

Jari Jula

sattuma
taiteen
tapahtumisen
välineenä

Sattuma taiteen tapahtumisen välineenä

Jari Jula

sattuma taiteen tapahtumisen välineenä

Aalto-yliopiston julkaisusarja
DOCTORAL DISSERTATIONS
36/2018

Aalto-yliopiston taiteiden
ja suunnittelun korkeakoulu

Aalto ARTS Books
Helsinki
shop.aalto.fi

© Jari Jula

Graafinen suunnittelu:
Taru Happonen

Materiaalit:
Rives Shetland Natural White 250g,
Munken Polar Rough 120g,
G-Print 150g & Munken Pure 80g

Fontit:
Nils, Helsinki Type Studio
Saol Text, Schick Toikka

ISBN 978-952-60-7867-0
ISBN 978-952-60-7868-7 (pdf)
ISSN 1799-4934
ISSN 1799-4942 (pdf)

Unigrafia
Helsinki, 2018

Aalto-yliopiston taiteiden
ja suunnittelun korkeakoulu

Taiteen laitos

Tiivistelmä

Sattuma on käytetty termi taidepuheessa. Taiteilijat käyttävät termiä omaa työskentelyään, kriitikot taiteilijoiden teoksia, kuvatessaan. Ajatus lienee, että sattuman käsitteeseen vetoamalla on ilmaistavissa jotain olennaista niin taiteellisesta työskentelystä kuin taideteoksesta. Se, mitä kukin sattumalla tarkoittaa, jää teksteissä kuitenkin epäselväksi ja termin sattuma käyttö on monenkirjaisuudessaan sekavaa.

Tutkimuksessani kysyn, millainen on sattuma taiteen tapahtumisen välineenä. Pidän sattumaa oleellisena osana onnistuneeksi koettua taiteellista tekoprosessia, se on taiteilijan keino yllättää itsensä. Tekeytyvä teos puhuu tekijälleen sattuman värähdellessä siinä.

Tutkimukseni sisältää sekä taiteellisen että teoreettisen osan. Taiteellisen osan kaksi näyttelyä *Ei-mikään* ja *Jokin* muodostavat yhdessä yhden täysipainoisen taiteellisen prosessin. Teoreettisessa osassa jaan sattuman ehtojen esiintuomista silmäläpitiäen taiteellisen työskentelyn ei-minkään ja jonkin vaiheisiin. Tämän tarkoituksensa ohella kyseisen jako on paras löytämäni jako kuvaamaan omaa työskentelyäni.

Teoreettisen osan keskeinen lähteeni on Aristoteles. Aristoteles (Fys. II 4.) kritisoi sattuman olemassaolon kiistäviä näkemyksiä sekä yleisemmin vallitsevaa epäselvää asennetta sattumaa kohtaan. Aristoteleen mukaan termiä sattuma käytetään usein ristiriitaisesti, yhtäältä kielletään sen olemassaolo ja toisaalta samaan aikaan puhutaan sattumalta tapahtuvista asioista. Aristoteles on tyytymätön siihen, että sattuman käsitettä käytetään ilman minkäänlaista analyysia sen luonteesta. Aristoteleen mukaan sattumaa on syytä tutkia.

Muotoilen Aristoteleen sattumaa koskevien huomioiden pohjalta oman näkemykseni onnistuneeksi koettuun taiteelliseen tekoprosessiin sisältyvästä sattumasta. Se on 1. päämäärien kontekstissa ilmenevä tapahtuma, joka on 2. ennakoimaton, 3. yllättävä, 4. vailla selitystä ja 5. koetaan merkitykselliseksi. Tämän tehtyäni testaan näkemystäni sekä tarkastelen hieman yksityiskohtaisemmin Francis

Baconin ja John Cagen näkemyksiä taiteen tekemisestä sattuman avustuksella.

Lopuksi tarkastelen ei-minkään käsitettä. Esitän muun muassa, että tyhjiyden ohella ei-minkään voi ymmärtää jakamattomuutena. Tätä se tarkoittaa taiteellisen työskentelyn yhtenä vaiheena, jakautumattomuutta tai eriytymättömyyttä. Toinen aiheeseen liittyvä kysymys koskee ei-minkään suhdetta sattumaan. Annan kysymykseen kaksi vastausta: 1. ei-minkään vaiheessa ei esiinny sattumaa ja 2. ei-mikään on sattuma.

Ensimmäisen vastauksen viitekehyksenä on taiteellinen työskentely ja sen kaksi vaihetta ei-mikään ja jokin. Ei-minkään vaiheen ominaispiirteinä on, ettei tekemiseen sisälly yksityiskohtaisia päämääriä. Sattuman määritelmän mukaan sattuma ilmenee päämäärien kontekstissa. Ei-minkään vaiheessa päämäärien konteksti ei ole vaaditulla tavalla läsnä, joten sattuman ehdot eivät täyty.

Toisen vastauksen viitekehyksenä on determinismi. Leibnizin muotoileman perusteen periaatteen mukaan kaikella olemassaolevalla on syy. Sattumalla ei määritelmän mukaan selittävää syytä ole, joten sen voi ymmärtää periaatteen näkökulmasta ei-minään.

Asiasanat:

Kuvataide, maalaustaide, taiteellinen työskentely, taideteos, taide, sattuma, ei-mikään, Aristoteles.

Abstract

Chance is a term used in artistic speech. Artists use the term to describe their own way of working, critics use it to describe the artists' works. The idea seems to be that referring to the concept of chance expresses something essential about artistic work and the work of art. What each person means by chance remains unclear, however, and the use of the term is frustratingly confusing.

In my research I ask what chance is like as a tool of artistic expression. I consider chance to be an essential part of an artistic process that has been perceived as successful; it is the artist's way of surprising herself. Pretentious art vibrates with chance and speaks to the artist.

My study includes both artistic and theoretical part. The artistic part comprises two exhibitions *Ei-mikään* (Nothing) and *Jokin* (Something), which jointly form a full artistic process. In the theoretical part, I divide the artistic work between "nothing" and "something" phases with view to highlighting the terms of chance. In addition to the stated purpose, this division is the best way of describing my own work.

The key source for my theoretical part is Aristotle. Aristotle (Physics II 4) criticises the existence of views that contested chance and, more generally, the prevailing ambiguous attitude towards chance. According to Aristotle, the term chance is often used inconsistently, on one hand denying its existence and on the other hand, talking about things occurring by chance. Aristotle was dissatisfied with the fact that the concept of chance was used randomly without any analysis of its nature. According to Aristotle, the concept of chance is worth exploring.

I rephrase my own view of chance in successful artistic process on the basis of Aristotle's observations on chance. It is an event occurring in the context of goals that is 1. unpredictable, 2. surprising, 3. without explanation and 4. perceived as meaningful. Having done this, I tested my vision and took a closer look at Francis Bacon's and John Cage's views on making art with the help of chance.

Finally, I looked at the concept of nothing-

ness. I would for instance like to suggest that in addition to emptiness, nothingness can be understood as indivisibility. This describes it as one phase of artistic work, as indivisible or undifferentiated. The second question relates to the subject of nothingness in relation to chance. I will give two answers to the question: 1. There is no chance in nothingness, and 2. nothingness is chance.

The frame of reference for the first response is artistic work, and its two phases are nothing and something. A characteristic of the nothingness phase is that the action does not contain detailed objectives. By definition, chance occurs in the context of the goals. In the nothingness phase the context goals are not present in the required manner, so the conditions of chance are not met.

The frame of reference for the second answer is determinism. On the basis of the principle of reason formulated by Leibniz, all that exists has a reason. By definition, chance does not have a specific explanation, so it can be understood from the perspective of the principle as nothingness.

Key words:

Visual art, painting, artistic work, work of art, art, chance, nothingness, Aristotle.

Sisällysluettelo

	Johdanto	9
1.	"Kunst und Zufall" ja muuta taiteellista tutkimusta sattuman liepeillä	19
1.1	Janecken väitös Kunst und Zufall	21
1.2	Baumgartner, Pitkänen-Walter ja Ziegler: sattumallisuus ja ei-mikään	25
2.	Taiteellinen osuus ja sen asema tutkimuksen osana	37
2.1	Työskentelyni luonteesta	39
2.2	Taiteellisen osion näyttelyt Ei-mikään ja Jokin	42
2.3	Taiteellisen ja teoreettisen osuuden yhteydestä, taiteellisen osuuden asema tutkimuksen osana	49
	Kuvaliite	53
3.	Aristoteleen näkemys sattumasta	79
3.1	Sattumia tapahtuu	82
3.2	Sattumalla ei ole selitystä	83
3.3	Sattumalla ei ole syytä	84
3.4	Dudleyn tulkinta Aristoteleen sattumasta aksidentaalisena syynä	86
3.5	Hyvää tuuria ja suotuisia olosuhteita	92
3.6	Onnekkutta	93
3.7	Taiteellinen tekoprosessi ja merkityksellisyyden horisontti	94
3.8	Sattuma taiteellisen tekoprosessin välineenä	94
4.	Määritelmä ja käytäntö	97
4.1	Hallittuja sattumia	102
4.2	Francis Bacon (1909–1992), Jackson Pollock (1912–1956) ja "vapaat merkit"	106
4.3	Valintaa ja organisoituja sattumia, John Cage (1912–1992)	109
5.	Ei-mikään	119
5.1	Perusteen periaate, principium rationis	123
5.2	Sattuma on ei-mitään	124
5.3	Perusteen periaatteen tulkintaa	126
5.4	Ei-mikään – olemisen negaatiosta olemassaolemiseen	129
5.5	Fenomenologia ei minkään jäljillä	130
6.	Sattuman värähtelyä	133
	Johtopäätökset	137
	Lähteet	141

Johdanto

"Sattumaa", Reinhard päätti ja risti kätensä niskan taakse.

"Vaikka suhtaudunkin koko käsitteeseen skeptisesti, luulen että tässä on kysymys vain kahdesta ajallisesti yhteen osuvasta asiasta... mutta korjatkaa hitto soikoon, jos olen väärässä."

Pääsky, kissa, ruusu, kuolema. Håkan Nesser

Kuvataidetta käsittelevissä teksteissä – arvosteluissa, näyttelytiedotteissa ja oman työskentelyn kuvauksissa – termiin sattuma törmää toistuvasti. Mitä käsitteellä tarkoitetaan, jää teksteissä yleensä tarkentamatta. Näin on laajemminkin: sattuman olemus vaikuttaa selvältä ja otetaan annettuna. Aristoteles teki samanlaisen huomion aikalaisten puheista. Termiä sattuma käytettiin hänen mielestään huolettomasti ja ristiriitaisesti paneutumatta sanan merkitykseen. Aristoteleen (Fys II 4, 195b 31–35) mukaan sattumaa on tutkittava.

Käsitykseen sattumasta liittyy usein ajatus hallitsemattomasta, ennakkoimattomasta, selittämättömästä, irrationaalisesta, epäloogisesta ja yllätyksellisestä. Sattumat ovat hallitsemattomia, ennakoimattomia ja yllätyksellisiä. Sattumaa kuvataan myös irrationaaliseksi tapahtumaksi, sattuma tapahtuu rationaalisen kontrollin ulottumattomissa.

Taiteen ja irrationaalisen liitolla on historiansa. Platon suhtautuu kriittisesti taiteeseen, koska taiteen tunteikas irrationaalisuus johdattaa kauemmas todellisuuden ytimeistä, ideoiden maailmasta, joka Platonin mukaan on tavoitettavissa ainoastaan rationaalisen järjen avulla. Platon näkee taiteen irrationaalisessa harhaanjohtavuudessaan yhteiskuntarauhaa uhkaavana.¹ Nykykeskustelussa taiteen irrationaalisuuden asema on toinen, sitä pidetään arvokkaana ja tavoittelemisen arvoisena, mahdollisuutena murtautua ulos rationaalisuuden ahtaiksi koetuista tiloista.

Sol Lewitt esittää artikkelissaan "Sentences on Conceptual Art" (*Art-Language*, 1969), että käsitetaiteilija on pikemminkin mystikko kuin rationalisti, sillä tämä päättyy lopputuloksiin, joihin logiikka ei yllä. Rationaaliset arvostelmat toistavat Lewittin mukaan rationaalisia arvostelmia, kun taas irrationaaliset arvostelmat tuottavat uusia elämyksiä. Lewitt väittää hieman yllättäen, että toisin kuin käsitetaide, perinteiset taidemuodot ovat olemukseltaan rationaalisia. Mikäli kuvataiteen lajien välisiä eroja halutaan kuvata rationaalinen-irrationaalinen-akselilla, luontevampaa olisi ajatella käsitetaidetta rationaalisesta ponnistavana. Käsitetaiteen irrationaalisuus tarkoituksellisenä päämääränä on hahmotettavissa rationaalisen muodostamaa horisonttia vasten. Joten toisin

1 – Platon käsittelee taidetta, sen olemusta ja asemaa yhteiskunnassa, Valtion III ja X kirjassa. Runoutta Platon käsittelee myös edellisissä aiemmin kirjoitetussa dialogissa *Ion*. Taiteelle läheisistä aiheista inspiraatiota (jumalainen innoitus, hurmio) Platon käsittelee *Ionissa* ja *Faidroksessa* sekä kauneutta dialogissa *Hippias* (laajempi versio).

kuin Lewitt olettaa, käsitetaideteoksen vastaanottaminen käsitetaideteoksena edellyttää rationaalisuuden viitekehyksen. Sitä vastoin esimerkiksi maalauksen kohtaaminen maalauksena onnistuu ilman rationaalisia päättelyketjujakin.

Sattuman ilmenemisessä on vastaava rakenne. Sattuma on ajateltavissa irrationaaliseksi tapahtumaksi, mutta sen merkitys ja aktualisoituminen edellyttävät rationaalisuuden viitekehyksen. Sattuma ilmenee päämäärien kontekstissa tapahtumana, joka olisi voinut olla päämääränä.

Irrationaalisuuden ja ennakoimattomuuden voi kuvitella olleen suomalaisen elektronisen musiikin edelläkävijän Erkki Kurenniemenkin (1941–2017) mielessä hänen kirjattessaan seuraavat sävellystyötä ohjaavat säännöt.

1. Teos on saatava valmiiksi päivässä.
2. Kunkin äänen seuraajaksi valitaan sellainen ääni, joka on täysin epäjohdonmukainen ja yllättävä eikä missään järkevässä suhteessa edeltäjänsä.
3. ...?

Erkki Kurenniemi – kohti vuotta 2048,
Nykytaiteen museo Kiasma, 1.11.2013–2.3.2014

Kurenniemen sääntöjä seurattaessa paljastuu se jossain määrin paradoksaalinen pyrkimys, joka sisältyy tavoitteisiin ylittää rationaalinen nojautumalla irrationaaliseen ja epäjohdonmukaiseen. Täysin epäjohdonmukaisen äänen valitseminen edellyttää ensinnäkin vaihtoehtojen hahmottamista ja toisekseen vaihtoehtojen arvioimista johdonmukaisuuden näkökulmasta.

Kurenniemi tuskin ajatteli sääntöjä kirjattaessaan irrationaalisen tavoittelua vaan sen sijaan sattumahaavien² rakentamista. Tässä tarkoituksessa Kurenniemen säännöt tuovat mieleen John Cagen sattumaoperaatiot. Ennalta asetettuihin sääntöihin tai operaatioihin nojaavaa sattumaa tavoittelevaa työskentelymetodia kutsun mekaaniseksi sattuman tavoitteluksi. Työskentelyä luonnehtii, että tekijä rakentaa ensin systeemin, esimerkiksi jotain sääntökoelmaa toteuttavan pyydyksen, sysää mekanismin liikkeelle ja siirtyy sivuun seuraamaan, millaista jälkeä syntyy. Intuiiviseksi sattuman tavoitteluksi kutsun spontaanimpaa työskentelytapaa, jossa tekijä pysyy tapahtumien ytimessä.³

Enoch Bergstenin näyttelyn *Every time is the last time* (tm-galleria 2013) tiedotteessa lukee seuraavasti:

2 – Termillä sattumahaavi viitataan yleisesti kaikenlaisiin järjestelyihin, joilla pyritään tuottamaan ja kaappaamaan sattumia.

3 – Vastaavankaltaisen jaottelun tekee esimerkiksi Margaret Iversen (12). Intuiiviseen sattuman tapahtumiseen viittaa beirutilaissyntyinen brittitaiteilija Mona Hataoui kertoessaan työskentelyprojekteistaan uusissa ympäristöissä, usein materiaalein, uusien ihmisten kanssa, jolloin projekteilla on yleensä selkeä aikataulu. Näiden projektien parissa työskennellessään Hataoui sanoo luottavansa enemmän intuitioon ”ja sen ansiosta tapahtuu enemmän onnekkaita sattumia.” (HS 31.7.2016)

Bergstenille tyypillisesti aiheet ovat sattumanvaraisia — vaikkapa aikakauslehden mainoksesta tai vanhoista valokuvista napattuja — ja niissä toistuvat samat kohteet, elävät olennot ja niiden osat sekä abstraktit näyt. Sisällön ja näkyvän aiheen satunnaisuus ei tee niistä merkityksettömiä.

