot’lle kuvan ehto. Siksi kuvan totuus onkin jotakin muuta kuin totuus siitä, mitä kuvassa todellisuudessa näkyy (mt., 225). Tämä antimimeettinen ajatus vastaa Heideggerin (1995, 34) käsitystä taideteoksesta, joka ei ole vain tapa esittää totuuksia siitä, miten asiat ovat, vaan taide itse on keino tai väline totuuksien luomiseen: taiteen avulla ”se mikä on” voi paljastua meille. Maalauksista itse näyttää totuuden eli on sen ”velkaa” (*due*), tai teos antaa tai välittää (*rendue*) totuuden ikään kuin teos olisi teko, performatiivinen lupaus totuuden näyttämisestä (Derrida 1989, 173–174).

Derridan ja Heideggerin taiteen ajattelun pyrkimykset ovat yhteneviä sikäli, että Heideggerin tapaan Derrida pyrkii kyseenalaistamaan taidefilosofian subjektiivista kokemusta selittävän perinteen. Samalla hän kuitenkin kritisoi Heideggeria ja purkaa *Taideteoksen alkuperässä* (1935–1936) esiintyvää ”taidefilosofian ylittämisen” teemaa varsinkin esseessään ”Restitutions” (Heidegger 1995, esim. 83; Derrida 1978, 291–436).

Juuri modernin estetiikan subjektiivisuus herättää Heideggerissa epäilyä, sillä hänen mukaansa keskittyminen subjektiiviseen kokemukseen estää taidetta paljastamasta olemisen

totuutta (1995, 33–34, 82). Alkuperää on näin etsittävä siitä, mikä jää käsitteiden ulkopuolelle eli ei palaudu vastaanottajan tietoisuuteen tai toisaalta muodon ja aineen erotukseen. Heideggerin tutkimus on laajassa mielessä fenomenologista ja tähtää olevan olemisen ja olemisen ”mielen” (*Sinn*) ymmärtämiseen eli kätkeytyneen ja peittyneen paljastamiseen. Kätkeytyminen on olevan kieltäytymistä, sillä se seikka, että oleva on, vetäytyy, eli olemisten mieltä ei ole mahdollista tavoittaa. Siten tuttu ei pohjimmitaan ole taideteoksessa meille tuttua vaan ei-tuttua (*ungeheuer*), vierasta ja jopa kammottavaa. (Mt., 55.) Näyttämällä omaan materiaalisuuteensa kätkeytyvän outouden teos paljastaa olemisen totuuden itsestään käsin. Koska teos on perimmältään ainetta, sen olemisen mieltä ei voida tavoittaa.

Derrida kritisoi Heideggerin tapaa tuoda esiin totuuden käsite taideteoksen teoriassaan: miten teos saa totuuden näyttäytymään? Heideggerille teoksessa tapahtuu olemisen totuus, joka ”asetuu teoksen tekeille” mutta vain kätkeytyneisyyden ja paljastuneisuuden ”kiistelyssä” (mt., 34, 57). Taiteen totuus ei merkitse Heideggerille mimeettistä vastaavuutta teoksen näyttämien asioiden ja todellisuuden välillä, vaan teoksissa esiin tuleva totuus on jotakin muuta: ”*Kaikki taide on olemukseltaan runoutta*, koska se antaa olevan totuuden saapumisen tapahtua sellaisenaan” (mt., 75). Totuus ei siten ole representatioiden todenmukaisuutta eikä se ole teoksissa läsnä vaan avautuu teoksesta käsin. Derridan (1978, 187) ajatus taiteen tehtävästä on samankaltainen sikäli, että teos näyttää oman esityksensä: teos ei kuvaa maailman asioita sellaisina kuin ne tavanomaisesti havaitaan, vaan näyttää sen tosiasiain, että teos on esitys jostakin.⁶ Teoksen totuus ei kuitenkaan ole sitä mitä esityksestä havaitaan tai tiedetään, vaan se on tehtävä teoksen äärellä näkyväksi.

Derrida kuitenkin johtaa ajatusta olemisen totuuden paljastamisesta Heideggeria pidemmälle siinä mielessä, että taiteen totuus ei ole Derridalle (esim. 1989, 180–181; 1991, 10–11; 2010a, 5) vain näyttämistä vaan muistuttaa myös hänen ”jäljen” (*trace*) käsitettään. Sekä jäljen että teoksen logiikassa merkityksellisyys syntyy siitä,

minkä varsinaisesti ei voida sanoa sijaitsevan teoksessa vaan sen ulkopuolella tai rajoilla kuten muistissa, metaforissa ja erilaisissa assosiaatioissa. Derridalle ajatus edellä mainitusta alkuperäisestä lisäyksestä tai täydennyksestä on kuin asian sivumerkitys, joka on kuitenkin erottamaton teoksen merkityksestä. Se kätkeytyy teoksen materiaalisuuteen: ei ole esimerkiksi mahdollista irrottaa taideteoksesta käytettyä kieltä tai Heideggerin van Goghin maalauksesta luomaa teoriaa siitä, mikä on ”itse” teos. (Derrida 2003, 27–57.) Teoksissa lisäys tarkoittaa Derridalle esimerkiksi värin käyttöä, johon maalaus perustuu ja joka on siten sen välttämätön ehto. Tämän perustalta voi kysyä, mitä värin, sen sävyn tai paksuuden muuttaminen merkitsee: väri on vaihdettavissa, mutta onko teos vaihtamisen jälkeen sama vai eri kuin aiemmin, eli muuttuuko sen totuus? On myös mahdollista sanoa, että Derridan ajattelussa taide asettaa kyseenalaiseksi muodon ja aineen tavanomaisen erottelun, sillä teoksessa ne kytkeytyvät poikkeuksetta yhteen. Koska aine muovaa jokaisen muodon, taiteen aines on muodotonta sikäli, että se ylittää kaikki olemassa olevat muodot.

”Restitutions”-esseessä Derrida etsii vastausta siihen, mistä Heidegger oikeastaan etsii taiteen totuutta. Jos Heideggerille totuuden lähtökohta on taiteen filosofiassa tai käsitteissä, kuten Derrida epäilee, tämä merkitsee Derridalle mahdotonta hanketta, sillä hän itse hakee totuutta kaikkien figuurien ja muotojen ulkopuolelta: jäljestä ja erosta. Niiden toiminnasta ei voi tehdä figuuria eikä niiden muotoa ole erotettavissa, koska näkyvät hahmot ja muodot ovat lopulta vain figuurien ja muotojen olemassaolon mahdollisuuksia.