Sattumat eivät ole merkityksettömiä eikä satunnaisuus evää asiainloilta niiden merkityksiä. Kun merkityksetön merkityksellistyy tulemalla havaituksi päämäärien kontekstissa, sattuman tapahtuminen mahdollistuu. Summittaisesti vailla päämäärää aikakauslehdestä valittu kuva teoksen aiheena ei pelkästään tähän vielä riitä. Tieteen päivillä, joiden aiheena vuonna 2015 oli sattuma, Juri Joensuu esitti väitteen⁴, ettei unissa esiinny sattumaa, sillä unissa kaikella on merkitys. Joensuu ajattelee Bergstenin tiedotteen kirjoittaneen Meri Karppasen tapaamaan, että merkitys kumoaa sattuman olemassaolon tai että sattumat uhmaavat merkityksiä.

Väite, ettei unissa esiinny sattumaa on mielenkiintoinen, mutta Joensuun peruste, että unissa kaikella on merkitys, ei väitettä oikeuta. Väite saattaa pitää paikkansa, mutta merkityksellisyys ei kumoaa sattuman esiintymistä vaan on sen esiintymisen ja havaitsemisen ehto, kuten jo totesimme. Väitteen uskottavuudelle voisi yrittää hakea tukea ajatuksesta, ettei unimaailmassa ole riittävän rationaalista, tarpeeksi todennäköistä lainomaista normaalitilaa, jota vasten yllätyksellinen piirtyisi sattumallisuutena. Toinen mahdollinen peruste unien sattumavapaudelle löytyy unien tulkinnasta. Unien selittäminen kumoaa sattuman: mikään unessa ei ole sattumaa, jos kaikelle unessa esiintyvälle löytyy selitys unennäköijän mielen sopukoista. Tämä pätee, kun sattuma määritellään tapahtumaksi, jolla ei ole selitystä. Voi olla, että Joensuulla oli mielessään tämä ajatus, mutta hän sekoittaa pohdinnassaan selityksen ja merkityksen.

Sami Havian näyttelyn tiedotteessa (Korjaamo 2014) todetaan, että ”Havian maalaukset ovat yhdistelmä sattumaa ja kömpelöä kontrollia”. Juha van Ingen valottaa Sculptorissa 2013 pitämänsä näyttelyn tiedotteessa, että ”taiteessani prosessilla on tärkeä rooli ja annankin mielelläni sattuman vaikuttaa lopputulokseen”. Anu Osvan mukaan ”lopputuloksen kannalta maalauksessa on olennaista leikkiä sattuman kanssa” (”Maali, maisemallisuus, kokemukSELLISUUS”, Jonna Hyry, *Taidemaalauks* 3/2011). Kiasman studioon vuonna 2013 näyttelyä rakentanut Dan Perjovschi toteaa puolestaan:

Aloitin sattumanvaraisesti ja jossain vaiheessa asiat tulevat yhteen. En juuri suunnittele. Jos kysyt mitä tälle valkoiselle seinälle tulee, en osaa vastata. (HS 6.2.2013.)

4 – Keskustelun aiheena oli ”Kirjallisuuden estetiikka: kirjallisuus ja sattuma”.

Marjatta Holma (Galleria Aarni 2009) kertoo työskentelynsä olevan joskus helpottavaa sattumuksien summaa ja arvaamatonta tiimellystä. Anne Tompuri kirjoittaa galleria Heinossa vuonna 2011 pitämänsä näyttelyn tiedotteessa, että ”usein sattuma (vahinko) ja sitä seuraava oivallus antavat toisen suunnan maalaamiselle”.

Päivi Maunu toteaa kirjoituksessaan ”Maailmanpelastusyritys” teoksessa *Taiteen etiikka* (Areopagus, 2007), että epäloogisuudesta on etua taiteen tekemisessä. Kari Cavén luettelee työmenetelmikseen tuurin, kokeilun ja sattuman (*Emma* 2/08). Ajattelutapa on tuttu itsellenikin: pidän tärkeänä kykyä työskennellä siten, että sattumille on tilaa ja että minulla on riittävästi herkkyyttä havaita ja ottaa ne vastaan.

Tutkimukseni aiheena on sattuma taiteen tapahtumisen välineenä. Tarkastelen, mitä sattuman käsite tarkoittaa ja mitä tapahtuu, kun sattuma puuttuu tapahtumien kulkuun. Tarkastelun lähtökohta sekä painopiste ovat taiteen tekemisessä, maalaamisessa, unohtamatta kuitenkaan taideteosta. Pidän sattumaa oleellisena osatekijänä taiteellisen työn onnistuneeksi kokemisessa. Näin on siksi, että taiteellisesti tyydyttävänä koetun työskentelyn edellytyksenä on yllätyminen ja odottamattoman kohtaaminen, jonkun, johon ei ymmärrä pyrkiä, paljastuminen. Sattuma on taiteilijan keino ylittää tähän.

Vastaan kysymykseen, minkälainen tapahtuma taiteelliseen tekoprosessiin⁵ sisältyvä sattuma on. Tämä tarkoittaa 1. sattuman olemuksen määrittelyä ja 2. sattuman esiintymisen ehtojen tarkastelua. Taiteellisen työskentelyn kuvaaminen sisältyy kohtaan kaksi.

Jaan taiteellisen työskentelyn 1. ei-minkään ja 2. jonkin vaiheisiin. Tutkimukseen sisältyvän taiteellisen osan kaksi näyttelyäni kantavat samoja nimiä ja yhdessä näyttelyt muodostavat yhden täysipainoisen taiteellisen tekoprosessin kuvan. Väitän, että sattuman esiintymisen ehdot täytyvät jonkin

5 – Käytän tutkimuksessani termin taiteellinen työskentely (taiteellinen tekeminen, taiteellinen toiminta) sijaan enimmäkseen ilmausta taiteellinen tekoprosessi. Sanan ”prosessi” soveltuvuus tässä yhteydessä käytettäväksi voi vaikuttaa epäonnistuneelta tai suorastaan vääriä sanavalinnalta. Vaikutelma syntyy oikeutetusti, kun sanan ymmärrettään viittaavan ainoastaan tapahtumaketjuihin, joihin ei sisälly tahdon omaavaa toimijaa. Tällaisia prosesseja ovat esimerkiksi biologiset ja kemialliset prosessit. Nyky Suomen sanakirja tuntee kuitenkin mainitunkaltaisten prosessien ohella myös luomisprosessin (Kielitoimiston sanakirja, Kotimaisten kielten keskus, (<http://www.kielitoimiston.sanakirja.fi>).

Taiteellinen tekoprosessi rinnastuu taiteelliseen prosessiin. Taiteellinen tekoprosessi on osa taiteellista prosessia. Taiteellisen tekoprosessin aikana esimerkiksi maalaus fyysisenä kappaleena valmistuu. John Deweyn käsitteillä kyse on taidetuotoksesta, joka on osa taideteosta. Tällaisella tekoprosessilla on alku ja loppu. Tekoprosessi loppuu, kun tekijä katsoo teoksen olevan valmis laitettavaksi esille yleisön nähtäväksi. Taiteellisen prosessin päättymisen suhteen on toisin: taiteellinen prosessi ei pääty materiaalisen teoksen valmistumiseen vaan sen voi katsoa jatkuvan käytännössä loputtomiin teoksen eläessä kokemuksissa ja tulkinnoissa, joista taideteos ei koskaan tyhjene. Termit taiteellinen tekoprosessi ja taiteellinen työskentely ovat vaihdettavissa keskenään ja taiteellinen työskentely edellä kuvatulla tavalla sisältyy näin ollen taiteelliseen prosessiin. Termistä prosessi eroon pääseminen edellyttäisi sopivan vastineen löytämistä termille taiteellinen prosessi. Taideteos Deweyn käyttämässä merkityksessä saattaisi tähän tarkoitukseen sopia. Taiteellisen tekoprosessin ja taiteellisen prosessin voisi korvata myös esimerkiksi rinnastuksilla taiteellinen työskentely ja taiteellinen toiminta tai taideteoksen tekeminen ja taiteen tekeminen. Muitakin vaihtoehtoja löytynee.

Taideteoksen tekemiseen, esimerkiksi maalaamiseen, sisältyy kuitenkin myös prosesseja termin kemiallinen prosessi tarkoittamassa mielessä. Yhden maalauksen valmistumiseen johtaneeseen tapahtumien ketjuun (taiteellinen tekoprosessi) sisältyy tarkoituksellisten tekojen tarkoitettuja ja tarkoitamattomia vaikutuksia. Molempien toteutuminen materiaalien tasolla on prosessi. Taiteellinen työskentely rakentuu kahdenlaisista prosesseista, kemiallisista prosesseista ja luomisprosesseista. Tutkimuksessani käytän sanaa ”prosessi” viitatessani luovaa toimintaa sisältäviin tapahtumaketjuihin, jollaisena tulee taideteoksen tekemisen ohella ymmärtää myös taideteos.

vaiheessa; ei-minkään vaiheessa sattuman esiintymisen ehdot eivät täyty, sillä ei-minkään vaiheessa tekemisellä ei ole sattuman esiintymisen kannalta riittävän yksityiskohtaisia päämääriä, joita vasten valintojen tekeminen sattuman tapahtumisen edellyttämällä tavalla olisi mahdollista.

Tutkimukseni teoreettisen osan viitekehys on filosofinen. Keskeinen lähteeni on Aristoteles. Haastattelututkimuksen tai yksittäisten taiteilijoiden työskentelyn analysoimisen tielle en tuntenut halua lähteä. Päädyin kuitenkin siihen, että John Cagen sattuman parissa tapahtunutta työskentelyä ei voi sivuuttaa sattumaa taiteellisessa työskentelyssä kartoittavassa tutkimuksessa. Tutkimukseni ytimessä olevan maalauksen näkökulmasta ratkaisu saattaa vaikuttaa erikoiselta, mutta sattuman läsnäolon kokonaisvaltaisuus Cagen työskentelyssä siirsi omalta kohdaltani tämän epäroinnin syrjään. Myös Francis Baconin suhdetta sattumaan tarkastelen. Olen sijoittanut sekä Cagea että Baconia käsittelevät osuudet lukuun neljä, jossa testaan tekemääni sattuman määritelmää.

Nykyfilosofian näkökulmia sattumaan en tutkimuksessani käsittele⁶. Niin muodoin en myöskään puutu objektiiviseen sattuman käsitteeseen, joka puolestaan liittyy aidosti indeterministisiksi oletettuihin tapahtumaketjuihin. Näiden näkökulmien esitleminen ja käsitteleminen toisi tutkimukseeni todennäköisesti enemmän hajaannusta kuin mahdollisesti saavutettua lisäarvoa. Toisaalta Aristoteleen esiin nostamia teemoja, kuten sattuman ja syyn välinen yhteys, käsitellään edelleen sattuman luonteesta käytävässä keskustelussa. Olennaisempaa kuitenkin on, että Aristoteleen sattumasta esittämät ajatukset soveltuvat hyvin taidepuheessa esiintyvän sattuman käsitteen avaamiseen, kuvaamiseen ja selventämiseen.

Psykoanalyttisiin teorioihin nojautuvan tarkastelun olen myös rajannut tutkimukseni ulkopuolelle. Kun sattuma kytketään esimerkiksi tiedostamattomaan⁷ tai tietämättä tietämiseen, kun sattumaan suhtaudutaan jonkin kätkeyn

6 – David Owens pureutuu sattumaan teoksessaan *Causes and Coincidences*, jossa hänen keskeinen sattumaa koskeva väitteensä on, että syyn olemassaolo takaa, ettei kyseessä ole sattuma. Herbert L. A. Hart ja Tony Honor esittävät vuonna 1959 ilmestyneessä teoksessa *Causation in the Law* (74) sattuman neliehtoisen määritelmän. Hartin ja Honoren mukaan puhumme sattumasta silloin, kun kahden tai useamman tapahtuman ajallinen tai tilallinen suhde on (1) tavannaisten standardien näkökulmasta erittäin harvinainen ja (2) syystä tai toisesta merkittävä, edellyttäen, että (3) tapahtumat eivät ole tulosta ihmisen kekseliäisyydestä ja (4) ovat riippumattomia toisistaan. Persi Diaconis ja Frederick Mosteller (1989, 853) määrittelevät sattuman tapahtumien yllättäväksi samanaikaisuudeksi, joka koetaan merkityksellisenä, mutta tapahtumat ovat tästä huolimatta kausaalisesti riippumattomia toisistaan. Nykyfilosofian sattumaa käsittelevien näkemysten tarkastelua olisi ellei mahdotonta niin vaikeaa käydä ilman kausaalisuutta koskevien kysymysten avaamista.

7 – Ilman teoreettista painolastia, sitomatta termiä tiedostamaton mihinkään esimerkiksi psykologiseen teoriaan, sen voi ymmärtää yleisessä mielessä synonyymina ei-tietoiselle. Teoreettisessa Sigmund Freudin ajatuksista alkunsa saaneessa keskustelussa tiedostamattomalla viitataan mielen rakenteeseen, joka Freudin psykoanalyttisessä teoriassa jakaantuu tietoiseen, esitietoiseen ja tiedostamattomaan mieleen. Tiedostamattoman olemuksesta saati sen olemassaolosta ei edelleenkaan olla yksimielisiä.

Koska en käsittele tutkimuksessani psykoanalyttisiä näkökulmia sattumaan, en tarkastele myöskään tiedostamattoman olemuksesta käytyä keskustelua. Termi tulee jatkossa esiin esimerkiksi surrealismin yhteydessä, jolloin se kytkeytyy surrealismin myötä Freudin näkemyksiin, joita surrealistit ajattelussaan seurasivat.

Psykoanalyttista väljemmässä viitekehyyksessä ajatuksen tiedostamattomasta voi kytkeä esimerkiksi rutiinien myötä automatisoituneisiin toimintoihin, joita emme toiminnan aikana tietoisesti tarkkaile tai tekojemme huomiotamme vaille jääviin vaikutuksiin. Kun tällainen vaikutustapahtuma tulee havaituksi, sen kokeminen sattumaksi on mahdollista.

paljastumisen välineenä, näkökulma sattumaan muuttuu. Tarkastelu, jossa sattuman tapahtumiselle haetaan jonkin paljastumisen välineenä tavallaan selitystä, katsoo ohi tai läpi sen sattumaksi kutsutun ilmiön, joka on tutkimukseni aiheena⁸. Löytäessämme sattuman ilmenemisessä tiedostamattoman toimintaa, osoitamme samalla sattumalle selityksen tavalla, joka näyttäisi olevan ristiriidassa tekemäni sattuman määritelmän kanssa.⁹

Määrittelen tässä tutkimuksessani sattuman tapahtumaksi, jolla ei selitystä ole. Sattuma voi kyllä olla osa selitystä. Tämä on hyvä huomata. Psykoanalyttisten teorioiden viitekehyksessä tehtävällä sattuman tarkastelulla on omat lähtökohtansa ja päämääränsä, mutta tähän tutkimukseen sisältyäkseen, tulisi ensin analysoida siinä ja omassa tutkimuksessani käytettyjen sattuman käsitteiden yhtäläisyyksiä ja eroavuuksia.

Ensimmäisessä luvussa luon katsauksen muutamaan oman aiheeni tuntumaan tulevaan tutkimukseen. Näitä ovat Christian Janecken väitöstutkimus *Kunst + Zufall* sekä Denise Zieglerin ja Stig Baumgartnerin kuvataiteen tohtorin opinnäytteet *Poettisen piirteitä, Kuvataiteilijan mimeettinen työskentelytapa ja Virhe abstraktissa maalauksessa. Tekijän paikka maalauksen rakenteessa*. Tarkoitukseni on osoittaa kaksi asiaa: tutkimusaiheidemme tai niissä käyttämiemme käsitteiden 1. sukulaisuus ja 2. eroavuus.

Toisessa luvussa käyn läpi taiteellisen osan näyttelyt ja avaan näyttelyiden ja teoreettisen osan yhteyttä. Taiteellisen osan kaksi näyttelyä ovat nimeltään *Ei-mikään* ja *Jokin*. Jaan tutkimuksessani taiteellisen prosessin samoin nimeämiini vaiheisiin. Vaiheiden ero perustuu tekemistä ohjaavien päämäärien läsnäoloon. Ei-minkään vaiheessa tekemisellä ei ole sitä ohjaavia yksilöllisiä

8 — Näkökulmaan liittyy toinen samanlainen kysymys. Käykö tiedostamattoman mukaan tuomisen myötä niin, että tulkinta ohittaa tai katsoo vastaavalla tavalla läpi ei-minkään vaiheen tilan, jonka kuvaan sellaiseksi, ettei tekijällä ole yksilöitävissä olevaa tekeytyvää teosta ja tekoprosessia koskevaa päämäärää. Onko tiedostamattomaan nojaavan analyysin kiinnostuksen kohteena löytää tällainen päämäärä, joskin tiedostamaton? Minulle ei-minkään vaihe on kiinnostava juuri siitä syystä, ettei siihen sisälly sisällöllisesti yksilöitävissä olevaa päämäärää eikä tiedostamattomasta tällaisen hakeminen tunnu tutkimukseni kannalta mielekkäältä. Eikä sekään ole ainakaan toiminnan näkökulmasta täysin selvää, miten päämäärä, jota toimija ei tiedosta, voisi olla kyseisen toimijan toiminnan päämääränä.

9 — C. G. Jung (19) kuvaa kirjassaan *Synchronicity: An Acausal Connecting Principle* luomansa käsitteen synkronisiteetti hypoteettiseksi faktoriksi, joka on selittämisen periaatteena saman arvoisen kausaalisuuden kanssa. Synkronisiteetin ymmärrettään yleisesti viittaavan yhteensattumaan, jossa yhteen sattuvia tapahtumia yhdistää symbolinen merkitys.

Olellaista sattuman olemuksen näkökulmasta on, miten ja mitä synkronisiteetti selittää. Selittääkö se yhteensattumaksi kutsutun ilmiön vai sen ilmenemisen. Koskipa selitys kumpaa tahansa, sen löytäminen ja esittäminen tuntuu lähtökohtaisesti kadottavan tarkasteluni kohteena olevan sattuman. Kysymykset ovat relevantteja sattumaksi kutsutun ilmiön kannalta mutta sopisivat paremmin jatkotutkimuksen aiheeksi.

Sattumaan suhtaudutaan tietoisuudelta kätkeytyneen toiminnan paljastavana Sigmund Freudin ajatuksista innoitusta löytäneiden surrealistien keskuudessa. Bretonin muotoilemassa surrealismin määritelmässä todetaan, että puhtaasti psykisen automatismin avulla pyritään ilmaisemaan ajatuksen todellinen toiminta. Mikäli sattuman ajatellaan paljastavan ajatuksen todellisen toiminnan, on ajateltava, että ajatuksen todellinen toiminta on sattuman selittävä syy.

Salvador Dali kiinnitti huomiota vainoharhaisten ihmisten taipumukseen sitoa harhansa todellisuuteen siten, että todellisuudesta tulee heidän harhojensa oikeuttaja. Huomiota pohjalta Dali kehittää paranoiakriittiseksi nimeämänsä metodin, jonka ajatus nojaa kaksoiskuvan ideaan, siihen, että yhdellä ja samalla kuvalla voi olla useita representaatioita ilman että kyse olisi harhasta tai hallusinaatiosta. Dalin ajatuksen ydin ei ole subjektiivisessa jonain näkemisessä, vaan yhdestä kuvasta toisen, kolmannen ja niin edelleen, kuvan hahmottuminen on jaettava oleva kokemus – kuvan toisin näkemiseen voi opastaa. Havaitsemansa kaksoiskuvan voi esitellä muille läsnäolijoille ja johdattelua heidät näkemään kuva toisin. Dalin mukaan paranoidinen tulkinta voi paljastaa saaston ja pahuuden taakse kätkeytyvän "aarteiden maan". (Kaitaro, 98–99.)

päämääriä. Yksilölliset päämäärät liittyvät teoksen muotoon tai aiheeseen. Tekoprosessi siirtyy jonkin vaiheeseen päämäärien muodostumisen myötä. Työskentely siirtyy yksinpuhelun tilasta vuoropuhelun tilaan. Ei-minkään vaiheessa tekemisen päävastuu lankeaa kouluttamattomalle kädelle, jonkin vaiheessa koulutetulle.

Tutkimukseni taiteellisessa osassa osoitan, että teoreettisessa osassa tarkastelemani työskentelyn vaiheet ovat erillisinä olemassa ja erillään pi-dettävissä. Tuomas Nevanlinna (*Mustekala*, 2008) mukaillen tutkin omilla teoksillani, miten ei-minkään ja jonkin vaiheet ovat olemassa ja miten sattuma niiden suhteen ilmenee.

Kolmannessa luvussa esitän sattuman määritelmän Aristoteleen ajatuksiin nojaten. John Dudley osoittaa Aristoteleen sattuman käsitystä luotavassa teoksessaan, että Aristoteleen näkemykset sattumasta eivät edelleenkään ole menettäneet ajankohtaisuuttaan sattumaa koskevassa keskustelussa (Dudley, luku 9)¹⁰.

Määrittelen taiteellisessa tekoprosessissa esiintyvän sattuman 1. päämäärien kontekstissa ilmeneväksi tapahtumaksi, joka on 2. ennakoimaton, 3. yllättävä, 4. vailla selitystä ja 5. koetaan merkitykselliseksi. Väitän, että näin määritelty sattuma on olennainen osa taiteellisesti tyydyttäväksi koettua taiteellista tekoprosessia. Sattuman määritelmästä seuraa, että sattumia voi esiintyä ainoastaan tekoprosessin jonkin vaiheessa.

Neljännessä luvussa tarkastelen määritelmäni käytännön esimerkkien valossa. Tähän yhteyteen olen sijoittanut myös John Cagen työskentelyä käsittelevän osuuden. Samassa luvussa tarkastelen myös Francis Baconin suhdetta sattumaan. Tarkoitukseni on osoittaa tekemäni määritelmän toimivuus.

Viidennen luvun aiheena on ei-mikään. Tarkastelen käsitettä determinismiä henkivän *perusteen periaatteeksi* kutsutun ajatuksen valossa. Determinismi itsessään asettaa sattuman olemassaolon kyseenalaiseksi. Päämääräni luvussa ei kuitenkaan ole kyseenalaistaa sattumaa vaan tuoda eri näkökulmista esiin sattuman ja ei-minkään välinen yhteys. *Perusteen periaatteen* näkökulmasta sattuma on ei-mitään. Väitteessä on luvulle asettamani päämäärän vastaisesti kyse sattuman olemassaolon kiistämisestä. Ei-minkään käsittäminen olemassaolon negaation sijaan jonain olemassaolevana tulee esitellyksi itämaisen filosofian sekä fenomenologian viitekehyksissä. Tarkastelu täsmentää ja täydentää kuvaa ei-minkään vaiheen olemuksesta.

10 — Esimerkiksi evoluutioteorian käsitys (fysio-kemikaalinen evoluutio), jonka mukaan elämä on kehittynyt ei-elävästä materiaalista sattuman kautta, vastaa Aristoteleen näkemystä itsestään tapahtumisesta. Tapahtumien kululla ei ole päämääräisyyttä. (Dudley 331–332.) Aristoteles erottaa itsestään tapahtumisen sattumasta juuri päämäärän käsitteen avulla. Sattumat ovat mahdollisia ainoastaan valintaan liittyvien päämäärien kontekstissa. Näin ollen Aristoteleen mukaan luonnossa ei tapahdu sattumia.

1.

”Kunst
und zufall”
ja muuta
taiteellista
tutkimusta
sattuman
liepeillä

Kuvataiteen viitekehyksessä tehtyä tutkimusta sattumasta ei juuri löydy. Yksiselitteisesti tällä alueella tehty tutkimus on Christian Janecken saksankielinen väitös *Kunst und Zufall – Analyse und Bedeutung*. Tutkimusaiheemme ovat lähtökohdiltaan jos nyt ei aivan samat niin suurelta osin päällekkäiset.

Janecke tutkii kuitenkin sattumaa taiteessa taidehistorioitsijana, eikä kyseessä siten ole taiteellinen tutkimus siinä mielessä kuin omani on. Lisäksi tutkimusaiheemme eroavat niiden kattavuuden suhteen. Minä tarkastelen sattumaa maalaamisen ja maalauksen, Janecke kuvataiteen viitekehyksessä. Sari Koski-Vähälän taiteen maisterin opinnäytetyö *Valta, vallakkaampi, vallattomin, hallitun sattuman avaama maailma taiteellisessa työskentelyssäni* on tässä yhteydessä myös mainittava. Kuvataiteen tohtorin opinnäytteen kirjallisia osia, jotka joltain osin sivuavat tai ovat tulkittavissa sivuavan omaa tutkimustani, löytyy muutamia. Sattumaa ja taidetta käsitteleviä kirjoituksia löytyy sitten useampia, joista yhtenä ajallisesti hieman varhaisempaan esimerkkinä August Strinbergin artikkeli vuodelta 1894 ”Des arts nouveaux! or Le hasard dans la production artistique” (engl. ”The New Arts! or The Role of Chance in Artistic Creation”).

Esitän tässä luvussa Janecken tutkimuksen keskeiset huomiot. Tarkastelen tämän lisäksi hieman tarkemmin Denise Zieglerin kuvataiteen tohtorin opinnäytteen kirjallista osaa *Poettisen piirteitä*. Sattuman käsitettä tai sattuman ilmenemistä kuvataiteellisessa prosessissa ei jälkimmäisessä suoraan käsitellä, mutta kirjallisen osan yksi keskeinen käsite, ”tarkemmin määrittelemätön ele”, piirtyy tutkimuksessa tapahtumaksi, jolla on sattuman ominaisuuksia. Tyhjyyttä käsittelee opinnäytteensä kirjallisessa osassa *Liian haurasta kuvaksi* Tarja Pitkänen-Walter ja tyhjyyden ohella myös hiljaisuutta opinnäytteen kirjallisessa osassaan *Tyhjiä piha – häiriö ja hiljaisuus (nyky)taiteessa* Petri Kaverma.

Pitkänen-Walterin sekä Kaverman kirjallisten osien teoreettinen viitekehys on psykoanalyttinen – tarkastelun näkökulma on toinen kuin omani. Pitkänen-Walterin huomioista maalausprosessin luonteesta sanon kuitenkin muutaman sanan. Virheen käsitteeseen osana abstraktia maalausta paneutuu kuvataiteen tohtorin opinnäytteen kirjallisessa osassaan *Virhe abstraktissa maalauksessa. Tekijän paikka maalauksen rakenteessa* Stig Baumgartner. Virheen rooli tekoprosessissa ja Baumgartnerin työskentelyn luonne säännön seuraamisena ovat aiheita, joista löytyy kosketuspintaa taiteellisessa prosessissa esiintyvän sattuman kanssa.

1.1 Janecken väitös ”Kunst und Zufall”

Christian Janecke (11) määrittelee tutkimuksensa tavoitteeksi esitellä erilaisten sattumien (saks. der Zufall) vaikutuksia taideteoksiin. Tarkastelunsa hän rajaa 1900-luvun moderniin taiteeseen ja väittää, ettei modernia taidetta yleensä, eikä yksittäisiä teoksia erikseen, voi ymmärtää ottamatta huomioon sattuman

roolia taiteentekoprosessissa ja teosten ilmenemisessä.

Taustaksi tarkastelulle Janecke käy läpi kirjan ensimmäisessä luvussa ”Teoriat sattumasta kulttuurissa ja taiteessa”¹¹ lähinnä kulttuurintutkimuksen ja kirjallisuuden alaan asettuvia näkemyksiä sattumasta lähteinään muun muassa Robert Musil, Paul Valéry ja Theodor Adorno. Keskustelun kohteena tässä ensimmäisessä luvussa on sattuman esiintyminen ja sille osoitettu rooli laajemmin kulttuurissa. Kirjan muissa luvuissa Janecke keskittyy sattuman ja taiteen väliseen liittoon, siihen, missä ja miten sattuma tulee esiin. Kirjansa viimeisessä luvussa Janecke vastaa vielä kysymykseen miksi sattumalla on roolinsa taiteessa.

Adorno tarkastelee Janecken mukaan sattumaa ensisijaisesti negatiivisena asiana määritellen sen tapahtumaksi, jota yksilö ei kykene rationaalisesti selittämään. Taiteen viitekehyksessä tällainen ajattelutapa suuntaa Janecken mukaan ajattelun sivuraiteelle. Adorno tekee saman huomion ja liittää sattuman taiteen kontekstissa taiteellisen vapauden toteutumiseen.

Kulttuuriteoreettisen tarkastelun tehtyään Janecke luokittelee ja käsittelee taiteen yhteydessä esiintyviä erilaisia sattumatyyppejä. Janecke erottelee omiksi sattumatyypeikseen 1. kaottiset, 2. naturalistiset, 3. subjektiiviset ja 4. konstruktivistiset sattumat. Näiden lisäksi Janecke tunnistaa omaksi luokakseen yhteensattuman, joka hänen mukaansa edustaa jaotellussa klassista, aristoteelista sattumakategoriaa (Janecke, 25)¹².

Naturalististen, subjektiivisten ja konstruktivististen sattumatyyppien yhdistävä tekijä on Janecken mukaan, että ne ilmenevät prosesseissa, joissa sattuma ei ole tekijälle tietoisena läsnä tai mikäli on, sattumaa pyritään tietoisesti välttämään. Naturalistisissa sattumissa sattuma paikantuu teoksen aiheeseen, jota tekijä pyrkii luonnonmukaisesti ja vailla sattumaa hallitusti teoksessaan toistamaan. Subjektiivisissa sattumissa tilanne on jossain mielessä päinvastainen: teoksen lähtökohdissa ei ole mitään ulkoiseen todellisuuteen viittaavaa¹³. Kun katsoja tunnistaa tällaisessa subjektiivisista lähtökohdista toteutetussa maalauksessa jonkin ulkoiseen todellisuuteen viittaavan hahmon, vaikkapa kasvot, kyse on sattumasta.

Konstruktivistisiksi nimeämiensä sattumien luonne paljastuu Janecken mukaan konstruktivistisessa taiteessa. Päämäärätietoisessa ja hallintaan tähtäävässä prosessissa tekijän huomio kiinnittyy rajattuun määrään maalauspinnan tapahtumista. Karkeasti kuvaten tekijän keskittyessä tiettyihin muotoihin, muotojen väliin jäävien tilojen muodot määrittyvät hallinnan näkökulmasta

11 – Theorien über den Zufall in Kultur und Kunst

12 – Janecke avaa Aristoteleen näkemystä lyhyesti yhdessä alaviitteessä (alaviite 8, sivulla 19), jossa jakaa Aristoteleen sattuman käsityksen kahteen osaan: 1. sokeat sattumat, jolla hän viittaa odottamattomiin, spontaanisti sikiäviin asioihin eli ymmärtääkseni itsestään tapahtumiseen, jota termiä suositaan Aristoteleen tekstien suomennoksissa ja 2. yhteensattumat, joissa ilmenee jotain kokijalle hyödyllistä.

13 – Abstrakti taide ymmärretään tyyppillisesti ja kenties hieman kliseisesti tällaiseksi; Janecken yksi esimerkki tässä yhteydessä on abstrakti ekspressionismi.

sattumanvaraisesti, kun oletamme, ettei tekijän huomio yllä näihin muotojen välisten tilojen mittasuhteisiin.

Maalauspinalla tapahtuu aina enemmän kuin taiteilija tietoisesti tekee. Tällaiset tekijän kontrollin ja huomion ulkopuolella tapahtuvat ilmiöt ovat Janecken luokittelussa konstruktivistisia sattumia. Tarkastelen tuonnempaan Denise Zieglerin opinnäytteen kirjallista osaa, jonka keskeinen käsite on tarkemmin määrittelemätön ele. Janecken konstruktiviseksi sattumaksi nimeämä tapahtuma muistuttaa tiettyssä mielessä Zieglerin kuvaamaa tarkemmin määrittelemätöntä elettä.

Kaoottisella sattumalla Janecke tarkoittaa useammasta sattumanvaraisesta prosessista rakentuvaa kokonaisuutta. Tässä yhteydessä hän puhuu myös tapahtumista, jotka näyttävät sattumanvaraisina, mutta joiden taustalla tapahtumia ohjaa esimerkiksi jokin algoritmi. Tähän kategoriaan lienee sopivaa sijoittaa muun muassa John Cagen tietokoneperustaiset sattumahaavit.

Janecke ei tutkimuksessaan tarkastele sattumaa itsessään vaan sen roolia taiteessa. Hän esittää aluksi kysymykset missä ja miten sattuma esiintyy taiteessa ja vastaa vielä tutkimuksensa lopussa kysymykseen, miksi sattuma on läsnä taiteessa. Koska sattuma johdattaa uuden äärelle, on Janecken vastaus viimeksi mainittuun kysymykseen. Sattuman käsitteen näkökulmasta Janecken tutkimus on altis kritiikille.

Janecken esittelemien sattuman luokkien ongelma on, että ainakin osaan niistä näyttää määritelmien puitteissa olevan sisällytettävissä sekä tapahtumia, jotka ovat sattumia että tapahtumia, joita ei sattuman määritelmän nojalla voi sattumiksi lukea. Kategoriat ovat sattuman näkökulmasta liian laveita. Toinen rajatumpi ongelma koskee Janecken näkemystä Aristoteleen sattumasta yhteensattumana, mikä ei tee oikeutta Aristoteleen sattumaa koskevalle tarkastelulle.

Ottakaamme esimerkiksi Janecken kaottisten sattumien kategoria. Siihen näyttäisi olevan sijoitettavissa esimerkiksi alkutilanneherkät prosessit¹⁴, jotka ovat luonteeltaan deterministisiä, mutta keskenään herkästi reagoivat prosessit ovat niin monitahoisia ja alkutilanne niin monimutkainen, ettei prosessin etenemistä kykene hahmottamaan ennakkoon. Tapahtumat ja tulokset vaikuttavat yllättävyydessään sattumilta, mutta ne ovat kuitenkin selitettävissä. Esimerkiksi Jorma Hautalan ja Matti Kujasalon taiteen tekemiseen voi mielestäni liittää tämän kaltaisia piirteitä. John Cagen taiteessa, joka myös lukeutuu tähän kategoriaan, sattuma on läsnä vahvemmin, sillä yllättävyyden lisäksi tapahtumilta näyttäisi puuttuvan myös selitys.