Teoksen vierestä: kehys, sanat ja maalauksen asiat

Puheena on siis taiteen ja filosofian raja, mutta ajattelun lähtökohtana oletus siitä, että sanojen käyttöön perustuva filosofia tai mikään kieli ei todellisuudessa voi puhua teoksista (Derrida 1978, esim. 157). Dekonstruktion väline ja samalla kohde on kieli. Derridan tarkoituksena on siten epäillä filosofian mahdollisuuksia tarkastella

teosta. Teoksessa *La Vérité en peinture* epäily filosofian mahdollisuuksista suuntautuu maalauksen käsitteelliseen määrittelyyn sen perusteella, miten maalaus on erotettavissa muusta maailmasta: mikä rajaa maalauksen kaltaisen teoksen sisä- ja ulkopuolta, ja onko näiden erottaminen edes mahdollista? On siksi kyseenalaista, voidaan-ko taideteosta koskaan havaita ”sellaisenaan”, siten, että tarkastelija sulkisi kokemuksensa ulkopuolelle tietonsa, ajatuksensa ja olosuhteet ja keskittyisi yksinomaan teoksen sisäiseen todellisuuteen. Sen sijaan teoksen vastaanottoon vaikuttaa vääjäämättä sen ulkopuoli eli olosuhteet, toisin sanoen konteksti, jossa teos ilmenee.

Derridan väitteen mukaan filosofia ei kykene milloinkaan puhumaan ”taiteesta” (*sur tai de l’art*) tai maalauksesta, vaan vain lähestymään niitä, kirjoittamaan ”maalauksen liepeiltä” ja kiertämään sen ”ympärillä” (*autour de la peinture*) (1989, 181, 183; vrt. Nancy 2011, 18–19). Kielen ja maalausten ristiriita syntyy siitä, että taiteen tuottamat vaikutukset ylittävät aina kielelliset ilmaisut: filosofian sanat eivät yllä tavoittamaan ”itse” teosta – ja silti kirjoitus on ainoa tapa käsitteellistää taidetta. Ajatus siitä, että diskursiivinen, looginen kieli ja sanaton taide ovat toisistaan vääjäämättä toisistaan erillisiä, saa Derridan kysymään yhä uudelleen, miten maalaus on lähestyttävissä sanallisesti (1978, 178–180, 192). Kielen ja teosten suhde onkin hänen ajattelussaan jännitteinen, sillä taiteen analysointi näyttää kielen riittämättömyydestä huolimatta vaativan juuri kielen ja merkkien tulkintaan kytkeytyviä käsitteitä, erojen, katkosten, tekstien välisten viittausten, toiston, lainauksen ja muistin huomioon ottamista (Derrida 2013, 232–237).

On mahdollista tulkita, että juuri kielen ja taiteen ero on teoksen olemassaolon perusta Derridan filosofiassa (Michaud 2014, 250–256; Van Sevenant 2000, 75). Jos teoksen lähtökohdaksi oletetaan singulaarinen ero eli idean ja merkin ratkeamaton välitila, siitä seuraa, että teos ei ole käännettävissä mihinkään muuhun ilmaisuun muotoon eli toiselle ”kielelle” – merkkien järjestelmäksi tai rakenteeksi. Kieli voi enintään koskettaa teoksia ympäröivää rajaa, jonka jäljittäminen on Derridan taiteen filosofian tehtävä.

Hän pyrkii jäljittämään kaikkea sitä, mikä kehystää teosta, *ergonia* (1989, 170, 181–183). Teosta ja samalla sen käsitettä kehystävä tila sijaitsee taiteen ja kielen liikkuvaksi osoittautuvalla rajalla; liikkuvalla siksi, että kielen merkitykset eivät ole yksiselitteisiä suhteita sanojen ja asioiden välillä vaan ennemminkin jälkien ja niiden vuorostaan jättämien varjomaisten merkkien tuottamaa mielten loputonta ketjuuntumista. Koska merkillä on mahdollisuus tulla erotetuksi viittauskohdeesta eli merkitystä (*signifié*), se vieraantuu myös kulloisestakin kommunikaatiotilanteesta ja sen kontekstista, mikä tekee jokaisesta merkistä pois-aolevan jäännöksen, todellisuuden jäljen. Siten mielet ovat niiden muodostamissa rakenteissa vailla lopullista paikkaa: merkin alkuperä on aina erossa ja välitiloissa. (Derrida 1967b, 96–97).⁷

Esseessä ”Restitutions” van Goghin Maalaisnaisen kengät -maalauksen parergon on irrallaan teoksesta. Samalla kenkiä reunustava ja niille muodon antava viiva on irti kenkien kuvialasta. Niiden ”sisäpuolen” ja ”ulkopuolen” määrittely on epävakaata, kun useat, rinnakkaiset ääriviivat saavat katseen liikkumaan ääriviivojen välillä ja täydentämään ne. Derridan mukaan jälkien ulko- ja sisäpuolen häilyvyys näkyy van Goghin tavassa kuvata kengännauhuja: “[k]ehys tekee teoksesta lisäyksen kaltaista toimimattomuutta [*désœuvrement*], kun se ”viiltää auki” ja ”jälleen yhdistää jakamansa” jäljet ja niiden rajaamat alueet maalauksessa (1978, 346–347). Teoksen ja sen ulkopuolen välillä on näin aina horjuvuutta, mikä saa teoksen käsitteen purkautumaan: ei ole selvää, mikä toden teolla on teokselle sisäistä ja mikä ulkoista tai mikä on osa teoksen olemusta ja luo sen identiteetin. Dekonstruktioajattelun kriittinen kysymys filosofialle onkin se, voiko teoksella olla lainkaan kiinteää olemusta.

Derridan teoksettomuuden tai toimetttömyyden käsite, *désœuvrement*, tuo ilmi oletuksen, että teokset eivät ole vain itseensä sulkeutuvia selvärajaisia kokonaisuuksia tai kokonaiskuvia, totaliteetteja. Sen sijaan kaikki teokset viittaavat oman hahmonsä ja esittämiensä asioiden ulkopuolelle: konkreettisesti mielessä tekijään, muihin taiteilijoihin, tyyliihin ja aikakausiin, aiheisiin,

välineisiin, tekniikoihin, teorioihin ja mihin tahansa maailman ilmiöihin, menneisiin, tuleviin ja nykyisiin. Derridalle merkityksellinen kysymys onkin se, mitä teoksena oleminen tarkoittaa, jos hylätään ajatus eheästä, esimerkiksi maailman-kuvan välittävästä totaliteetista. Miten puhua teoksesta siten, että sen käsite säilyy avoimena ja ratkeamattomana niin, että se vastaa esimerkiksi uuden taiteen luomisen ja vastaanoton vaatimukseen? Ajatuksella on yhteys nykyaikaisen taiteen muutoksiin, jotka taiteen tavoin ovat alttiita olosuhteiden ja kontekstien vaatimuksille. Niiden perusteella on siten mahdollista luoda aukotonta käsitystä ylihistoriallisen ”teoksen” ehdoista (vrt. Nancy 1994, 11–70). Samalla on mahdollista kysyä, miten taiteilija päättää työskennellessään, millaista kokonaisuutta hän kutsuu teokseksi, mitä ratkaisuja se vaatii ja milloin työ on valmis.