Naturalististen sattumien luokan tapahtumista sellaiset, jotka tapahtuvat ympäristön ehdoin ilman ihmisen osuutta asian kulkuun, eivät ole Aristoteleen

14 – Alkutilanneherkällä prosessilla tarkoitetaan determinististä prosessia, jonka lopputulos olisi yksiselitteisesti tiedettävissä, jos tuntisimme prosessin alkutilan ja prosessiin vaikuttavat lait riittävän täsmällisesti. Alkutilan herkkyys on sitä, että tiettyyn lopputulokseen johtavan alkutilan erottamattomassa läheisyydessä on vaihtoehtoisia alkutiloja, jotka johtaisivat toisenlaiseen lopputulokseen.

näkemyksen mukaan sattumia, koska sattuman voi kohdata ainoastaan päämäärätietoinen valintojen tekemiseen kykenevä ihminen. Luonnon ilmiöiden ja tapahtumien yhteydessä ei Aristoteleen mukaan tule puhua sattumista vaan itsestään tapahtumisesta. Sattuma edellyttää päämäärien kontekstin: jollakin on jokin pyrkimys ja siihen pyrkiessään tapahtuu jotain yllättävää, joka olisi voinut olla toimijan päämääränä, mutta ei tässä tapauksessa ollut. Sattumat ovat tässä mielessä subjektiivisia ja niillä näyttäisi olevan sekä subjektiivinen että objektiivinen puolensa¹⁵.

Kritiikkiin voi vastata ainakin kahdella tavalla: 1. Janecke rajaa tutkimusaiheensa sattuman roolin tarkasteluun, ei sen määrittelyyn ja 2. saksankielinen termi "zufall" ei tarkoita yksiselitteisesti sattuman käsitettä, vaan laajemmin yllättävää ja odottamatonta tapahtumaa¹⁶.

Ensimmäinen vaihtoehtoista ei vaikuta kestävältä. Sattuman roolin pohtimiseen taiteessa sisältyy jonkinlainen oletus sattuman luonteesta ja sattumalle osoitettu rooli myös kuvaa ainakin jossain määrin sattuman olemusta. Sattuman roolin pohtiminen edellyttää sattuman käsitteen soveltamista. Siksi sattuman roolin käsitteleminen ilman jonkinlaista sen olemuksen tarkastelua on ontuvaa. Tämä aristoteelinen ajatus on myös oman tutkimukseni taustalla. Sattumaan ja sen rooliin viitataan varsin usein taiteen yhteydessä, taiteesta puhuttaessa, mutta se, mitä kulloinkin sattumalla tarkoitetaan, jää epäselväksi. Ilmiöt ja tapahtuma, joihin termillä sattuma viitataan, ovat olemukseltaan epäselvyyttä synnyttävän kirjavia. Näin syntyvää sekavuutta Janecken teos ei selvennä vaan ylläpitää. Ensimmäisen vastausvaihtoehdon mahdollisuutta vastaan puhuu myös Janecken väitöskirjan nimi *Kunst und Zufall – Analyse und Bedeutung*, jossa luvataan merkityksen, eli roolin, ohella myös analyysia.

Toinen vastausvaihtoehtoista tuntuu alustavasti lupaavammalta. Saksankielinen termi "zufall" kadottaa sisällöstään jotain, mikäli se käännetään termiksi "sattuma". "Zufall" tarkoittaa paremminkin jotain yllättäin eteen tulevaa, mikä on yksi sattuman ominaisuuksista tai ehdoista. Mikäli näin on, termi "zufall" on sattumaa laajempi käsite ja siten esittämäni kritiikki sattuman olemuksen epämääräisyydestä Janecken tarkastelussa ei ole perusteltua. Kyse ei ole tarkkaan ottaen sattumasta vaan sitä laajemmasta yllätyksellisten ja odottamattomien tapahtumien kategoriasta, jonka osajoukko sattuma on.

15 – Nykykeskustelussa esiintyy objektiivisen sattuman käsitys, josta esimerkkinä yleensä mainitaan tietyt kvanttifysiikan alaan lukeutuvat ilmiöt, joita pidetään aidosti indeterministisinä. Vaihtoehtoisten tapahtumakulkujen suhteen ei ole olemassa välttämättömyyttä, jonka mukaan tapahtumat etenevät, vaan eri vaihtoehtojen välillä vallitsee jonkin asteinen todennäköisyyksien jakauma.

On mielestäni epäselvää, voimmeko kokea tällaisia kvanttifysiikan ilmiöitä sattumiksi siinä samassa mielessä kuin esimerkiksi kauan kadoksissa olleeseen ystävään kadulla yllättäen törmäämistä. Voiko hiukkasten törmäilystä syntyä vastaavaa yllättymisen tunnetta?

Emme koe myöskään tietyn lottopallon valikoitumista yllätyksellisenä sattumana vaikka tapahtumaa sattumaksi hieman harhaanjohtavasti kutummekin. Arvottua lottoriviä tai napan lukemaa ei yksittäisinä muusta irrallisina tapahtumina koeta sattumina; ne eivät yllätä, ellei tuloksia ole sidottu johonkin päämäärään, lottoa tehtyyn lottoriviin, napan silmälukua pelaamiseen.

16 – Tätä näkökulmaa minulle avasi saksalainen kuvataiteilija ja opettaja Jan Lütjohann.

1.2 Baumgartner, Pitkänen-Walter ja Ziegler: sattumallisuus ja ei-mikään

Denise Zieglerin kuvataiteen tohtorin opinnäytteen kirjallinen osa *Poettisen piirteitä. Kuvataiteilijan mimeettinen työskentelytapa* ei käsittele sattumaa, ei ei-mitään eikä liioin tyhjyyttä, mutta kirjan yksi keskeinen käsite, tarkemmin määrittelemätön ele, piirtyy tapahtumana, jolla on sattuman ominaisuuksia. Zieglerin lähtökohtana on lukea Aristoteleen *Runousoppia* oppaana hyvän kuvataiteellisen teoksen aikaansaamiseksi. Opinnäytteen kirjallinen osa rakentuu kolmesta esseestä, joista yksi käsittelee Aristoteleen *Runousoppia*, toinen käsittelee *mimesis* ja kolmas klassista tragediaa.

Ziegler kuvaa käsitteen "tarkemmin määrittelemätön ele" ominaisuuksia tutkimuksessaan seuraavin sanakääntein: hänen (10, viite 5) mukaansa "tarkemmin määrittelemättömän toiminnan" tuloksiin sisältyy päämäärättömiä ja tahattomia piirteitä¹⁷. Toimija voi havahtua huomaamaan jonkun toimintaansa liittyvän tarkemmin määrittelemän eleen. Ziegler (11) liittää tällaisten eleiden kohtaamisen arkipäiväisten ja sellaisina tietoisien tarkkaavaisuuden ulottumattomiin jäävien, toistuvien ja yleensä tahattomien tapahtumien yhteyteen. Tarkemmin määrittelemätön ele on siis osa inhimillistä toimintaa. Eleen ominaisuuksia ovat Zieglerin mukaan 1. päämäärättömyys, 2. huomaamattomuus, 3. tahattomuus, 4. yllätyksellisyys, 5. outous, 6. ristiriitaisuus ja 7. arkipäiväisyys. (Ziegler, 78, 91.)

Eleen ominaisuudet soveltuvat huomaamattomuutta ja arkipäiväisyyttä¹⁸ lukuun ottamatta myös sattuman kuvaamiseen. Kohta kaksi, huomaamattomuus, liittyy Zieglerin tarkastelussa arkirutiinien näkökulmaan: tarkkaavaisuutemme ei ole aina tapahtumien suhteen kovin korkealla tasolla toimiessamme arkirutiinien parissa, mistä seuraa, että iso osa siitä, mitä toiminnan yhteydessä tapahtuu, jää vaille tietoista huomiotamme. Sen sijaan sellaista tapahtumaa kuin huomiotta jäänyt sattuma ei ole olemassa.

Ominaisuuksista päämäärättömyys ja tahattomuus ovat lähellä toisiaan. Tarkemmin määrittelemättömät eleet eivät lukeudu tarkoituksellisen toiminnan alaan. Yllätyksellisyys syntyy tarkkaavaisuuden muutoksessa, kun havahdumme huomaamaan jotain toimintaamme liittyvää aiemmin vaille huomiotamme jäänyttä. Tämänkaltaiset tapahtumat tai heräämiset rinnastuvat merkityksellistymiseen. Merkityksellistymisen on yksi sattuman ominaisuuksista.

Ziegler esittelee kirjassaan valokuvia, joissa hän näkee tarkemmin määrittelemättömiä eleitä. Osan näistä kuvista niihin liittyvine sanallisine

17 – Oletettavasti kaikkeen toimintaan liittyy ei-tarkoitettuja niin tekijän mahdollisesti havaitsemia kuin häneltä huomaamatta jääviä vaikutuksia, joten jokaisen teon vaikutuksien joukossa on mukana tarkemmin määrittelemättömiä eleitä tässä mielessä.

18 – Sattumatapahtuma voi yleisellä mittapuulla osoittautua arkipäiväiseksi, mutta kyse ei ole sellaisesta erityispiirteestä, joka mainitsemisen arvoisella tavalla sattumaa kuvaisi tai erottelisi muista tapahtumista.

kuvauksineen voisin siirtää suoraan omaan tutkimukseeni esimerkeiksi satuman tapahtumisesta. Valitsen tähän yhden Zieglerin (40–41) esittelemistä tilanteista. Tilannekuvassa on Helsingin rautatieasemalla junaa odottavien ihmisten joukko. Ziegler kirjoittaa yllättyneensä siitä, kuinka tasaisin välimatkoin toisiinsa nähden kuvan noin parikymmentä ihmistä on laiturille sijoittunut junaa odottamaan ja jatkaa, että

Asetelma on syntynyt sekä tietoisesti että sattumalta¹⁹. Kukaan ei ollut järjestänyt tilannetta, vaan jokainen paikalle saapunut oli ottanut luontevasti sopivan paikkansa. (Ziegler, 40.)

Zieglerin piirrosarja *Revityt* (2007) on esimerkki teoskokonaisuudesta, jonka aiheena on tarkemmin määrittelemätön ele. Ele on kirjekuoren aukaisemisen yhteydessä huomiotta yleensä jäävä avatun kirjekuoren repeämisläpän muoto. Ziegler on toteuttanut teoksen piirtämällä realistisia kuvia avatuista kirjekuorista. Repeämisläpän muoto on ”tahallisen aikeen (kirjeen avaaminen) huomiota vaille jäävä sivutuote (repeämisläpän ilmaisu)” (Ziegler, 70).

Onko tässä jälkimmäisessä tapauksessa läsnä sattumallisuus samassa mielessä kuin edellisessä ihmisjoukon tapauksessa? Missä määrin kirjekuoren repeämisläpän muoto on sattumaa? Tapahtumien välillä on sattuman näkökulmasta ero. Kirjekuoren repeämisläpän muodostuminen tietynlaisiksi ei ole sattumaa samassa mielessä kuin väkijoukon yksittäisten ihmisten välisten etäisyyksien muodostuminen on. Molemmat tapahtumat täyttävät Zieglerin mainitseman tarkemmin määrittelemättömän eleen ehdot, mutta vain ihmisjoukon tapaus voi pitää sattumana.

19 – Tarkoitukseni ei ole esittää kritiikkiä Zieglerin väitöstyötä kohtaan vaan tuoda esiin siinä käsiteltyjen aiheiden yhteisiä ulottuvuuksia omien teemojeni kanssa. Lainaamaani kohtaan sisältyy kuitenkin rakenteellinen rinnastus, joka on melko yleinen. Ziegler nimeää tapahtuman vaikuttimeksi tietoisesta toiminnasta ja sattuman. Saman sisältöisiä rinnastuksia ovat esimerkiksi tarkoitettu ja tarkoitamaton, hallittu ja hallitsematon. Zieglerin esimerkissä tämä tapahtuma on ihmisjoukon muodostama asetelma, yksittäisten ihmisten asema suhteessa toisiinsa, ihmisten sijaintien muodostama etäisyyksien verkosto.

Zieglerin esimerkki ihmisjoukosta on siinä mielessä yksiselitteinen, ettei sen muodostama asetelma ole syntynyt tietoisesti. Tietoista on jokaisen ihmisen oman paikan hakeminen suhteessa johonkin asiantilaan. Millä perusteella kukin paikkansa on valinnut, voimme ainoastaan arvailla. Mahdollisia perusteita on lukemattomia, kuten kellon tai laiturin näkyvyys tai aukean paikan välttäminen ja hakeutuminen seinän läheisyyteen.

Hyvin epätodennäköistä on, että kukaan joukon ihmisistä olisi valinnut paikkaansa sen perusteella, missä kaikki muut jo paikalla olevat sijaitsivat hänen saapuessaan asemalle. Sen sijaan jonkun valintaperusteena odotuspaikalleen voi olla etäisyys lähimmistä paikalla olijoista. Nämä yksittäiset valinnat ovat tietoisia, mutta niistä yhdessäkään valinnan tekijä ei liene tietoinen koko laiturilla olevan ihmisjoukon jokaisen yksilön sijainnista, jota sitten käyttäisi perusteenaan oman paikkansa valintaan ja vielä tämän lisäksi pitäisi tuona perusteenaan laiturilla olijoiden muodostama kokonaissommitelmaa. Lisäksi kun ajattelemme lopullista sommitelmaa, ainoastaan viimeisenä tai viimeisinä saapuvilla olisi edes periaatteellinen mahdollisuus harkita sen muotoa tietoisesti. Asetelman näkökulmasta tarkastellen se ei näin ollen ole syntynyt tietoisesti.

Asetelma, joka odottavista ihmisistä on muodostunut, on sattumaa, sille ei löydy selitystä. Myös päämäärien konteksti on sattuman tapahtumisen edellyttämällä tavalla läsnä. Kokiessaan tilanteen sattumaksi kuvaaja, tässä tapauksessa Ziegler, ajattelee, että asemalaiturilla olevien ihmisten muodostama asetelma olisi voinut olla tarkoituksella syntynyt, esimerkiksi kuvaajan tarkoituksella lavastama. Asetelman sattumallisuuden selittää myös Jukka Helntulan (5, 25) väitöskäsityksensä esittämä sattuman määritelmä: ihmisjoukon muodostama asetelma on seurausta yksittäisten ihmisten subjektiivisten omasta näkökulmastaan edullisimpien vaihtoehtojen valinnasta ja niiden ennakoimattomista vaikutuksista.

Vaikka kirjekuoren aukaisemisen tuloksena syntyvän kirjekuoren repeämisläpän muotoa ei voi etukäteen ennustaa, sen voi jälkikäteen tyydyttävästi selittää. Selityksen keskeisiä selittäviä seikkoja ovat kirjekuoren avaamisen tapa sekä väline ja kirjekuoren paperin ja liimauksen laatu. Sen sijaan ihmisjoukon muodostamalle asetelmalle ei löydy vastaavaa tyydyttävää selitystä. Emme välttämättä löydä vastausta kysymykseen, miksi syntyi juuri tällainen yksittäisten ihmisten keskenään muodostama kuvio eikä sen sijaan jotain toisenlaista asetelmaa. Ero osoittaa, ettei Zieglerin määrittelemä tarkemmin määrittelemätön ele ole synonyymi sattumalle, vaan kyse on kahdesta eri käsitteestä, joilla on yhteisiä ominaisuuksia.

Lisäksi Zieglerin tutkimuksen rakenteessa hänen tarkastelemaansa ele tapahtuu arjen toimissa ja taide-teoksissaan hän pyrkii jäljittelemään tätä elettä. Minä tarkastelen sattumaa osana taiteellista tekoprosessia; en pyri jäljittelemään sattumaa teoksissani, se ei ole teosteni aiheena. Tarkastelen sattumaa yhtenä taiteelliseen prosessiin vaikuttavana tekijänä osana prosessia. Ziegler viittaa näihin kahteen lähestymiskulmaan kirjoittaessaan, että

[-] teokseksi rekonstruoitu tahaton tilanne on aina tarkoituksellisesti tehty ele näyttelytilassa. Ristiriita syntyy kahden eleen (alkuperäisen tilanteen tahattoman eleen ja näyttelytilassa tehdyn tahallisen eleen) välisestä erotuksesta. Tarkemmin määrittelemättömän eleen esittäminen on siten aina ristiriitainen toimenpide. (Ziegler, 78–79.)

Tähän liittyen Ziegler (14) kysyy ehkä hieman yllättäen, ”Miten tahatonta voi ylipäätään esittää?” Kysymys tuntuu yllättävältä, mikäli tulkitsemme Zieglerin tarkoittavan eleen esittämisen ristiriitaisuuden syntyvän siitä, että 1. esittäminen on aina tarkoituksellista ja suunnitelmallista, mutta 2. esittämisen kohde, jokin tietty yksittäinen tarkemmin määrittelemätön ele, on vailla päämäärää ja suunnitelmallisuutta. Mikäli tästä on kyse, jää epäselväksi, millaisesta ristiriidasta tässä asetelmassa voisi olla kyse. Ziegler tarkastelee opinnäytteensä kirjallisuudessa osassa Aristoteleen *Runousoppia*, jossa Aristoteles antaa muun muassa ohjeensa tragedian tuottamisesta ja analyysinsä siinä käytettävän jäljittelyn tavoista. Jäljittelyn ei ole tarkoitus olla luonteenpiirteiltään jäljittelyn kohteen kaltaista; tahattoman asian esittämisen ei ole tarkoitus tapahtua tahattomasti²⁰.

Tarja Pitkänen-Walter tekee kuvataiteen tohtorin opinnäytteen kirjallisuudessa osassa huomion, joka liittyy taiteelliseen tekoprosessiin ja erityisesti sen alkuun. Pitkänen-Walterin esittämä ajatus on virkistävä poikkeus näkemyshorisontista, joka painottaa teoksen ja tekoprosessin tietoista aihetta te-

20 – Tähän tahattoman tapahtumisen ja sen esittämisen väliseen etäisyyteen tiivistyy yhdestä näkökulmasta performanssin ja teatterin välinen ero. Performanssissa asiat tapahtuvat, niitä ei esitetä tapahtuvina; teatterissa asioita jäljitellään, ne esitetään tapahtuvina.

kemisen ensisijaisena motiivina²¹. Tällaisten painotusten yhteyteen ei mahdu ajatus tekemisen ei-minkään vaiheesta eikä sellaisen vaiheen olemassaolon merkityksen puolesta puhumisesta.