Viittaamalla siihen, mikä jää teoksen ulkopuolelle sen sijaan, että yrittäisi puhua ”itse” teoksesta, Derrida tekee näkyviksi oman filosofiansa ehdot. Filosofia luo sanallisia, kommunikaitavia merkityksiä, kun taas taiteen mahdollisuudet ovat ensi sijassa toisenlaiset: se ennemminkin esittää itsensä teoksena kuin välittää tietoa ja väittää asioita. Totuus teoksissa ei määrity mimeettisesti siten, että se merkitsisi vastaavuutta esitetyn asian ja esityksen kesken.⁸

Teoksista ja niitä koskevista teorioista on kirjoitettava tarkastelemalla kriittisesti kielen käyttöä, sillä taideteoksesta ei ole mahdollista puhua suoraan (Derrida 1989, 170). Myös filosofisessa kirjoituksessaan Derrida pyrkii hälventämään asian ja esityksen eroa. Hänen kirjoituksensa toimii taiteellisten esitysten tapaan ja luo ajattelua, joka ei ensi sijassa tuota niinkään loogista, suoraviivaista tietoa teoksista kuin operoi tekojen tai puheaktien lailla. Toistoa, sanaleikkejä ja homonymioita käyttämällä Derrida luo kirjoituksestaan moninaista ja haarautuvaa. Taideteosten tavoin teksti herättää mielikuvia ja assosiaatioita niin, että sen sisältö ei välttämättä tiivisty yksiselitteisiin väitteisiin. (Derrida 2010, 5; ks. Heikkilä 2021, 17, 161–162.) Sanat eivät voi näet tarttua itse teoksiin tai taiteen sisältöön, sillä se on Derridalle materiaalista, kun taas sanat ovat aineettomia ja siten taiteeseen nähden ulkoisia.

Samalla hän ymmärtää kuitenkin myös teokset kirjoituksen muodoiksi ja osaksi tekstiä eli eri tavoin rakentuneita kokonaisuuksia, joista kulttuuri muodostuu. Hän pohtii, onko mahdollista puhua ja kirjoittaa ikään kuin sanattomasti ”maalauksen ympäriltä”. Tämä ajatus tekee maalauksen ja kielen suhteesta sekä mahdottoman että välttämättömän: ”Sanaton maalaus on myös uskallusta antaa tiedostamattoman puhua” (Derrida 2013, 223; vrt. Heikkilä 2016). ”Tiedostamaton” sijaitsee ehkä juuri kielen ja ei-kielen välisessä kääntymättömässä, suhteettomassa suhteessa. Kuten Joana Masó (2011, 361) on huomauttanut, (epä)suhteen voi tulkita sitovan kielen ja ei-kielisen aineksen yhteen niin, että eron ansiosta osapuolista tulee erottamattomat. Taiteen ja sanojen leikkauskohta on singulaarinen, mikä tarkoittaa, että se voi toteutua lukemattomin eri tavoin (Derrida 2014, 41).

Taiteen sanattomuudesta seuraa, että teoksen sijaan on mahdollista puhua vain sen ympäriltä tai vierestä. Kirjassa *La Vérité en peinture* hän täsmentää, mikä ympäröi teosta: ”kehys, otsikko, allekirjoitus, museo, arkisto, uusintaminen, diskurssi ja markkinat” (1989, 183). Kehys kulkee kaikkialla, missä ”harrastetaan *maalauksitaiteen oikeutta* koskevaa lainsäädäntöä raja merkitsemällä ja tekemällä vastakohtaparit synnyttävä leikkaus, jonka haluttaisiin olevan näkymätön” (mts.). Jos teosta ympäröivien tekijöiden katsotaan ”häiritsevän” sen sisäistä diskurssia, yhtä lailla sitä häiritsevät taiteen arvottaminen ja teorian eli kaikki, mikä ei ole teokselle sisäistä – eli mikä ei modernistisen taideteorian kielellä ole osa teoksen esteettistä muotoa.

Purkautuva teos

Selvitän tässä luvussa sitä, mitä Derrida *tekee* ajatukselle teoksesta, joka menettää entiset rajansa ja eheän, subjektiivisia kokemuksia välittävän modernistisen hahmonsä. On tutkittava, mitä oletuksia hän kumoaa, purkaa ja miksi, eli mitä teokselle tapahtuu. Esitän, että dekonstruktion työstä seuraa teoksen ideaa ajatellen ristiriita. Yhtäältä ”teos” on käsitteellisesti pirstoutunut ja rajaamaton, eikä se enää Derridan mukaan

kykene ilmaisemaan ajatusta totaliteetista eli kaikkien mahdollisten teosten kokonaisuudesta, identiteetistä tai olemuksesta (1972a, 234–237). Silti teoksen käsite ei lakkaa olemastakaan, sillä taiteessa tehdään jatkuvasti uusia teoksia, ”kek-sintöjä”, kuten Jean-François Lyotard (1985) on ilmaissut. Ehkä juuri tästä syystä Derrida on kirjoituksissaan tarkastellut erilaisia taideteoksia näkökulmana niiden suhde kieleen ja taiteen filosofiaan. Dekonstruoidessaan teoksen käsitettä hän ei kuitenkaan väitä, että mitään ”teokseksi” nimitettävää ei enää olisi olemassa tai että taiteilijat eivät tuottaisi teoksia. Dekonstruktion strategiat kohdistuvat Derridan filosofiassa ensi sijassa esteettisen taidekäsitteen ja taiteen ja teoksen käsitteiden välisen hierarkian purkamiseen: Nancyn (1994) tapaan hän kysyy, mitä tapahtuu, jos taiteen käsite ei tule ennen teoksia, vaan taide on olemassa ainoastaan singulaarisissa ilmenymisissä (esim. Derrida 2013, 242–243).⁹

Teokset eivät siis lakkaa olemasta – ne ainoastaan menettävät käsitteellisen yhtenäisyytensä ja samalla äärettömyytensä. Derridalle teos on aina äärellinen, ja myös jokainen sen yksityiskohta on rajallinen eli toimii vain omassa yhteydessään. Koko ”teos” purkautuu, ja siitä tulee tilanne, tapahtuma ja paikaton paikka ”äänten jakamiselle” eli erilaisten diskurssien kohtaamiselle (vrt. Nancy 1982). Kuvataiteesta puhuttaessa näkemisen valta-asema menettää entisen arvonsa ja teoksesta tulee katsomisen kohteen sijaan sokeuden aluetta (Derrida 1991).

Käsitys olemisen – kuten myös esimerkiksi merkin ja puheen – läsnä olemisesta itselleen sisältää ajatuksen, että käsitteiden olemassaolo on itsenäistä ja omalakista niiden viittauskohteeseen nähden (Derrida 2003, 283–285).¹⁰ Kysymys on siten olemisen itseriittoisuudesta: mikä kuuluu olemuksellisesti viitattuun kohteeseen, esimerkiksi tekstiin, ja mikä ei, ja voidaanko tekstin tai kirjoituksen horisonttia vastaavasti rajata? Laajemmin on mahdollista kysyä, onko olemisen oma alkuperänsä ja tarkoituksensa, kuten metafysiikan perinne on väittänyt. Itselleen läsnä olemisen ja itseidenttisyyden purkamisen herättää näin ajatuksen siitä, vastaavatko merkitsijä ja merkitty koskaan täysin toisiaan.

Derrida tuokin esiin mahdollisuuden, että tekstiin sisältyy jotakin sellaista, mikä ei täysin vastaa sanojan tarkoittamaa, sillä osa tekstistä ylittää aina kirjoittajan intentiot. Onko teksti siten edes esitettävissä kokonaisuutena eli ”teoksena”, joka sisältäisi aiotun merkityksen ilman, että mitään jäisi siitä yli (*restance*) (Derrida 1972a, 53)? Esimerkkejä tästä ylijäämästä ovat retoriikan merkitys Platonin *Faidros*-dialogissa ja Kantin käsitykset taideteosten ja arkkitehtuurin ornamenttiikasta *Arvostelukyvyn kritiikissä*, jossa Kant etsii puhtaan taiteen ja kauneuden ydintä (Derrida 1978, erit. 21–135). Jo edellä esitelty teoksia ympäröivien kehysten ja koristeluiden – eli lisäysten – ongelma on olennainen sekä Kantille että Derridalle, sillä siihen sisältyy ajatus niiden kyvystä palvella kehystettyä ja koristeltua kohdetta. Jos koriste on irrotettavissa esteettisen tarkastelun kohteesta, mikä silloin on ”itse kohde” ja miten määrittellä se, mikä on sille omaa, jos ylipäätään mikään?

Derrida esittää teorian teoksesta ja sen rajoista kirjassaan *La Dissémination* (1972), jossa hän tarkastelee sitä, miten ulko- ja sisäpuoli ja esitystapa määrittävät kaikissa mahdollisissa tekstien muodoissa, yhtä lailla kirjallisissa kuin muissakin. Hän kysyy, missä kulkevat kirjallisten tekstien rajat ja onko edes mielekäästä pyrkiä määrittelemään niitä. Kysymys ei koske vain kaunokirjallisuutta vaan myös filosofian rajoja olettaen, että filosofia ei merkitse Derridalle etuoikeutettua tietä totuuden määrittelyyn vaan on lopulta vain omanlaistaan kirjoitusta ja kirjallisuuden lajityyppi (1972a, 1–59). ”Disseminatio” tarkoittaa kirjallimellisesti levittämistä, välittämistä ja kylvämistä. Derridan sanastossa se viittaa tekstien jättämään mielen ylijäämään, joka vastustaa subjektiivista hallintaa ja käsitteellistämistä. Puhe on toisin sanoen ylijäämästä, joka ei sulkeudu symbolisen järjestyksen sisään. Teoksen purkaminen jättää sen käsitteen vaille pysyvää mieltä. Miksi sitten teos kaipaa dekonstruktioita, joka avaa näkymät teoksen perimmäiseen teoksettomuuteen ja toimettomuuteen, käsitteen sisällön määrittämättömyyteen ja rajojen puuttumiseen?

Kirjallisen teoksen ”toimettomuus” merkitsee ajatusta siitä, että teos ei kiteydy yhtenäiseksi,

aukottomaksi kokonaisuudeksi. Kuten myöhemmin kuvista ja maalaustaiteesta puhuessaan Derridan katse kiintyy teoksen liepeille ja käsitteeseen *hors-livre*, joka tarkoittaa kirjalle ulkoista ennemmin kuin itse kirjaa. *Hors-livre* eli ”ulko-teos” viittaa kielen retorisiin piirteisiin ja koristeisiin, jotka ovat ”itse asiaan” nähden ikään kuin ulkopuolisia. Ne paljastuvat kaikessa siinä, mikä jää jäljelle tietoa ja loogisia merkityksiä muodostavista rakenteista, ja näkyvät kielen ominaisuuksissa, jotka eivät suoraan kommunikoi mitään sanomaa (Derrida 1978, 50–51). Ajatus teoksen ylijäämästä on olennainen, sillä ajatus kielen ja todellisuuden jäännöksettömyydestä suhteesta on mahdoton. Kielen ja sen ilmaisevan asiointilan kesken muodostuu nimittäin aina aukkoja, joiden ansiosta asioiden mielet voivat syntyä – Derrida puhuu näistä tyhjästä kohdistusta välimatkan, tilallistumisen ja eron käsittein (1972a, 31–32; 1972b, 8–9). Mielen synnyn edellyttämä eroamisen tila on välttämättömyys, koska kielen ilmaisevat oppositiot eivät ole ylitettävissä niin, että jokin kolmas tekijä yhdistäisi ne. Ei myöskään ole ajateltavissa, että vastapuolet voitaisiin johtaa jostakin niistä edeltävästä alkuperäisestä käsitteestä, josta vastakkaisuudet olisivat eriytyneet.

Yksi Derridan motiiveista dekonstruoida teosta on pyrkimys kyseenalaistaa uskoa siihen, että tieto, totuus ja subjekti olisivat itselleen läsnä ja esittäisivät itse itsensä eli olisivat oma perustansa ja siten itsensä kanssa yhtäpitäviä. Tätä käsitystä hän kutsuu ”logosentrismiksi”, joka vastaa paljolti idealismin ajatusta (Derrida 1967b, 65; 1988, 57) ja samalla Heideggerin kritisoimaa ajatusta ”läsnäolon metafysiikasta”. Sen taustalla on Platonilta omaksuttu länsimaisen ajattelun perinne, jossa kirjoitettu kieli on luonteeltaan epätäydellistä, kun taas todellinen tieto kuuluu ideaalisen logoksen piiriin ja toisin kuin kirjoitus on siksi selvää ja varmaa.” Logosentrismien ajatus viittaa myös Saussuren fonosentrismien käsitteeseen, joka viittaa oletukseen ajattelua välittävän puheen ensisijaisuudesta muihin kielen käytön muotoihin nähden. Tästä seuraisi ainoastaan, että kaikki tieto ja merkitykset olisivat lopulta peräisin puhutusta

kielestä. (Saussure 2014, 100–101; Derrida 1967b, 21–22, 146; 2003, 248).