Pitkänen-Walter toteaa, että

Maalausprosessissa työskennellään hetkittäin ”eriytymättömässä” suhteessa ympäröivään maailmaan, tiedostamattoman kuljettamana. *Eriytymättömällä suhteella* tarkoitan paitsi haluttomuutta ja jopa mahdottomuutta ottaa analysoivaa etäisyyttä prosessissa muodostuvaan ajatukseen tai mielikuvaan myös oman identiteetin rajoille menemistä. ”Minulla ei ole mitään sanottavaa” voi olla hedelmällinen lähtökohta maalausprosessille. (Pitkänen-Walter, 17.)

Eriytymättömyyden vaiheissa prosessi etenee aistimusten varassa. Pitkänen-Walter tunnustaa teoksen arvon muodostuvan hänelle tekemisen tarjoamasta mahdollisuudesta tietynlaisen ajattomuuden kokemiseen. Ajattomuuden kokemuksen nautinnollisuus seuraa siitä, että ”teos syntyy ilman tietoista suunnitelmaa sen halutusta luonteesta.” Pohdinta ja järkeily, toisin sanoen merkityksellistäminen, kuuluu myös Pitkänen-Walterin tekoprosessiin mutta eivät samanaikaisesti edellisen vaiheen kanssa. (Pitkänen-Walter, 25.)

Pitkänen-Walterin ajattelussa on hengeltään jotain samaa kuin 800-luvulla eläneen kiinalaisen tussimaalarin Zhang Yanyuanin pohdinnoissa. Yanyan selvittää maalaamisen perusteita seuraavasti:

Kuvan huolellinen suunnittelu ennen maalaamaan ryhtymistä on maalaustaiteen väärin käsittämistä. Taiteilija, joka on äkkiä saanut mielijohteen maalata kuva, ymmärtää taiteen sisimmän merkityksen. Hänen käteensä eivät väsy ja hänen sydämensä ei jäädy. Selvittämättä itselleen, miksi hän tekee sitä, hän saavuttaa tarkoituksensa. (Zhang Yanyuan, 800-luku, Tapani Kajaste, ”Musta tussi ja valkoinen paperi”, *Kiina sanoin ja kuvin* 3/1995.)

21 — Esimerkki tästä asennoitumistavasta on Tuula Närhisen eräessä jatkotutkintoseminaarissa esittämä kommentti: ”Se on ongelma, jos ei ole mitään sanottavaa.” Toteamus jäi mieleeni. En oikein ymmärrä, missä ongelmissa silloin ollaan tai kenen ongelmasta on kyse? Tekemisen sanallistamista on opittu odottamaan, mutta onko ongelma sanallistamisen vai tekemisen, jos sanottavaa ei sanallisessa muodossa ole ilmaistavissa.

Tekemisen ongelma sanattomuus ei kokemukseni mukaan ole. Tekeminen ilman sen sanallistamista joko ennen tai jälkeen tekemisen on antoisaa ja avartavaa. Varsinaisten maalaustekojen kanssa samanaikaisesti sanallistaminen ei ole edes mahdollista ainakaan maalaamisen siitä kärsimättä. Taiteen ei tarvitse olla käsitteellistä ollakseen merkityksellistä. Tällä en tarkoita sitä, etteikö tekemisen aihe ja sen sanallistaminen, sanominen, olisi arvokasta. Tarkoitan ainoastaan, että ilman sanojakin voi tehdä taidetta arvokkaasti ajautumatta tämän johdosta ongelmiin. On olemassa taideteoksia, joilla on sellainen hienostunut ominaisuus, että niitä voi ottaa merkityksellisinä vastaan ilman sanallistamista.

Pitkänen-Walterin edellä esittämät hahmotelmat tekoprosessin luonteenpiirteistä limittyvät tekemäni tekoprosessin jaotteluun ei-minkään ja jonkin vaiheisiin. Pitkänen-Walterin kuvauksessa sanattomuuden aika asettuu teoksen työstämisen alkuvaiheisiin. Määrittelemäni ei-minkään vaihe voi ulottua tätä varhaisempiin tekemisen vaiheisiin. Näkemys, että tekoprosessi alkaisi vasta aiheen hahmottumisen myötä, on liian kapea. Taiteilija, jonka työskentelytapa on sellainen, että hänellä on aina tiedossa teoksen aihe aloittaessaan teoksen työstämisen, toimii tekoprosessissaan askeettisessa ei-minkään vaiheessa esimerkiksi etsiessään tulevan teoksen aiheita tai leijuessaan muuten vain jo tehdyn teoksen ja vielä alkamattoman uuden teoksen työstämisen välitilassa.

Myös Stig Baumgartner pohtii tekoprosessin luonnetta tutkimuksessaan *Virhe abstraktissa maalauksessa. Tekijän paikka maalauksen rakenteessa*, vaikkei luekaan aiheita tutkimuksensa suoranaisiin tavoitteisiin kuuluvaksi²². Tekoprosessin olemukseen liittyviä teemoja ovat Baumgartnerin kuvaama työskentelymetodi, jossa tekoprosessin etenemistä ohjaavat ennalta asetetut säännöt, kuvataiteen tohtorin opinnäytteen kirjallisen osan otsikossakin mainittu virheen käsite sekä jako tekoprosessin tekijän ja katsojan konteksteihin. Tarkastelen lyhyesti näistä kutakin.

Aloittakaamme Baumgartnerin tekemästä tekoprosessin jaosta tekemisen ja katsomisen vaiheisiin. Maalari tekijänä kamppailee aiheen parissa piittaamatta, miltä tekeytyvä teos kulloinkin näyttää ja maalari katsojana tunnistaa tekijä-maalarin hapuilun myötä syntyneet rakenteet muodoiksi. Maalari on Baumgartnerin mukaan sekä teoksen rakenteen keksijä että syntyvän teoksen ensimmäinen katsoja. Baumgartner toteaa, että maalari katsojana on samassa asemassa kaikkien muiden tulevien katsojien kanssa²³. (Baumgartner 93, 96.)

Taiteellisen tekoprosessin jakaminen tekemisen ja katsomisen vaiheisiin on luonteva ja melko usein tekoprosessien kuvauksissa piirretty rajalinja. Baumgartnerin luonnehdinta kyseisistä vaiheista muistuttaa osittain omaa tekoprosessin jaottelua ei-minkään ja jonkin vaiheisiin: tekemisen vaiheen voi katsoa vastaavan ei-minkään ja katsomisen vaiheen jonkin vaihetta. Mikäli yhdenmukaisuus on olemassa ja ennen kaikkea riittävää, kysymys kuuluu, miksi en käytä tutumpaa tekoprosessin jakoa, joka koeteltuna jakona toisi tarkasteluuni lisää selitysvoimaa? Koska yhdenmukaisuus ei ole riittävää.

Sekä tekemisen että katsomisen vaiheet voivat sisältää ei-minkään ja

22 — Baumgartner (11) asettaa tutkimuksensa tavoitteeksi formaalisen maalauksen tulkinnan ja siihen liittämiensä hapuilun, kömpelyyden ja virheen käsitteiden analyysin kehollisen ja aistillisen kokemuksen näkökulmasta.

23 — Väite lienee hieman yli-idealistinen — tekijä on omien teoksiensa katsojana aina erityisasemassa.

jonkin vaiheita²⁴. Katsomisen vaihe on teoksen tekijälle ei-minkään vaiheessa määritelmän mukaisesti silloin, kun hän ei tunnista teoksessa yksilöitävissä olevia päämääriä. Tekeytyvä teos on päämäärättömydestään huolimatta katsottavissa vaiheen luonteen mukaisessa epämääräisyyden tilassaan. Tekemisen vaihe on samoin perusteiden ei-minkään vaiheessa. Esimerkiksi sommittelu-sääntöjen seuraaminen, jonka Baumgartner nimeää työskentelymetodikseen, määrittää työskentelyn jonkin vaiheen tapahtumaksi: työskentelyllä on riittävässä mielessä yksilöitävissä oleva päämäärä. Päämäärän olemassaolo on ehto sattuman ilmenemiselle.

Jakojen välistä eroa voi lisävalaista seuraavasti. Tekemisen ja katsomisen vaiheiden välisen eron merkitsevä tekijä, kuten Baumgartner vaiheet kuvaa, on tunnistaminen tai tietoisuus. Ei-minkään ja jonkin vaiheiden välisen eron merkitsevä piirre on päämäärä tai päämäärätietoisuus, jos näin haluamme asian ilmaista. Tekemisen vaiheessa tekijä on symbioosissa tekeytyvän teoksen kanssa ja katsomisen vaiheessa etäisyys edellisten välillä kasvaa tunnistettavaksi. Tämä jako ei mielestäni kuitenkaan ilmene niin selvärajaisesti kuin ei-minkään ja jonkin vaiheiden välinen jako. Häilyvyyttä ilmenee, kun otamme tarkasteluun mukaan Baumgartnerin tekemisen metodin, toisin sanoen säännön seuraamisen, ja virheen käsitteen.

Säännön noudattaminen edellyttää säännön tunnistamista: sääntöä ei voi tekemisen vaiheessa seurata ilman sen tunnistamista. Katsomisen vaiheessa säännön seuraaminen toimintana on mahdotonta Baumgartnerin tekemän määritelmän pohjalta: maalaaminen toimintana on suljettu katsomisen vaiheen ulkopuolelle. Mikäli sääntöä pitää seurata, sitä pitää seurata molemmissa vaiheissa, tekemisen vaiheessa noudattamalla sitä ja katsomisen vaiheessa tarkastelemalla, onko sääntöä noudatettu. Virheen tapahtumisen osalta katsontakulma on hieman toinen, mutta säännön noudattaminen tekemisen vaiheessa tuntuisi olevan virheenkin tapahtumisen kannalta olennaista. Virheen ilmeneminen edellyttää sääntöjen tunnistamista. Sen sijaan kysymys, täytyykö sääntöä seurata tietoisesti tekemisen vaiheessa virheen ilmenemiseksi, ei ole samalla tavalla ilmeistä kuin itse säännön seuraamisen tapauksessa. Sääntöä seurataan sekä tekemisen että katsomisen vaiheessa ja virhe ilmenee seurattavan säännön asettamassa viitekehysessä.

Baumgartnerin päämäärät säännön seuraamiselle tuovat aiheen sattuman tapahtumisen alueelle. Säännöt toimivat Baumgartnerille eräänlaisina sattumaoperaatioina ja muistuttavat tässä mielessä surrealistien ja John Cagenin sattuman tavoittelun metodeja.

24 — Kuvailen nämä vaiheet taiteellisen osuuden käsittelyn yhteydessä. Vaiheita erottava merkitsevä piirre on päämäärä. Ei-minkään vaiheessa tekemisellä ei ole yksilöitävissä olevia vaan ainoastaan yleisiä päämääriä. Jonkin vaiheessa tekemistä ohjaa yksilöidyt päämäärät, joita ovat esimerkiksi tekeytyvän teoksen värejä ja muutuja koskevat päämäärät tai teoksen aiheeseen liittyvät pyrkimykset. Sama koskee katsomista. Katsominen on ei-minkään vaiheessa silloin, kun katsojalle ei hahmotu tarkastelemastaan teoksesta mainitun kaltaisia päämäärällisiä jännitteitä. Katsojan katse vaeltaa teoksessa etsien kiinnittymiskohtaa tai ainoastaan nauttien vaelluksen tuottamasta esteettisestä mielihyvästä. Kun katsoja kiinnittää huomionsa esimerkiksi teoksen väririnnastuksiin, katsominen siirtyy jonkin vaiheeseen.

Baumgartner viittaa sääntöihin useaan otteeseen tutkimuksensa edetessä²⁵. Baumgartner (92) kuvaa tekemiselleen asettamaansa säännöstöä keinoksi ohjata ”ei-tunnistattavien kuvien syntyä ja niiden näkyväksi tekemistä”. Baumgartner jatkaa, että

Metodinen työskentely, esimerkiksi sommittelun välttäminen käyttämällä aina samaa keskeissommitelmaa tai formaalisten sääntöjen määrittely maalauksen välttämättöminä teko-ohjeina, voi olla myös tapa välttää liian tuttuja tekemisen polkuja. Keskittyminen kuvan rakenteeseen, sen pintaan, on myös metodi, jonka avulla voin operoida tiedostamattani ”ei-esittävän” tai vielä tuntemattoman ja vasta syntymässä olevien kuva-aiheitten kanssa. Työskentelyni on vuorottelua tietoisesta maalaamisesta maalaamiseen ”unohtumisen” välillä. (Baumgartner, 92.)

Baumgartnerin mainitsemien sääntöjen seuraamisen tarkoituksena on hänen mukaansa estää häntä tulemasta tietoiseksi siitä, mitä hän haluaa nähdä. Näin tapahtuu esimerkiksi silloin, kun Baumgartner keskittyy ainoastaan viivaan, väriin, pintaan ja maaliin eli kuvan formaaleihin ominaisuuksiin. Baumgartner toteaa, ettei halua tietää, mitä on tekemässä ja miksi. (Baumgartner, 92, 199.) Saman ajatuksen esittää Philip Guston, yksi Baumgartnerin mainitsemista hänelle tärkeistä maalareista, joka toteaa Baumgartnerin tapaan, ettei halua kuvittaa ajatuksiaan vaan maalata jotain ennen näkemätöntä (Baumgartner, 182).

Baumgartner hakee siis tekoprosessiin yllättävyyttä ja odottamattomuutta eli tavoittelee samaa kuin sattumalla tekoprosessin osana tavoitellaan. Säännön seuraamisena Baumgartnerin metodi on olemukseltaan luokiteltavissa mekaaniseksi operaatioksi. Se on kuitenkin kiinnostava säännön seuraamisen metodi, koska siihen sisältyy myös intuitiivinen sattuman tavoittelun tapa. Tämä on seurausta käytetyistä säännöistä, jotka ovat Baumgartnerin tapauksessa lähempänä maalaamisen olemusta kuin nopan heittäminen kaltaiset tarkasti artikuloiduissa olevat, yksiselitteisesti seurattavat ja helposti noudattamisen menestyksellisyyden suhteen todennettavat säännöt. Baumgartnerin asettamat säännöt tulevat maalauksen piiristä ja niiden seuraamisen toteuttamiseen ja toteutumiseen sisältyy tulkinnallista maalaukselle tyypillistä liikkumatilaa.

Baumgartner toteaa edellä lainatussa kohdassa, että ”Työskentelyni on vuorottelua tietoisesta maalaamisesta maalaamiseen ”unohtumisen” välillä.” Ajatus on yhdistettävissä maalauksen prosessin jaotteluun ei-minkään ja jonkin vaiheisiin. Maalaamiseen ”unohtuminen” vastaisi katsannossa ei-minkään vaihetta ja tietoinen maalaaminen jonkin vaihetta. Mutta voiko maalaamiseen ”unohtua” ei-minkään vaihetta määrittävässä mielessä, jos ”unohtumisen” metodina on sääntöjen seuraaminen? Tämä ei ole yksiselitteistä. Oletan, että

25 — Säännöistä mainitaan sivuilla 12, 13, 92, 98, 104, 117, 119, 136, 173 ja 179.

sääntöjen seuraaminen pakottaa tekemisen tietoisien alueelle tavalla, joka ei anna mahdollisuutta tekemiseen ”unohtumiselle” tavalla, joka määrittää ei-minkään vaihetta.

Baumgartnerin sijoittamat lainausmerkit sanaan unohtuminen tosin vihjaa, ettei kyse ole unohtumisesta siinä (päämäärä)tietoisien tekemisen pois-saolon mielessä, jollaiseen viittaa ei-minkään vaiheen tapahtumilla. Eroa puoltaa lisäksi, että maalaamiseen ”unohtuminen” tuntuisi olevan tekemisen vaiheen tapahtuma, kun taas ei-minkään vaihe voi vallita myös katsomisen vaiheessa. Baumgartnerin tekemien jaotteluiden arvioimisen sijaan tarkoitukseni on osoittaa oman jaotteluni toimivuus sille asettamiini tavoitteiden näkökulmasta ja toisaalta esittää epäily, ettei Baumgartner tarkoita maalamaan ”unohtumisella” tekemisen vaihetta, josta puuttuu päämäärä ei-minkään vaiheen edellyttämällä tavalla.

Tarkastelkaamme lopuksi sattuman näkökulmasta kiinnostavaa virheen käsitettä. Baumgartner (11) määrittelee tutkimuksensa yhdeksi tavoitteeksi juuri virheen käsitteen analyysin²⁶. Opinnäytteen kirjallisen osan loppussa Baumgartner tekee virheen käsitettä koskevan yhteenvedon seuraavasti:

Ajatus valmistuneista abstrakteista maalauksistani poikkeaman tai virheen kaltaisina kumpuaa tekemiseni tapaan sisältyvästä vapaan valinnan mahdollisuudesta ja sen tunnistamisesta osana teoksen rakennetta. Virheen käsite on ikään kuin teoksessa olevaa kitkaa, joka estää maalausta olemasta ennalta määrättyä järjestystä ja ennalta päätettyjä kuvallisia suhteita. Virheellä en tässä yhteydessä tarkoita sitä, että teokseen päätyneet piirustukselliset vaihtoehdot olisivat vääriä valintoja tai huonoja piirustuksia. Virhe on pikemminkin paperille ilmestynyt jälki havainnon inhimillisestä ja aistimellisesta luonteesta – esimerkiksi merkki viivan kehollisesta viipymisestä. (Baumgartner, 196–197.)