Mihin sitten paikantuu teoksen käsitteen tarkastelu, jos raja kielen ja taiteen kesken häilyy lakkaamatta? Kysymys teoksesta jakautuu Derridan filosofiassa kahtia: yhtäältä se koskee mahdollisuutta tai mahdottomuutta puhua teoksen identiteetistä, ja toisaalta identiteetin rajoja, jotka hänen mukaansa laajenevat jatkuvasti ja saavat uusia muotoja (Derrida 1972a, 22). Teoksen merkitys hajautuu, sillä sen sijaan, että teoksella olisi yksiselitteinen olemus, se on tekstiä, joka muuntuu, viittaa jatkuvasti muihin teksteihin ja synnyttää siten uusia mieliä ja mielteitä. Tekstit hajoavat ja niiden saamat mielet moninaistuvat aina toisten tekstien kynnyksellä ja rajoilla. Derridan (1989) päämäärä on siten väittää, että täydellisten, selvärajaisten järjestelmien muodossa esitetyt kokonaisuudet ovat todellisuudessa läpäisevämpiä ja alttiimpia muille teksteille kuin filosofit ovat useimmiten myöntäneet.

Derrida ei perustele tarvetta taideteoksen käsitteen kritiikkiin vain siksi, että teoksen käsitettä tai osatekijöitä on mahdotonta rajata. Lisäksi mahdollisuudet tuottaa teoksia ovat rajattomat: taiteilijoiden työstä syntyy siinä määrin erilaisia tuloksia, että mikään yksittäinen käsite ei tosiasiallisesti riitä kuvaamaan niitä. Siksi tuleva ja nykyinenkin taide ei voi pitäytyä vain abstraktin, transsendentaalisen ”teoksen” idean ennalta sanelemalla alueella, vaan taidetta on mahdollista ajatella ainoastaan teoksista lähtien. Niitä taiteilijat tuottavat maailmaan jatkuvasti lisää. Uudet teokset ovat ennen näkemättömiä ja ylittävät kaikki taiteen ja teoksen aiemmat määritelmät. Väittämällä näin Derrida samalla käänteisesti kumoaa teoksen tavanomaisen merkityksen eli käsityksen siitä, että kaikilla taiteilijan luomilla asioilla olisi välittömästi teoksen identiteetti. Yhtenäisen kokonaisuuden sijaan teos merkitsee siten teosten herättämien mielten hajautumista ja leviämistä vailla alkua ja loppua.

Teoksen käsitteen kritiikki on Derridan mukaan tarpeen etenkin siksi, että hän toivoi sen ansiosta voivansa irtautua absoluutin metafysiikasta, joka oli osa esimerkiksi Hegelin filosofiaa (erit. 1972a, 9–67). Eräänlaisen vertauskohdan

Derridan tarkoittamalle teoksettomuudelle antaa Nancyn ajatus yhteisöstä, joka ei tarkoita yhteisyyttä vaan päinvastoin ainoastaan yhteisen olemuksen puuttumista (Nancy 1986, 18).¹² Samalla tapaa taideteoksen käsitteeltä puuttuu yhteinen, kaikkia mahdollisia teoksia määrittävä ylihistoriallinen identiteetti.

Särkynyt ykseys

Teosten ainutkertaisuuden tarkastelu avaa Derridan kielen ajattelun periaatteisiin uusia näkökohtia. Koska taideteokset ovat aina ainutkertaisia ja perimmäiseltä luonteeltaan materiaalisia, onko olemassa niihin soveltuvaa filosofiaa ”yleensä”?

Derridan kirjoitukset teoksesta ja sen liepeiltä koskettavat taiteen ja filosofian vuorovaikutusta, etenkin ongelmaa siitä, miten filosofia kykenee ottamaan vastaan materiaalisia, sanoihin palautumattomia taideteoksia. Tämä piirre yhdistää jälkistrukturalistista tutkimusta esimerkiksi jälkihanistisiin ajattelun ja taiteen suuntauksiin, joiden mukaan ihmisen tietoisuus ei määritä kaikkea todellisuutta, vaan esineet ja muut elävät oliot luovat osaltaan kokemusmaailmaa. Yleisimmässä mielessä tutkimus koskee näin mahdollisuutta käsitteellistää taidetta eli puhua siitä filosofisesti. Tähän vastaaminen ei tarkoita sen paljastamista, mitä taide ja teos ovat ja miten ne soveltuvat ajattelun aiheiksi, vaan ennemmin koskee näiden käsitteiden ratkeamattomuutta. Pyrkimykset lähestyä taidetta eivät rajaa sen alaa vaan pikemminkin edellyttävät lisäkysymyksiä, jolloin taideteoksen ala jää avoimeksi. Tämä johtaa pohdintaan siitä, mitä nykytaiteen ontologia ja kritiikki ovat ja mitä muuttuvat taidemuodot vaativat teorioilta.

Puheena ovat taiteen teorioiden rajat, ja on selvää, että Derridan tutkimus koskee niiden asemaa dekonstruktion näkökulmasta käsin. Sen kriittisiä kohteita ovat taiteeseen liittyvät väitteet, eivät niinkään taideteokset historiallisina, konkreettisina objekteina. Vaikka Derridan ja Nancyn kaltaisten jälkistrukturalististen kirjoittajien painopiste on kiistatta taiteen filosofisessa

merkityksessä, heidän edustamansa ajattelun vaikutukset ulottuvat kuvataiteen teorioiden ja käytäntöjen viime vuosikymmenten antimodernistisiin ja antiesteettisiin suuntauksiin, jotka ovat käyneet ilmi esimerkiksi huomion siirtymässä taiteen aistimisesta kielellisyyteen ja tekijän intentioista teosten vastaanoton korostumiseen (esim. Foster 1983).