26 – Esimerkiksi Baumgartnerin teossarjassa *Yksityinen kokoelma* vuodelta 2007 ja sitä edeltävissä vuoden 2006 teoksissa *Tylppä ja Pinkero* ääriiviin pyyhkiminen ja ylimaalaaminen viittaavat virheeseen ja sen jättämien jäljen rooliin kuvan rakentumisessa. Virhe on näkyvä ja oleellinen osa kuvan rakennetta ja sen rakentumista. Baumgartner kuvaa virheen produktiiviseksi, mikä onkin luontevaa taiteen yhteydessä.

Baumgartner tarkastelee lähinnä sitä, mitä virhe merkitsee hänelle osana tekoprosessia, miten hän ymmärtää virheen ilmenemisen omassa tekoprosessissaan. Virheen käsite Baumgartnerin sille osoittamassa viitekehityksessä on kiinnostava aihe, joka herättää monenlaisia kysymyksiä.

Mikäli virhe sidotaan säännön seuraamiseen, niin voimme kysyä, määrittäykö virheen käsite lähtökohdaisesti toimijan toiminnallisena virheenä. Entä miten Baumgartnerin virheen käsite vertautuu Nicholas Rescherin teoksessaan *Error* (sivu 97) kiteyttämään käsitykseen virheestä ihmisen rajallisuuden ja epätäydellisyyden osoittajana. John Roberts (*The Necessity of Error*, 11) taas toteaa Hegeliin viitaten, ettei virheen keskeinen ominaisuus suinkaan ole Rescherin mainitsema ihmisen rajallisuuden ilmentäminen vaan olla porttina tiedon uudentumiselle. Toiminnalliset virheet, joita taiteen tekemisen yhteydessä tapahtuvat virheet tyypillisimmin ovat, eroavat tiedollisista virheistä. Virheet eroavat myös esimerkiksi sen suhteen, ilmenevätkö ne välittömästi vai viiveellä.

Baumgartnerilta olisi kiinnostavaa kysyä esimerkiksi sitä, ovatko kaikki tekoprosessin aikana tapahtuvat virheet produktiivisia ja ellei, millaiset ominaisuudet erottavat ei-produktiiviset virheet produktiivisista? Onko virhe tekemisen kitkana aina välttämätöntä tekoprosessille? Entä mitä tarkoittaa virheen statukselle se, mikäli virhe on aina tavoiteltu ja tervetulleeksi toivotettu tapahtuessaan, onko kyseessä oikeastaan virhe vai tulisiko siitä käyttää joutain muuta nimeä? Määrittäisikö virhe tällöin virheen tavoittelun virheenä?

Baumgartner osoittaa yllä tekoprosessissa ilmenevälle virheelle identiteetin, joka muistuttaa sattumaa. Virhe onkin tekoprosessin osatekijänä vaikuttavuutensa puolesta sukua sattumalle, molempiin liittyy esimerkiksi ennakoimattomuus ja yllätyksen kokemisen mahdollisuus. Baumgartnerin sanoin ne estävät maalausta olemasta ennalta määrättyä järjestystä, molemmat tuottavat särön suunnitelmiin, joka mahdollistaa jonkin uuden avautumisen.

Virhe abstraktissa maalauksessa on ilmaus, joka herättää kysymyksen, miten virhe ilmenee abstraktissa maalauksessa? Vastauksessaan Baumgartner ottaa avukseen sommittelusäännöt. Ratkaisu on toimiva.

Lähtökohtaisesti ajattelen, että maalauksen formaalisiin tai kuvallisiin perusmuuttujiin keskittymällä asiat saadaan sommiteltua, luokiteltua ja järjestettyä. Toisaalta formaalisuutta korostamalla olen pystynyt omassa työssäni tuomaan esiin inhimillistä kömpelyyttä, virheitä, haparointia ja maalaukselliseen ilmaisuuni liittyvää avuttomuutta. (Baumgartner, 10–11.)

Lainatussa kohdassa virheen käsite tulee kuvatuksi implisiittisesti yleisessä mielessä sille mielestäni tyypillisessä merkityksessään tahattomana suunnitelmasta lipeämisenä. Edellisessä varsinaisessa virheen määrittelyssään Baumgartner rajaa eksplisiittisesti käsitteen ulkopuolelle virheen negatiiviset ilmentymät. Virheen negatiivisuutta ei yleisemminkään lueta virheen välttämättömäksi ehdoksi, mutta se sisältyy kyllä yleiseen käsitykseen virheen luonteesta: virhe voi olla päämäärien suhteen luonteeltaan joko myönteinen tai kielteinen, onnistunut tai epäonnistunut, eteenpäin vievä tai romuttava.

Kuten sattuma, myös virhe ilmenee taiteellisessa tekoprosessissa suhteessa päämääriin; virhe merkityksellistyy sattuman tavoin. Virhe, kuten sattuma, voi olla aineellisesti olemassa ja toiminnallisesti tapahtunut, mutta virheenä tai sattumana silti yhä potentiaalinen, kytevä ja mikäli kukaan ei tapahtunutta huomaa eikä koe, virhe jääkin potentiaaliseksi, se jää odottamaan tapahtumistaan. Baumgartnerin maalauksissa virhe ilmenee abstraktin maalauksen tekoprosessissa hänen asettamiensa sääntöjen puitteissa. Säännöt ovat tekijän asettamia päämääriä. Rakennelman tarkoitus on estää tekijää näkemästä mihin teos on kulkemassa, pitää halujen ilmaiseminen aisoissa ja hämärtää tekijän käsitys siitä, mitä hän on tekemässä. Virhe tarjoaa Baumgartnerin mukaan tekijälle myös mahdollisuuden vaihtaa näkökulmaa. Tarkastellaanpa muodostunutta rakennelmaa hieman tarkemmin.

Tekoprosessin etenemistä ohjaavat säännöt. Sääntöjen seuraamisen tarkoituksena on kammeta halujen ohjaama prosessi raiteiltaan. Baumgartner ei halua tietää, mitä on tekemässä, hän ei halua tulla tietoiseksi siitä, mitä haluaa nähdä. Baumgartner valitsee seurattavaksi säännöksi kuvan raken-

netta²⁷ ohjaavia sääntöjä. Näiden sääntöjen perspektiivissä myös tavoiteltu virhe ajatellaan tulevan havaituksi. Säännöillä näyttäisi olevan kaksoisrooli: 1. ohjata tekijän tietoisuus sivuun tapahtumien kulusta ja 2. antaa virheen ilmenemiselle puitteet.

Nämä säännöille osoitetut kaksi tehtävää näyttäisivät annetussa kokonaisuudessa kumoavan toisensa. Sääntöjen mekaaninen seuraaminen täyttää kohdan yksi tavoitteen. Kohdan kaksi, virheen ilmenemisen, suhteen on kaksi toteutumisen tapaa: A. virhe tulee näkyväksi sommittelun, kuvan rakenteen, poikkeamana suhteessa sääntöön tai B. virhe tulee näkyväksi säännön seuraamisen epäonnistumisena. Sääntö ei toteudu tekeytyvän teoksen rakenteessa tai tekijä ei onnistu seuraamaan asettamaansa sääntöä. Ensimmäisessä vaihtoehdossa virhe paljastuu teoksen rakenteessa teosta tarkastellessa, siis tekoprosessin katsomisen vaiheessa. Tämän kaltaisen virheen aktualisoituminen edellyttää tekijän tietoisuutta siitä, mitä tekeytyvässä teoksessa tapahtuu.

Kohdan kaksi asettama virheen aktualisoituminen edellyttää tekijältä tarkkaa hahmotusta tekemisen säännönmukaisuudesta. Näiden kahdenlaisen virheen olemuksia voi kuvata päämäärän käsitteen avulla siten, että vaihtoehdossa A tekemisen päämääränä on kuvan rakenne, vaihtoehdossa B säännön seuraaminen. Säännön seuraamisen tarkoituksista toinen on tekijyyden horjuttaminen, ettei tekijä hahmottaisi, mitä tapahtuu, eikä ohjaisi halullaan tapahtumien kulkua. Virheen havaitseminen kohdan A edellyttämällä tavalla kumoo tämän päämäärän.

Virheen aktualisoitumisen näkökulmasta kohta B ei lähtökohtaisesti edellytä vastaavaa huomion kohdistamista työn alla olevaan kuvaan. Esimerkiksi nopanheiton kaltaisen säännön seuraamisessa tapahtuva virhe tulee ilmi kiinnittämällä huomio nopan heittoon ja sääntöihin ilman tarvetta huomioida tekeytyvää teosta. Mahdollinen ongelma kohdan B osalta piilee Baumgartnerin omaksumissa säännöissä, joiden luonne on maalauksellinen. Sommitteluopillisen säännön seuraamisessa tapahtuvan virheen havaitseminen edellyttää tietoisuutta siitä, mitä teoksessa tapahtuu, teoksen hahmottamista, se ei paljastu nopanheiton kaltaisessa mielessä vain sääntöä ja toimintaa, nopanheittoa tarkkaillen.

Baumgartnerin asettama sääntö virheen paljastumisen suhteen näyttää edellyttävän sellaista tietoisuutta tekeytyvän teoksen rakenteellisista tapahtumista, joka kumoo ne päämäärät, jotka Baumgartner säännön seuraamiselle asettaa maalaamiseen ”unohtumisen” näkökulmasta, mutta ainoastaan, mikäli Baumgartner tarkoittaa ”unohtumisella” sen kaltaista ei-minkään vaiheeseen vertautuvaa tilaa, jossa tekijä ei hahmota, mitä tekeytyvässä teoksessa päämäärien kontekstissa tapahtuu, jossa tekijällä ei ole mielessään mitään yksilöitävissä olevaa päämäärää teoksen suhteen. Mielestäni edellä esitetyn pohjalta on perusteltua olettaa, että Baumgartnerin ajatus maalaamiseen ”unohtumi

27 – Kuvan rakenteesta puhuminen kuvan sommittelun sijaan on Baumgartnerin ehdottama vaihtoehto.

sesta” ei tarkoita tekemisen tapaa, joka vastaisi ajatustani ei-minkään vaiheen aikana tapahtuvasta työskentelystä.

Sommitelusäännöt, formaalit teko-ohjeet, asettavat tekeytyvän teoksen suhteen yksilöityviä päämääriä, teoksen elementit ovat vuorovaikutuksessa keskenään; tätähän sommitteleminen on, teoksen elementtien asettamista vuorovaikutukseen keskenään. Tällainen työn alla olevan maalauksen hahmottamisen tapa määrittyy omassa tekoprosessin vaiheiden jaossani jonkin vaiheen tapahtumaksi. Aiemmin osoitin, että Zieglerin kuvataiteen tohtorin opinnäytteen kirjallisen osan keskeinen käsite ”tarkemmin määrittelemätön ele” eroaa sattumasta. Baumgartnerin virheen käsitteen tarkastelun tarkoituksena on tuoda ilmi ensinnäkin virheen ja sattuman välinen yhteys. Lisäksi sen on tarkoitus osoittaa Baumgartnerin maalaukseen ”unohtumisen” ajatuksen avulla vielä yhdestä suunnasta, ettei Baumgartnerin tekemä tekoprosessin jako maalaamisen ja katsomisen vaiheisiin ole yhtenevä tekemäni ei-mikään ja jokin vaihejaon kanssa.

Baumgartnerin virheen käsitettä koskevien huomioitteni jälkeen olisi luontevaa ryhtyä analysoimaan virhettä yleensä ja toisaalta osana taiteellista prosessia. Virheen tarkastelu sopisi luontevasti osaksi sattumaa käsittelevää tutkimusta. Virhe taiteessa on kuitenkin itsessään niin kiinnostava ja laaja tutkimusaihe, että soisin mielellään sen tarkastelulle kokonaisen tutkimuksen, en ainoastaan sivuosaa sattumaa käsittelevässä kokonaisuudesta.

2.

Taiteellinen
osuus ja
sen asema
tutkimuksen
osana

Yleisradion ohjelmassa *Pressiklubi* keskusteltiin 13.9.2013 tuolloin ajankohtaisesta kansaa kohauttaneesta kokoomusnuorten julkaisemasta tavoiteohjelmasta. Keskustelua herätti tavoiteohjelman äärioikeistolainen sävy. *Pressiklubin* juontaja Ruben Stiller esitti salaliitto-hypoteesin, jonka mukaan julistuksen taustalla olisi pitkälle viety suunnitelma, jonkinlainen salaliitto, jonka päämäärille julistus ja sen julkaisuajankohta olisivat alisteisia. Ohjelmassa tuolloin vierailut Tuomas Enbuske totesi tähän salaliittoteoria-ajatukseen ja yleisemmin salaliittoteorioihin viitaten, että kunpa tietäisimme, kuinka paljon tapahtumien taustalla on sattumaa. Enbuske viittasi ajatukseen tarinallisuuden harhasta, toisin sanoen siitä, että meillä on vahva halu löytää kaikille tapahtumille selitys. Sattuma hämää meitä.

Enbusken toteamus, ”kunpa tietäisimme, kuinka paljon tapahtumien taustalla on sattumaa”, sopisi hyvin mukaan tutkimukseni kysymysten asetteluun. Enemmän kuin sattuman harhasta olen kuitenkin kiinnostunut sattuman tapahtumisesta, sattuman ja erityisesti taiteellisen tekoprosessin yhteydessä esiintyvän sattuman olemuksesta. Esittelen seuraavassa tutkimuksen taiteellisen osan ja kuinka taiteellinen osa nivoutuu teoreettiseen osaan, millainen on niiden välinen ristivalotus.

Tutkimuksessani tarkastelen taiteellista tekoprosessia kokonaisuudessaan, mutta keskityn sattumaan. Oletukseni mukaan onnistuneeksi koettuun taiteelliseen tekoprosessiin sisältyy sattumallisuutta. Sattumallisuus on sattumaa laaja-alaisempi käsite, jonka alaan sisältyy varsinaisten sattumien ohella sattumaa lähellä olevia ja sitä kokemuksellisesti muistuttavia tapahtumasarjoja.

2.1 Työskentelyni luonteesta

Ajoittain vastaan tulee tekstejä, joissa todetaan taiteilijan tutkivan työssään jotain asiaa. Minä en taiteellisessa työssäni useinkaan halua kokea tutkivani mitään vaan maalaavani jotain. Tutkimisen sijaan tavoittelen maalatessani visuaalista mielenrauhaa. Työskentelyni päällimmäisenä johtolankana ei kulje tarve ilmaista mielipiteitäni erinäisistä yksittäisistä asioista. Maalauksiini sisältyy harvoin tarinaa, vaikka sellaisia voikin teoksiani katsoessa niihin liittää. Tai paremminkin niin, että tekoprosessini aikana en yleensä hahmota teoksissani tarinaa, tekoprosessi ei hahmotu minulle tarinana. Maalausprosessini lähtee harvoin liikkeelle jonkin muodon saaneesta ideasta tai visuaalisesta havainnosta. Näin pitkälle kehittyneen lähtötilanteen koen yleensä turhauttavana, prosessi tuntuu jollain tapaa ylimääräytyvän ja menettävän kiehtovuutensa ennen kuin se on kunnolla edes alkanut²⁸.

28 — Taiteellinen työ ei kuitenkaan ole siten monotonista, että kaikki prosessit olisivat rakenteeltaan samanlaisia. Lähdän toisinaan liikkeelle tyhjän kankaan edessä havainnosta, mutta näistä prosesseista kehkeytyy harvemmin niin kiehtovia taiteellisia seikkailuja kuin alkuasetelmiltään tyhjemmistä prosesseista.

John Cage toteaa New Yorkissa huhtikuussa 1991 tehdyssä haastattelussa²⁹ seuraavasti:

Kun kuuntelen sitä, mitä kutsumme musiikiksi, minusta vaikuttaa siltä kuin joku puhuisi tunteistaan tai ajatuksistaan ihmissuhteista. Sen sijaan kuunnellessani esimerkiksi tuolta 6. Avenuelta kantautuvia liikenteen ääniä, minulla ei ole tunnetta, että joku puhuisi. Minulla on tunne, että ääni toimii (engl. the sound is acting) ja minä rakastan äänen aktiivisuutta. Mitä ääni tekee: se kovenee ja hiljenee, pitenee ja lyhenee, nousee ja laskee. Minä olen täysin tyytyväinen tähän enkä kaipaa sitä, että äänet puhuisivat minulle.

Cagen ajatuksissa on jotain samaa suhteessa siihen, miten ymmärrän taiteellisen tekoprosessin ei-minkään vaiheen luonteen. Useimmiten onnistuneeksi ja esteettisesti tyydyttäväksi kokemani taiteellinen prosessi alkaa ja etenee aluksi käsitteellisessä pimeydessä. Tekoprosessi hahmottuu askeettisina kokemuksellisina tiloina. Askeettisilla kokemuksellisilla tiloilla viittaa esimerkiksi epämääräisiin vailla tarkkaa lähdeä oleviin aistimuksiin, mielihyvän tuntemuksiin ja tunnelmiin³⁰. Tunnelma on vahva, mutta se ei liity mihinkään tiettyyn asiainkulkuihin eikä liioin ole jonkin toisen asian ominaisuus tai ilmenemisen tapa.