Mihin teoksen käsitteen purkamista sitten tarvitaan? Derrida pysyttelee teoriassaan pääosin melko perinteisen muotoisten teosten parissa. Hänen huomionsa keskittyy oman aikansa nykytaiteeseen sekä vanhempaan taiteeseen kuten piirroksiin, maalauksiin ja valokuviiin, joskin hän on kirjoittanut myös videotaiteesta ja elokuvasta ja on pohtinut teoreettisesti mediumin merkitystä (Derrida 2010, 39; 2013, 302; 1996). Se, mitä hän teosluonnetta tarkastelemalla tavoittaa taiteen eri lajien kehityksestä, on kuitenkin jo 1970-luvulta lähtien ennakoitunut kuvataiteen kehitystä ja on osoittautunut sen vuoksi antoisaksi nykytaiteen vastaanotossa. Modernismin jälkeisissä taidekäsitelyissä on ilmeistä Derridankin ajattelussa näkyvä suuntautuminen ”itse teosten” sijasta konteksteihin ja rakenteisiin: taiteen filosofiaan, yhteiskuntaan ja taidetta ympäröiviin instituutioihin kuten esityspaikkoihin, koulutukseen ja asiantuntemusta koskeviin keskusteluihin. Konkreettisesti Derridan teoriat ovat nähdäkseni vaikuttaneet ajatukseen siitä, että teos on aina altistumista toiselle: muille teoksille ja taiteenlajeille ja koko ympäröivän todellisuuden vaikutuksille. Teos ei siten ole koskaan yksi ainoa käsite, eikä sille ole määriteltävissä vain yhtä olemusta. Taiteen käsite laajenee, kun tehdään uutta ja tarkastellaan jo olemassa olevia teoksia uudella tavalla yhteisistä käsin.

Derridaa näyttää teoksen purkamisen hankkeessa motivoivan tilanne 1970-luvun taiteessa *La Vérité en peinture* -kirjan kirjoittamisen aikaan. Viimeistään tällöin entiset käsitteet teoksesta olivat osoittautuneet mahdottomiksi, sillä kuvataiteen menetelmien ja välineiden moninaistuuessa ajan teoksista oli löydettävissä yhä vähemmän piirteitä, jotka olisivat tuottaneet niille yhteisen olemuksen ja ykseyden. Teoksia on siten mahdollista kutsua ”toimettomiksi”,

”toimimattomiksi” tai ”teoksettomiksi”, joita *désœuvrement*-käsite kuvaa Derridan tarkoittamassa mielessä. Ollakseen käsitteellisesti hallittava kokonaisuus teos on siten liian moninainen ja avautuu ennakoimattomiin suuntiin, mistä käsin se saa yhä uusia merkityksiä eikä ehkä enää saavuta modernistista autonomiaa – itsenäisyyttä, omavaraisuutta tai riippumattomuutta muista teoksista, kuvista ja niistä ympäröivästä maailmasta. Teos ei koskaan pysty esittämään omasta aiheestaan kaikkea mahdollista, sillä Derridalle taide on aina esitysten ja sanallisten merkitysten tuolla puolen (1991, 10).

Yhtenäisyyden sijaan teos on pikemminkin luonnostaan heterogeeninen alusta alkaen: se on yhdistelmä ristiriitaisia ja sovittamattomia osia, jotka eivät ole syntyneet vain teoksen sisältä käsin. Derridan mukaan teos muotoutuu kokemuksessa jonkinlaiseksi sen sijaan, että se vain ”olisi” kokemuksen kohde (1978, 63; 2013, 143–144; vrt. Michaud 2014, 263; Houillon 2011, 294–295). Muotoutumisen prosessi, jossa teokset laajenevat jatkuvasti omien kontekstiansa puoleen, jättää teoksen käsitteen aivoiksi eli pysyvästi keskeneräiseksi. Sekä taiteen käytännöissä että teorioissa siirtymä käsitteiden ja kontekstien korostamiseen oli jo tuttua *La Vérité en peinture*-teoksen kirjoittamisen aikaan. Aiempien vuosikymmenten taiteessa korostuneen modernistisen välinekeskeisyyden sijaan tuotettiin yhä useammin välineestä riippumattomia paikkasidonnaisia tapahtumia, ympäristö- ja käsitetaidetta sekä erilaisia medioita hyödyntäviä teoksia.

La Vérité en peinture -kirjassa Derrida näyttää joukon teosesimerkkejä: Kantin *Arvostelukyvyyn kritiikin* innoittamia kehyksen ideaa hahmottavia kuvia, Valerio Adamin voimakkaita ääriviivoja käyttäviä piirroksia ja maalauksia 1960- ja 1970-luvuilta, ranskalaisen Gérard Titus-Carmelin eri tekniikoin toteutettuja *The Pocket Size Tlingit Coffin* -sarjan teoksia Pariisin Pompidou-keskuksen näyttelystä vuodelta 1978 ja Heideggerin tarkastelemaa Vincent van Goghin *Maalaisnaisen kengät* -maalauksia vuosien 1886–1888 vaiheilta – kuten Derrida huomauttaa, jää kuitenkin näyttämättä toteen, mihin maalauksen versioon Heidegger viittaa. Teokset

ovat Derridalle filosofisen argumentoinnin mutta myös yksityiskohtaisten havaintojen lähteitä: ne tuottavat ajattelua ja antavat esimerkkejä taiteesta, josta Platonin, Kantin, Hegelin ja Heideggerin kaltaiset filosofit kirjoittavat. Derrida kysyy, missä filosofian ja taiteen rajat kulkevat ja mikä kuuluu teoksiin, mikä taas on niiden ulkopuolista (erit. 2013). Onko taiteen ja filosofian suhde siis lopulta mahdoton, vai onko mahdollista saada ajattelu toimimaan taiteen tavoin eli ajattelemalla sen totuutta puheaktin kaltaisena tekona, joka sijoittuu tiedon ja *logoksen* ulkopuolelle? Taiteesta, teoksesta ja ajattelusta muodostuu ehkä näin lopulta teoksetonta, mikä antaa aiheen yhä edelleen pohtia yhtäläisyyttä taiteen ja filosofian pyrkimysten välillä – sanojen merkityksille ulkoista mieltä ja asioiden jättämiä jälkiä. ■

DOS. MARTTA HEIKKILÄ on estetiikan tutkija ja ma. yliopistonlehtori Helsingin yliopistossa.

VIITTEET

- 1 Laajassa ”Restitutions”-esseessä Derrida tarkastelee Heideggerin ja taidehistorioitsija Meyer Schapiron kiistaa Vincent van Goghin *Maalaisnaisen kengät* -maalauksesta, josta van Gogh toteutti useita versioita vuosina 1886–1888. 1960-luvun lopulla käydyin kiistelystä aloitti Schapiron essee ”The Still Life as a Personal Object: A Note on Heidegger and Van Gogh” (1968), jossa hän kritisoi Heideggerin *Taideteoksen alkuperässä* esittämää tulkintaa van Goghin teoksesta. Kirjoittaessaan kiistasta Derrida purkaa molempien osapuolten väitteitä.
- 2 Näin on mahdollista sanoa, jos intentionaalisuuden tulkitaan viittaavan mielessä muodostuviin esityksiin eli representaatioihin, koska niillä on suhde maailmassa oleviin kohteisiin. Heideggerille ”estetiikka” merkitsee länsimaisen filosofisen perinteen taidetta koskevaa ajattelua. Sen taustalla on kreikan kielen sana *aisthesis*, joka viittaa ”aistimellisuuteen” laajassa mielessä. *Estetiikan luennoissaan* (1820–1821) G. W. F. Hegel (2013, 58, 87) esittää, että taiteen ja kauneuden merkitys, arvo ja totuus ovat yliaistisia, kun taas taide on yliaistisen käsitteen aistimellista esitystä. Heideggerin näkemys on vastakkainen Hegelin metafyyiselle ajatukselle. Heideggerin ja myös Derridan mukaan lähtökohta taideteosten ontologian tutkimiseen on aististen ja yliaististen tai hengen ja

- aineen erottelun sijaan taideosten materiaalisuus, kysymys siitä, miten Heideggerin sanoin voidaan ajatella teoksia niiden ”itsensä varassa” ja alistamatta niitä käsitteille. (Heidegger 1995, 24, 29; ks. Luoto 2002, erit. 18–25).
- 3 Käsitys taiteen kontekstuaalisuudesta on näkyvissä myös useissa muissa 1960-luvulla alkunsa saaneissa taidefilosofisissa käsityksissä, esimerkiksi Arthur Danton ja George Dickien institutionaalisissa taideorioissa. Heitä yhdistää Derridaan J. L. Austinin (1962) puheaktiteorian vaikutus.
 - 4 Aihepiireistä on käyty ja käydään parhaillaankin laajaa keskustelua, johon ovat osallistuneet niin taiteilijat kuin teoreetikot, esimerkiksi Bruno Latour, John Roberts, Judith Butler ja Homi Bhabha.
 - 5 Kant käyttää *Arvostelukyvyyn kritiikissä* (§ 14) monikkumuotoja ”Zieraten (*Parerga*)”. Suomennoksessa *Zieraten* on käännetty ”koristeluiksi” (143). Benjamin Riado (2016, 96) on huomauttanut, että *Arvostelukyvyyn kritiikissä parergon*-käsite esiintyy vain kerran, mutta tämän lisäksi se sisältyy Kantin *Uskonto pelkän järjen rajoissa* -kirjaan, jonka suomennoksessa se on käännetty käyttöyhteyden mukaan ”liitteiksi” ja ”sivutoimeksi” (Kant 2004, 69, v. 40).
 - 6 Jean-Luc Nancy (1994, 36-38) omaksuu saman ajatuksen taiteen käsityksensä perustaksi: taide esittää sen seikan, että on olemassa esityksiä.
 - 7 Kuten tiedetään, Derrida kritisoi sekä Platonin että Saussuren käsityksiä ja esittää, että kirjoitus on puheeseen nähden alkuperäisempi kielen muoto: ei ole olemassa asian puhtaan läsnäolon kokemusta. Merkki on siten differentiaalinen, sillä se irtautuu oletetusta tuottamisen tilanteestaan ja alkuperästään. Kokemus ilmenee meille näin aina jälkien eli eroihin perustuvien merkkien ketjujen muodossa. (Derrida 2003, 257, 285–289.)
 - 8 Kielen ja taiteen suhdetta ajateltaessa Derridaa ja Heideggeria yhdistää käsitys siitä, että taiteen tapaan kieli – Heideggerille erityisesti runous – on pohjimmiltaan tiedon ja kommunikoitavien merkitysten ulkopuolella (esim. Heidegger 1996; 2010, 114–184; Derrida 1978, 206; 2013, 184).
 - 9 Taiteessa ja teosten yksityiskohdissa ilmenevä moninaisuus ja ainutkertaisuus (*singularité*) on yksi tärkeimmistä teemoista Nancyn taiteen ontologiassa. Vaikka Derrida ei tuo singulaarisuuden käsitettä esiin yhtä eksplisiittisesti kuin Nancy, myös Derridalle taiteen ainutkertaisuus on olennaista: teokset ovat ainutkertaisia, sillä ne ovat lopulta esittämättömiä eli kielen diskurssin ulkopuolella. (Esim. Derrida 1978, 182; 2013, 184.)
 - 10 Teoksessaan *La Voix et le phénomène* (1967c) Derrida kritisoi Edmund Husserlin fenomenologiaa siitä, että Husserl uskoo merkityksen olevan puheessa läsnä itselleen, koska puhuja on paikalla sanoessaan jotakin, kun taas Derridan mukaan kirjoittajan ja kirjoituksen välissä on aina etäisyys.
 - 11 Platonille kirjoitus on vaikutuksiltaan kahdenlaista: kirjoitus lumoo lukijan, mutta lumous saattaa johtaa sekä hyviin että pahoihin seurauksiin. Platon kuvaa kirjoitusta sanalla *farmakon*, joka tarkoittaa sekä lääkettä että myrkyä. Tätä kaksinaisuutta Derrida tulkitsee kirjoituksessaan ”Platonin apteekki”. (Platon, *Faidros*, 230d–e; Derrida 2003, 102–208.)
 - 12 Kirjoittaessaan yhteisöstä, joka ei perustu jäsenten yhteen sulautumiseen vaan päinvastoin heidän erillisyyteensä, Nancy lainaa Georges Bataillea: ”nähdä Jumala mutta samalla tappaa hänet, tulla sitten Jumalaksi itse mutta vain syöksyäkseen suoraa päätä olemattomuuteen”. (Bataille 1970, 547, sit. Nancy 1986, 19.)

KIRJALLISUUS

- Austin, J. L. (1962) *How to Do Things with Words*. Clarendon Press, Oxford.
- Bataille, Georges (1970) *Œuvres complètes I*. Gallimard, Paris.
- Beardsley, Monroe C. (1981/1958) *Aesthetics: Problems in the Philosophy of Criticism*. Hackett, Indianapolis.
- Castrén, Paavo ym. (2013) *Pakinoita antiikin Roomasta: Horatiuksen satiirit*. Otava, Helsinki.
- Derrida, Jacques (1967a) *L'écriture et la différence*. Seuil, Paris.
- Derrida, Jacques (1967b) *De la grammatologie*. Minuit, Paris.
- Derrida, Jacques (1967c) *La Voix et le phénomène*. PUF, Paris.
- Derrida, Jacques (1972a) *La Dissémination*. Seuil, Paris.
- Derrida, Jacques (1972b) *Marges de la philosophie*. Minuit, Paris.
- Derrida, Jacques (1974) *Glas*. Galilée, Paris.
- Derrida, Jacques (1978) *La Vérité en peinture*. Flammarion, Paris.
- Derrida, Jacques (1987) *De l'esprit: Heidegger et la question*. Galilée, Paris.
- Derrida, Jacques (1988/1972) *Positioita*. Suom. Outi Pasanen. Gaudeamus, Helsinki.
- Derrida, Jacques (1989/1978) ”Totuus maalaustaiteessa”. Suom. Hannu Sivenius. Teoksessa Jaakko Lintinen (toim.) *Modernin ulottuvuuksia*. Taide, Helsinki, 169–187 (”Passe-partout”, *La Vérité en peinture* -teoksen esipuhe).
- Derrida, Jacques (1991) *Mémoires d'aveugle: L'autoportrait et autres ruines*. Réunion des musées nationaux, Paris.