Gerhard Richter (119) mainitsee, kuinka kankaalle ilmestyy asioita, kun taiteilija ei yritä luoda niitä sinne. Kun taiteilija luopuu väittämistä, ei luo rakenteita eikä muotoiluja, ei toteuta oivalluksiaan tai esitä ideologioita, hänelle avautuu Richterin mukaan pääsy ymmärryksen taakse eläväisempien asioiden äärelle. Kuten Cagen ajatuksessa edellä myös Richterin kuvaamassa ilmestymisen ja luomisen dialektiikassa on yhteneviä piirteitä sen kanssa, miten hahmotan ei-minkään ja jonkin vaiheiden välisen kanssakäymisen.

Maalausprosessin alussa siveltimenvedoilla ja muilla värin kankaalle levittämisen tavoilla ei ole sisällöllistä perustetta eikä yksiselitteistä tarkoitusta. Liikkeet tulevat ajattelun ohi. Tekijänä minua ei tekemisen tässä vaiheessa kiinnosta syntyvien jälkien viittaussuhteet. Esimerkiksi tiedostamattomasta esiin kaivetut selitykset ja merkitykset jäljille murentaisivat ei-minkään vaiheen olemassaolon. En halua kiistää tiedostamattoman mahdollista roolia tapahtumien kulussa vaan ohittaa sen. Tämä on tekemisen vaihe, jossa John Cagen sanoja lainaten en halua, että teos ja tekeminen puhuisivat minulle. Tämä on tekemisen vaihe, jonka kulkua ohjaa kouluttamaton käsi.

Silläkään ei ole merkitystä, mitä värejä valitsen. Koska valinnan pe-

rusteena olevia haluja tai päämääriä ei ole, ei ole olemassa rakennetta, missä syntyisi haluja tai pyrkimyksiä jonkun suhteen. Ei ole valintojakaan, sillä ei ole valitsemisen perspektiiviä. Tapahtumat seuraavat toisiaan itseriittoisina kausaalisesti toisistaan eristäytyneinä kuolina. Tämä vaihe on hyvän prosessin alkuvaihe, joka voi toistua luonteeltaan vastaavana uudestaan missä tahansa tekoprosessin vaiheessa, mutta prosessi ei tällöin ala alusta uudestaan vaan alkuvaihe ilmestyy uudestaan tekemisen etualalle. Vaihe on ei-minkään vaihe, jonka aikana asioita ilmestyy kankaalle ilman että niiden välille syntyisi tai hahmottuisi vuorovaikutusta.

Ei-minkään vaihe päättyy jonkin vaiheen alkaessa. Jonkin vaiheessa teos alkaa puhua. Se ei kuitenkaan yleensä ala kertoa minulle varsinaisia tarinoita, vaan puhe on useimmiten esimerkiksi teoksen dynamiikkaan liittyvää ilmenemistä. Merkityksellinen ero ei-minkään vaiheeseen on maalaus pohjalta olevien asioiden välisen kommunikaation syntyminen, muotojen ja värien vuorovaikutus tulee tietoisesti havaituksi. Tämä on teoksen puhetta. Värit ja muodot näyttävät suhteessa toisiinsa, ne alkavat Cagen äänen toiminnan kuvausta mukailleen työntyä ja vetäytyä, syrjäytyä ja korostua, voimistua ja heiketä, kiihtyä ja hidastua sekä terävöityä ja loiventua.

Tämä tarkoittaa, että teos tulee läsnäolevaksi kokonaisuutena, vielä tosin keskeneräisenä, ja ehdottaa itse itselleen mahdollisia suuntia edetä kohti valmista teosta. Muodostuu yksilöityviä päämääriä sekä tietoista asioiden ja vaikutelmien hakemista. Teokselle alkaa hahmottua ominaispiirteitä ja se saa orastavan luonteen, teoksella on nyt oma ääni ja identiteetti.

Onnekaassa prosessissa visuaalinen mielihyvä säilyy ja prosessilla on yleensä edellä kuvaamaani yksilöidympi sisältö. Kun teos hahmottuu jonain, puhtaasti kuvatilän sommittelullisina painoina ja keveyksinä tai teos alkaa näyttäytyä kuvina, mielihyvä kiinnittyy helposti näihin ilmiöihin. Niistä tulee teoksen ja prosessin osia, jotka ohjaavat havaintoa. Tällainen havainnon ja päämäärien kiinnittyminen tekoprosessiin ja teokseen on tyypillistä jonkin vaiheelle. Tekemisellä on tässä vaiheessa aina työskentelyä kuljettavasta päämäärästä johtuva peruste. Syntyy asetelma, josta kumpuaa yllättymisen mahdollisuus, kun jokin tehty ratkaisu alkaa yllättäin palvella jotain vaihtoehtoisia päämääriä.

Tällainen minulle ominainen tekoprosessi on alun ei-minkään vaiheessa itseriittoinen. Merkitykset ja viittaaminen johonkin tulevat kuvaan mukaan jonkin vaiheessa. Tässä vaiheessa on myös sattuman tapahtumisen aika ja paikka. Kaikki vastaan tulevat merkitykset ja ilmiöt eivät ole seurausta sattumasta, eivät kaikki odottamattomat tai yllättävät tapahtumatkaan, mutta jos sattuman kokemuksiin törmää, se tapahtuu prosessin jonkin vaiheessa.

Olen edellä kuvannut lyhyesti ja yleisellä tasolla oman tekoprosessini

29 – Miroslav Sebestikin dokumentissa *Ecoute*, vuodelta 1991.

30 – Askeettiset kokemukselliset tilat ovat kokemuksina alkeellisia siinä mielessä, ettei niillä ole selkeästi eriytyneitä ja identifioituvia kohdetta. Asiat ovat alullaan, ilmassa ja vasta alkamassa kehkeytyä kohti kukoistustaan.

kulkua. Seuraavaksi käsittelen tapahtumat kahden taiteellisen osan näyttelyn osalta. Tarkastelu syventää edellä toteamaani. Tämän jälkeen esitän näkemykseni taiteellisen osan yhteydestä teoreettiseen osaan.

2.2 Taiteellisen osan näyttelyt ”Ei-mikään” ja ”Jokin”

Taiteellinen osa koostuu kahdesta näyttelystä *Ei-mikään* ja *Jokin*. Teoreettisessa osassa jaan taiteellisen tekoprosessin samoin nimeämiini osiin. Taiteellinen tekoprosessi on kuvattavissa monella tavalla ja erilaisin jaotteluperustein, jotka soveltuvat erilaisten taiteelliseen prosessiin sisältyvien kysymysten esiintuomiseen. Erilaisten jaottelujen välille ei yleensä muodostu ristiriitaa. Luonteva ajatus lienee, että erilaiset luokittelut nostavat kukin esiin jonkin tekoprosessin erityispiirteen tai piirteitä ja luokittelu on syytä valita sen mukaan, mihin kysymykseen tekoprosessissa haluaa pureutua. Olen tehnyt luokitukseni tekoprosessissa esiintyvän sattuman esiintuomiseksi. Lisäksi jaottelu on paras löytämäni tapa hahmottaa oman työskentelyni rakenne.

Totesin Nevanlinnan taiteellisen tutkimuksen luonnetta kuvaavasta ajatuksesta poiketen³¹, että tutkimisen sijaan koen työskennellessäni useimmiten maalaavani jotain. Näin on asian laita erityisesti tekoprosessin ei-minkään vaiheessa. Ei-minkään vaiheessa työskentely ei hahmotu tutkimuksellisenä. Jonkin vaiheessa työskentely on aina ymmärrettävissä ja koettavissa maalaamisen ohella myös tutkimisena³².

Taiteellisessa osassa tutkimukseni ensisijaisena kohteena on ei-minkään ja jonkin vaiheiden olemassaolon osoittaminen, vaiheiden tunnistaminen ja erottaminen sekä sen tarkasteleminen, onko vaiheet pidettävissä erillään tekoprosessissa. Kyse on samalla sattuman ilmenemisen ehtojen tutkimisesta. Teoreettisessa osassa määrittelen taiteellisessa tekoprosessissa esiintyvän sattuman sekä kuvaan ei-minkään ja jonkun vaiheiden välisen eron. Sattuman ehdot täytyvät ainoastaan jonkin vaiheessa.

Mitä edellä sanottu tarkoittaa? Ensinnäkin, ettei taiteellisen osaan näyttelyissä esillä olleiden teosten aiheena ole sattuma, ei-mikään tai jokin. Teokset eivät myöskään millään suoraviivaisella tavalla esitä sattumien tapahtumista, ei-mitään tai jotain³³. Ei-mikään ja jokin viittaavat tekoprosessin tilaan, sen kahteen vaiheeseen. Teoksen tekoprosessin vaiheilla ja teoksella

31 — Johdannossa viittasin Tuomas Nevanlinnan (*Mustekala.fi*) kuvaukseen, jonka mukaan taiteellisessa tutkimuksessa omilla teoksilla tutkitaan omien teosten tutkimisen sijaan.

32 — Maalata vai tutkia, kyse on näkökulmista omaan tekemiseen ja tekijällä on vapaus valita niiden väliltä. Taiteellisessa tutkimuksessa näkökulma on aina tutkimuksellinen.

33 — Se tosiseikka, että jokainen teos on nähtävissä jonain, ei muuta asiaa toiseksi.

on kiinteä yhteinen elämä ja tässä mielessä teokset ovat aina myös prosessin esityksiä, mutta me emme yleensä viittaa tähän seikkaan puhuessamme teosten aiheista, representaatioista tai merkityksistä. Erityistapauksissa ja erikseen mainiten voimme näin tehdä, kuten tarkastellessamme maalausta maalaamisen esityksenä.

Ensimmäisen näyttelyn teosten maalaamiseen ei sisällynyt jonkin vaiheelle tyypillisiä sisällöllisiä päämääriä. Tietoiset valinnat eivät ohjanneet työskentelyäni. Mikäli jonkin maalauspuhjan työstämisen yhteydessä päämääriä alkoi ilmaantua, teos toisin sanoen alkoi puhua minulle, lopetin kyseisen pohjan työstämisen siihen. Teokset syntyivät sisällöllisistä merkityksiä antavista päämääristä vapaassa meditatiivisen työskentelyn virrassa, jossa tekeminen ei hahmotu jo tehdyn menneen ja tehtäväksi suunnitellun tulevan ristivalotuksessa vaan tällaisista syysuhteista vapautetussa nyt-hetkessä: yksikään tapahtumista ei ole sisällöllisesti suunniteltu eikä analysoitu. Mikään asia prosessissa ei hahmotu jostain tulevana ja johonkin matkaavana. Näyttelyn *Jokin* teokset ovat vastavuoroisesti syntyneet prosessissa, jossa sisällölliset päämäärät vaikuttavat tapahtumien kulkuun.

Ei-minkään vaiheessa kankaalle ilmestyvien värien ja muotojen välille ei synny dialogia, teos ei ala puhua tekijälleen. Puhe alkaa sisällöllisten päämäärien myötä, jolloin prosessi hahmottuu tekijälle ajassa ja paikassa. Prosessi laajenee jonkin vaiheessa työstettävän pohjan ulkopuolelle saaden sieltä merkityksiä ja viittauskohtia. Asioita alkaa tapahtua, kun toiminta merkityksellistyy. Tässä vaiheessa koulutettu käsi osallistuu työskentelyyn kouluttamattoman käden rinnalla. Merkitykset ja päämäärät ilmaantuvat toisiinsa kietoutuneina, niiden välillä vallitsee tässä mielessä ekvivalentti jos ja vain jos -suhde; kun merkityksiä ilmaantuu, ilmaantuu myös päämääriä ja kun päämääriä hahmotuu, hahmotuu myös merkityksiä.

Jonkin vaiheeseen sisältyvät tapahtumat, teoksen puhe, merkitysten ja päämäärien ilmaantuminen, ovat omilla teoksilla tutkimisen edellytyksiä. Kun nämä eivät ole läsnä, tutkimusta ei tapahdu. Näin ollen ei-minkään vaiheen tutkiminen tapahtuu ainakin suurelta osin jonkin vaiheessa. Jonkin vaiheen tutkiminen on läsnäolon tarkastelua, ei-minkään vaiheen tutkiminen tapahtuu epäsuoremmin.

Taiteellisen osan kaksi näyttelyä tekoprosesseineen muodostavat yhdessä yhden kokonaisen taiteellisen tekoprosessin, jonka tuloksena on näyttely nimeltään *Jokin*. Tässä katsannossa näyttely *Ei-mikään* on näyttelyn *Jokin* tekoprosessin yhden tilan ilmentymä, prosessin yksi vaihe, näyttelyn *Jokin* osaprosessi, sen kantasolu, vaihe jossa yksittäiset teokset eivät ole vielä eriytyneet joksikin, joilla olisi selväpiirteinen oma identiteetti. Ajatus yhden tekoprosessin jakamisesta kahden näyttelyn mittaiseksi konkretisoituu maalauspuhjiissa: jälkimmäisen näyttelyn teokset on maalattu jatkamalla suoraan niiden maalauspuhjiiden työstämistä, joista ensimmäisen näyttelyn teoskokonaisuus *Da Vincin seinä* muodostui. *Jokin*-näyttelyn tekoprosessi jatkaa siitä, mihin näyttelyn *Ei-mikään* tekoprosessi päättyi.

2.2.1 Ensimmäinen näyttely ”Ei-mikään”

Taiteellisen osan ensimmäisessä näyttelyssä *Ei-mikään* näyttelytilan ensimmäisen huoneen kaksi vastakkaista seinää kattoi kyseisten seinien kokoiset teokset nimeltään *Da Vincin seinä*. Päädyin tekemään koko seinän kattavat teokset koska oletin, että siten onnistun hieman hälventämään vaikutelmaa, että jotain on ripustettu seinälle. Teoksista suurempi rakentui kahdeksasta suorakulmaisesta maalauspohjasta ja pienempi neljästä. Näyttelyssä oli myös kolme muuta teosta, joilla oli sama nimi *Da Vincin seinä* ja jotka olivat osa samaa kokonaisuutta, mutta sijoittelunsa takia niistä tuli näyttelytilassa fragmentteja *Da Vincin seinästä*. Ne olisivat voineet päätyä kappaleiksi moniosaisiin koko ripustusseinänsä kattaviin teoksiin.

Neljästä palasta koostuvan *Da Vincin seinän* päälle alkoi tekoprosessin aikana muodostua kasvustoa. Saatuaani valmiiksi kyseiset neljä pohjaa, päätin liittää niihin lisäprosessin. Kyse on mekaanisesta sattumahaavista. Siirryin seuraamaan sivusta, mitä tapahtuu, kun työhuoneelle mennessäni käyn säännöllisesti ostamassa kirpputoreilta kaikki löytämäni kynsilakat ja sivelen lakkaa kunkin löytymisjärjestyksessä maalauspohjiin aloittaen yhden pohjan reunasta. Lisäksi päätin, että kaikki punaiset lakat tulevat eri pohjalle kuin muut värit. Tämä prosessi on selvästi jonkin vaiheen tapahtuma ja alkuperäiseen suunnitelmaan kuului jatkaa näyttelyn jälkeen prosessia siten, että koko neljän pohjan kokonaisuus peittyi lakkoihin. Tämä ei kuitenkaan toteutunut – jonkin vaihe vei toisiin suuntiin. Tämä lakka-tapahtuma tunkeutuu ei-minkään vaiheeseen. Palaan tähän tunkeutujan tuottamaan säröön esittelyäni ensin molemmat näyttelyt.

Alunperin samaan *Da Vincin seinä* -kokonaisuuteen kuului myös teos, joka sai prosessin kuluessa nimen *Sattumapaikka*. Nimen taustalla on sattuma. Maalauspohjalle tippui työhuoneen rikkoutuneesta lampusta sulavaa eristettä, joka näkyy mustana täplänä teoksen vasemmassa laidassa (kuva 1). Näyttelyssä oli esillä edellisten lisäksi kokonaisuus nimeltä *Deterministifilosofit ryhmäkuvassa*, joka nimensä mukaisesti koostui pienistä deterministeiksi luettavien filosofien muotokuvista³⁴.

Teos *Deterministifilosofit ryhmäkuvassa* on kokonaisuudesta irrallisena jonkinlainen anekdootti ja varsinaisen prosessin osana se edusti ensisijassa rentouttavaa iltapuhdetta. Sen toteuttaminen oli päämäärätietoista ja muista näyttelyn teoksista poiketen tekoprosessia voi kuvata vaiheiden osalta täysipainoiseksi. Aiheen toteutustapa kytkee teoksen kuitenkin tutkimuksen varsinaiseen kohteeseen, sattumaan. Teos poikkeaa joka tapauksessa näyttelyn muista töistä erilaisen tekoprosessinsa takia, siinä ei liikuta ei-minkään alueella tavalla, joka toteutuu näyttelyn muis-

34 — Kokonaisuus käsitti 190 yksittäistä muotokuvaa, joista yksi muodosti poikkeuksen säännöstä ”on deterministiksi luettavissa oleva filosofi”. Poikkeuksen muodostaa teoreettisen osan ohjaaja Juha Himanka, jonka halusin piilottaa tähän kokonaisuuteen.

sa teoksissa. Niinpä sijoitin teoksen varsinaisen näyttelytilan ulkopuolelle.³⁵

Vaikka nimesinkin näyttelyn teokset erikseen, kyse on kokonaisuudesta. Kokonaisuus muodostuu osista, mutta miksi näitä osia tulisi kutsua? Ovatko ne maalauksia? Kysymykseen ei ole yksiselitteistä vastausta. Tietyissä mielessä ne ovat: ensimmäisen huoneen kokonaisuuksien yksittäiset osat toisistaan erillään näyttelytilaan ripustettuina epäilemättä synnyttävät katsojassa vaikutelman maalauksista. Omasta näkökulmastani mainitun kokonaisuuden yksittäiset osat eivät kuitenkaan ole maalauksia, eikä niistä yhdessä muodostunut liioin maalausinstallaatiota. Mutta osittain juuri välttääkseni ajatuksen maalausinstallaatiosta, annoin kokonaisuuksille omat, joskin samat, nimet.