- Derrida, Jacques ja Bernard Stiegler (1996) *Échographies de la télévision: entretiens filmés*. Galilée, Paris.
- Derrida, Jacques (2003) *Platonin apteekki ja muita kirjoituksia*. Toim. Teemu Ikonen ja Janne Porttikivi. Gaudeamus, Helsinki.
- Derrida, Jacques (2009/1996) *Demeure, Athènes*. Galilée, Paris.
- Derrida, Jacques (2010a) *Copy, Archive, Signature*. Toim. Gerhard Richter, käänt. Jeff Fort. Stanford University Press, Stanford.
- Derrida, Jacques (2010b/1985) "Une lecture de Droit de regards". Teoksessa Marie-Françoise Plissart ja Jacques Derrida, *Droit de regards*. Les Impressions Nouvelles, Bruxelles, i–xlvi.
- Derrida, Jacques (2013) *Penser à ne pas voir*. Toim. Ginette Michaud, Joana Masó ja Javier Bassas. La Différence, Paris.
- Derrida, Jacques (2014). *Trace et archive, image et art*. INA Éditions, Bry-sur-Marne.
- Derrida, Jacques (2016/1975) "Ekonomimesis". Suom. Markku Lehtinen. Teoksessa Ilona Reiners, Anita Seppä ja Jyri Vuorinen (toim.) *Estetiikan klassikot II*. Gaudeamus, Helsinki, 463–495.
- Didi-Huberman, Georges (1990) *Devant l'image*. Paris: Minuit.
- Foster, Hal (toim.) (1983) *The Anti-Aesthetic: Essays on Postmodern Culture*. Bay Press, Port Townsend.
- Gombrich, E. H. (1980/1950) *Maailman taiteen historia*. Suom. Sakari Saarikivi. WSOY, Helsinki.
- Heidegger, Martin (1995/1935–1936) *Taideoksen alkuperä*. Suom. Hannu Sivenius. Taide, Helsinki.
- Heidegger, Martin (1996/1936) "Hölderlin ja runouden olemus". Suom. Miika Luoto. *Nuori Voima* 4, 33–40.
- Heidegger, Martin (2010) *Johdatus metafysiikkaan*. Suom. Jussi Backman. Tutkijaliitto, Helsinki.
- Heikkilä, Maritta (2016) "Kuvien mykkyys ja sokeus: dekonstruktio ja taideteos". *Tiede & edistys* 2016:1, 10–30.
- Heikkilä, Maritta (2021) *Deconstruction and the Work of Art: Visual Arts and Their Critique in Contemporary French Thought*. Lexington Books, Lanham.
- Herbert, Martin (2016) *Tell Them I Said No*. Sternberg Press, Berlin.
- Hill, Wes (2015) *How Folklore Shaped Modern Art: A Post-Critical History of Aesthetic*. Routledge, London.
- Houillon, Vincent (2011) "Derrida et l'intraitable époque de l'œuvre d'art". Teoksessa Adnen Jdey (toim.) *Derrida et la question de l'art*. Cécile Default, Nantes, 281–296.
- Kant, Immanuel (2004/1793). "Uskonto pelkän järjen rajoissa". Suom. Markku Lehtinen. Teoksessa Ari Hirvonen ja Toomas Kottas (toim.) *Radikaali paha: Paha eurooppalaisessa perinteessä*. Loki, Helsinki, 25–70.
- Kant, Immanuel (2018/1790) *Arvostelukyvyyn kritiikki*. Suom. Risto Pitkänen. Gaudeamus, Helsinki (*Kritik der Urteilskraft*).
- Luoto, Miika (2002) *Heidegger ja taiteen arvoitus*. Tutkijaliitto, Helsinki.
- Lyotard, Jean-François (1985) "Les Immatériaux". *Art & Text* 17.
- Masó, Joana (2011) "Illustrer, photographier: Le point de suspension ou l'image chez Jacques Derrida". Teoksessa Adnen Jdey (toim.) *Derrida et la question de l'art*. Cécile Default, Nantes, 361–381.
- Michaud, Ginette (2014) *Jacques Derrida: L'art du contretemps*. Nota Bene, Montréal.
- Nancy, Jean-Luc (1982) *Le partage des voix*. Galilée, Paris.
- Nancy, Jean-Luc (1986) *La communauté désœuvrée*. Bourgois, Paris.
- Nancy, Jean-Luc (1990) *Une pensée finie*. Galilée, Paris.
- Nancy, Jean-Luc (1994) *Les Muses*. Galilée, Paris.
- Nancy, Jean-Luc (2011) "Éloquentes rayures". Teoksessa Adnen Jdey (toim.) *Derrida et la question de l'art*. Cécile Default, Nantes, 15–22.
- Osborne, Peter (2013) *Anywhere or Not at All: Philosophy of Contemporary Art*. Verso, London.
- Platon (1979) *Faidros*. Teoksessa *Teokset III*. Suom. Marja Itkonen-Kaila ym. Otava, Helsinki.
- Riado, Benjamin (2016) "La philosophie en peinture: une déconstruction derridienne de l'esthétique". Teoksessa Vangelis Athanassopoulos ja Marc Jimenez (toim.) *La pensée comme expérience: Esthétique et déconstruction*. La Sorbonne, Paris, 85–99.
- Roberts, John (2007) *The Intangibilities of Form: Skill and Deskilling in Art after the Readymade*. Verso, London.
- Saussure, Ferdinand de (2014/1916) *Yleisen kielitieteen kurssi*. Suom. Tommi Nuopponen. Vastapaino, Tampere.
- Schapiro, Meyer (1994/1968) "The Still Life as a Personal Object: A Note on Heidegger and Van Gogh". Teoksessa *Selected Papers, Vol. 4: Theory and Philosophy of Art: Style, Artist and Society*. George Braziller, New York, 135–142.
- Trottein, Serge (2011) "Pour une esthétique des parerga: lire Derrida avec Kant". Teoksessa Adnen Jdey (toim.) *Derrida et la question de l'art*. Cécile Default, Nantes, 237–259.
- Van Sevenant, Ann (2000) "Le disjoint fait œuvre". Teoksessa Nathalie Roelens (toim.) *Jacques Derrida et l'esthétique*. L'Harmattan, Paris, 71–85.