Taiteellisen osan ja koko tutkimuksen rakenteen näkökulmasta on oikeastaan harhaanjohtavaa puhua tässä yhteydessä teoksista; soveliaampi termi olisi tila³⁶. Selkeyden nimissä viittaa kokonaisuuksiin nyt ja jatkossa myös sanalla teos. Ja on niinkin, että laittaessani nämä jalostuneet pohjustukset esille näyttelytilaan, hyväksyn samalla, että niihin suhtaudutaan teoksina. Tästä ei synny tutkimuksellista ongelmaa.

Taiteellisen osan näkökulmasta sille, miten näyttelyssä *Ei-mikään* esillä ollutta *Da Vincin seinä* -nimistä kokonaisuutta tulisi kuvata ja miksi kutsua, löytyy kaksi asianmukaista vaihtoehtoa: 1. esillä oli taiteellisen tekoprosessin tila tai 2. esillä oli taiteellisen prosessin tila. Minulle tekijänä kyse on vaihtoehdoista ensimmäisestä, katsojalle ensisijaisesti ja luontevammin toisesta. Mitä ensimmäisessä näyttelyssä oli esillä, on konkreettinen yksi vaihe matkalla kohti taiteellisen osan toista näyttelyä.

Toisen näyttelyn näkökulmasta esillä on pohjustettujen maalauspohjien kokonaisuus, jollaisia on normaalisti työhuoneella pinossa odottamassa vuoroaan asetua työn alle. Kun toinen näyttelyistä, *Jokin*, oli ripustettu galleriaan, esillä oli taiteellisen prosessin tila, valmiita yksittäisiä teoksia katsojan kokemuksen muokattavaksi. Tätä näyttelyä tarkoittaa: tekoprosessi on päättynyt ja taiteellinen prosessi jatkuu.

Ensimmäisen näyttelyn aikana kokonaiseksi ymmärretty taiteellinen tekoprosessi on vielä kesken. Koko prosessi saavuttaa päätepisteensä vasta toisen näyttelyn ripustuksen valmistuttua. Tekoprosessin jakaminen ei-min-

35 — Determinismia tavalla tai toisella puoltaneiden tai siihen myönteisesti suhtautuneiden filosofien kuvista koostunut teos kommentoi sattumaa minulle epätyypillisen jonkinlaisen puolilyllisen kujeilun keinoin. Tiukasta determinismistä seuraa, ettei sattumaa ole olemassa. Maalasin filosofit pleksinpalloille öljyväreillä. Käytin maalatessani runsaasti maalausnestettä, josta seurasi värien ja muotojen hallitsematonta leviämistä, laajenemista sekä sekoittumista. David Humen skarpit posket pullistuivat hillittömästi, Leibniz ja Russell katosivat usvaan, Laplace menetti kasvonsa tyystin.

36 — Termillä tila, tekoprosessin tila, en tarkoita tässä yhteydessä yksinomaan ulotteista paikkaa vaan ensisijaisesti tekoprosessin vaihetta. Mutta juuri se, että termillä tila on nämä kaksi sisältöä, tekee siitä tässä yhteydessä kiinnostavan.

Paikan näkökulmasta ei-minkään tilallinen vastine on ei-missään ja jonkin jossain - ei-mikään tapahtuu ei-missään ja jokin jossain. Mikäli oletamme edelleen, että ei-missään ilmenee ainoastaan ajassa kun taas jossain ajassa ja paikassa, niin voisimme kantilaisittain tulkita ajatella, että ei-missään on subjektiivista ja jossain ainkin osittain objektiivista. Olli Koistinen nimittäin toteaa *Puhtaan järjen kritiikkiin* kirjoittamassaan johdannossa, että Kantin mukaan me asetamme ainoastaan ajallisiin suhteisiin sen, mikä on meille sisäistä ja meille ulkoisen asetamme ajallis-avaruudellisiin suhteisiin.

kään ja jonkin vaiheisiin on mielestäni selkeää teoreettisesti. Käytännössä onnistunut tekoprosessi voi seilata näiden vaiheiden välillä edestakaisin. Joten voi vaikuttaa keinotekoiselta väittää, että ensimmäisen näyttelyn tekoprosessi käsittää ainoastaan yhden täysipainoisen tekoprosessin kahdesta vaiheesta.

Tekemäni teoreettinen jaottelu on tässä mielessä jyrkkä. On kyseenalaista, voiko ei-minkään vaihe esiintyä puhtaana käytännössä koko näyttelyn ripustukseen johtavan prosessin ajan. Ei-minkään vaihe esiintyy epäilemättä puhtaana täysipainoisen tekoprosessin kuluessa, mutta voiko se säilyä koko prosessin ajan sellaisena, ei ole niin selvää.

Tämä on kuitenkin ensimmäisen näyttelyn ajatus. Ajatus myös toteutui siinä mielessä, että lopetin yksittäisten pohjien työstämisen kunkin kohdalla erikseen ei-minkään vaiheessa. Niiden näyttelyksi kokoamisen yhteydessä jonkin vaihe tulee kuvaan mukaan esimerkiksi edellä esittelemäni lakka-projektin myötä tai palojen rinnakkain asettelun yhteydessä tapahtuvana esteettisenä pohdintana palojen keskinäisestä yhteensopivuudesta osana kokonaisuutta.

Ei-minkään vaihe ei näin ollen säily näyttelyyn asti täysin puhtaana. Sattuman yllätyksellisyyttä, hallitsemattomuutta ja voimaa kuvastaa, että sattuma tapahtuu prosessin tässäkin vaiheessa. Ei-minkään vaiheella on jonkin häntä. Jonkin vaiheen kohdalla vastaavanlaista epäpuhtauden ongelmaa ei synny, sillä esteettistä mielihyvää tuottavassa hyvässä tekoprosessissa jonkin vaiheeseen sisältyy ei-minkään vaihe. Tämä toteutuu myös taiteellisen osan näyttelyissä, sillä näyttely *Ei-mikään* sisältyy näyttelyyn *Jokin*.

Tutkimuksen näkökulmasta ja analyysin kannalta ensimmäisen näyttelyn tekoprosessi on riittävässä määrin ei-minkään tilassa tapahtuva. Se pysyy tarpeeksi etäällä jonkin vaiheesta. Keinotekoista tässä järjestelyssä on, että normaalissa täysipainoisessa tekoprosessissa molemmat mainituista tiloista ovat läsnä ja voivat vuorotella toistuvasti.

Purettuani näyttelyn päätyttyä moniosaisen teoksen *Da Vincin seinä*, työhuoneelleni päätyi viisitoista maalauspohjaa, jalostettua pohjustusta, joista maalasin yksi kerrallaan näyttelyn *Jokin* teokset. Kukin jalostuneista pohjustuksista eriytyi kokonaisuudesta päämäärien ilmenemisen myötä saaden identiteettinsä.

Ensimmäisen näyttelyn tekoprosessi kulki seuraavasti. Tein aluksi runsaan määrän maalauspohjia, joiden koot suunnittelin siten, että niistä voi yhdistellen rakentaa näyttelytilan ensimmäisen huoneen seinien kokoisia kokonaisuuksia. Paloilla ei ollut mitään tiettyä ennalta määrättyä paikkaa sen suhteen, miten niistä rakentuu seinien kokoisia kokonaisuuksia. Kokoamisvaihtoehtoja oli useita, maalauspohjista pystyi kokoamaan monessa eri järjestyksessä ja kokoonpanossa suunnitellun kokoisia kokonaisuuksia. Pohjien yhteispinta-ala oli suurempi kuin ripustusseiniä.

Pohjustin kunkin irrallisen pohjan erikseen; tein yhden pohjustuksen kerrallaan valmiiksi. Pohjustaminen oli tämän ensimmäisen näyttelyn varsinainen tekoprosessi. Maalaamisen sijaan työstin pohjia pohjustamalla. Pohjustamista voi kuvailla materiaalin valmistamiseksi maalauksen tulemisel-

le. Työskentelyssäni käytin pohjusteliimoja ja -massoja, puutereita ja meikki-voiteita sekä kaikenlaista satunnaista työhuoneen lattialla olevaa pigmentti-, hiili- ynnä muuta pölyä. Pölyä ja hiiltä tarttui kankaaseen jo pingotusvaiheessa, kun kangas oli työhuoneen lattiaa vasten.

Kutsun tällaista maalauspohjan pohjustustyöstämistä jalostuneeksi pohjustamiseksi ja kutakin näin valmistunutta pohjaa yksittäin jalostuneeksi pohjustukseksi. Jalostuneiden pohjustusten tekeminen on minulle tyypillinen osa työskentelyä, ei tätä projektia varten kehitetty metodi. Puuterit, meikki-voiteet ja kynsilakat olivat tässä projektissa tavallisesta poikkeavia ainesosia, joiden mukaan päätymiselle ei ole olemassa mitään selitystä.

Esillä olleiden teosten suhteen tein muutaman kokonaisuutta palvelevan myönnytyksen. Työstin muutamaa prosessin loppuvaiheessa rinnakkain hakeutuvaa pohjaa osittain yhdessä. Mistään yhtenäisestä kokonaisuudesta tai tällaiseen päämäärään pyrkimisestä ei ollut kuitenkaan kyse.

Toteuttamallaani työjärjestelyllä pyrin takaamaan, ettei minulle muodostu kokonaisteoksen suhteen varsinaisia sisällöllisiä taiteellisia päämääriä. Yksittäisiä maalauspohjia työstäessäni mieleni ei missään vaiheessa alkanut kehittää jotain ajatusta, jota kohden olisin alkanut prosessia tietoisesti kuljettaa. Maalauspohjien valmistamista ei yleensä koeta teoksen maalaamiseksi, vaikka molemmissa työvaiheissa kankaalle väriä levitetäänkin.

Työhuoneella en koonnut pohjista missään vaiheessa lopullisen kokoisia kokonaisuuksia, joten minulla ei ollut mahdollisuutta hakea niihin esimerkiksi painopistettä tai rytmiä eli asettaa teokselle sen dynamiikkaan liittyviä päämääriä. Näin teokset kokonaisuudessa ensimmäisen kerran galleriaan ripustettuna – ne oli silloin mahdollista ottaa ensimmäistä kertaa vastaan teoksina, joilla on nimi *Da Vincin seinä*³⁷.

Kuva 3 :
"Da Vincin seinä",
2012, sekatekniikka,
327x625
→ s. 58–59

Kuva 4 :
"Da Vincin seinä",
2012, sekatekniikka,
327x475
→ s. 60–61

Kuva 5 :
"Da Vincin seinä",
2012
→ s. 62–63

Kuva 6 :
"Da Vincin seinä",
2012, yksittäinen
osa, sekatekniikka,
150x160
→ s. 65

2.2.2 Toinen näyttely "Jokin"

Näyttelyn *Jokin* lähtökohtana on paloista koostuvan *Da Vincin seinä* -teoksen yksittäiset osat. Näyttelyn *Ei-mikään* purkamisen jälkeen työhuoneelleni oli pino pohjustettuja maalauspohjia, "lunastamattomia lupauksia", kuten Wassily Kandinsky pohjustettuja kankaita luonnehtii.

Ryhdyin maalaamaan maalauspohjista kutakin erikseen. Toisen näyttelyn tekoprosessia erottaa ensimmäisestä tekemiseen mukaan liittyvät sisällölliset päämäärät, joihin teokset identifioituvat. Tarkastelin jalostuneita pohjustuksia työhuoneelleni toisella tapaa yksilöinä odottaen niiden puhuvan

37 – Tässä loppuvaiheen ripustuksen yhteydessä sattuman ehdot päämäärien osalta täytyivät siinä mielessä, että yksittäiset pohjat seinille koko seinän peittäviksi teoksiksi ripustettuani saatoin katsoa ja ihmetellä lopputulosta, joka olisi voinut olla päämääränäni sellaisena kuin se siinä minulle ilmeni, vaikkei se sitä ollut.

minulle. Puheelta en odottanut tarinallisuutta vaan jonkin värin tai muodon pyytämistä, reagoimista teoksen olemassaoleviin muotoihin ja väreihin. Odotin, että jalostuneet pohjustukset aloittaisivat kanssani visuaalisen dialogin. Ja kun tämä dialogi alkoi, maalasin pala kerrallaan kadoksiin teoksen *Da Vincin seinä* ja sitä myöten koko näyttelyn nimeltään *Ei-mikään*. Kun näyttely *Jokin* oli valmis, näyttely *Ei-mikään* oli poissa.

Toisen näyttelyn tekoprosessin kuluessa kutakin teosta työstäessäni minulle muodostui niitä koskevia päämääriä. Askeettisimmillaan kyse on rytmeistä, rinnastuksista ja sarjoista, hieman jalostuneemmin vaikutelmista. Rytmit ja vaikutelmat muokkaavat jalostuneesta pohjustuksesta yksilön. Tällaista yksilöitymistä ei ensimmäisen näyttelyn tekoprosessissa tapahtunut, koska kukin erillinen maalaus pohja oli vain tulevan kokonaisuuden yksi potentiaalinen osa. Maalaaminen tarkoituksenmukaistuu päämäärien ilmaantumisen myötä prosessin siirtyessä ei-minkään vaiheesta jonkin vaiheeseen.

Työskentely eteni toisen näyttelyn suhteen tyypillisen maalausprosessin tapaan. Tapahtumien kulkua ei ole tarpeen tässä yhteydessä tarkastella yksityiskohtaisemmin. Totean johdannossa sivulla 15, etten tee haastattelututkimusta enkä juurikaan kuvaile yksittäisten taiteilijoiden yksittäisten teosten tekoprosesseja. Oman teoksen valmistumiseen johtavien työvaiheiden kuvaus olisi tällaista kuvailua. Ennen siirtymistäni tarkastelemaan luvun lopuksi taiteellisen ja teoreettisen osan välistä kytköstä, käyn edellä toteamastani huolimatta lyhyesti läpi yhden teoksen valmistumiseen johtavan tekoprosessin. Teen tässä näkyväksi sattuman tapahtumisen taiteellisessa tekoprosessissa. Kuvat 12, 13 ja 14 ovat kuvia yhden tekoprosessin kolmesta vaiheesta. Kuvassa 12 on lähtökohta, yksi jalostunut pohjustus näyttelyn *Ei-mikään* purkamisen jälkeen. Kuvassa 13 on tekeytyvän teoksen yksi vaihe ja kuvassa 14 valmis näyttelyssä *Jokin* esillä ollut teos nimeltään *Impulssi*.

Saadakseni yhteyden teokseen kääntelin aluksi pohjaa etsien sille suuntaa. Pohjan valkoinen alue asettui ilman suurempaa hakemista yläreunaan. Pelkästään tämä käänös toi tekeytyvään teokseen dynamiikkaa, jota korostin voimistamalla valkoista ja säätämällä kuvan sävyä muutamalla lasuurikerroksella. Tilanne oli nyt kypsä suuremmille voimille. Muutamien tunnustelevien eleiden jälkeen käynnistyi visuaalinen purkaus, jonka tuloksena kuvaan ilmestyi hiiltä murskaamalla mustaa valkoisen kylkeen ja mustan pyytämänä sen lähietäisyydelle ruskea muoto. Näitä kahta kuvan elementtiä kutsun syntyvän maalauksen impulsiivisiksi kiinnekohdiksi. Ne kiinnittävät teoksen osat eteerisimpiä myöden toisiinsa ja samalla osoittavat suuntaviivat teoksen loppuunsaattamiselle. Perustavassa ja peruuttamattomassa mielessä teos on nyt ratkaistu joskaan ei valmis. Prosessi on mahdollista saattaa päätökseen vaalimalla jo tapahtunutta. Kuvassa 13 näkyy tekoprosessin tämä hetki.

Entä sattuman tapahtuminen? Seuraavana päivänä katsellessani teosta tuorein silmin teokseen oli ilmestynyt tila. Etualalla oli kaksi hahmoa, joista toinen, musta, muistutti hämmäntävässä määrin erästä ystäväni. Heidän vieressään hieman taaempaan orasti rakennus ja kaukana taustalla vuoristo. Tilan

ja hahmojen ilmestyminen teokseen ovat sattumaa: se tapahtui päämäärien kontekstissa, oli ennakoimatonta sekä yllättävää, tapahtumalle ei löydy selitystä ja kuvatila elementteineen olisi voinut olla työskentelyni päämääränä. Tekoprosessini ei lähde liikkeelle havainnosta, mutta se päättyi aina havaintoon. Joistakin työskentelyn kulussa syntyneistä havainnoista ei pääse eroon, vaikka haluaisi ja kaikkensa yrittäisi.

2.3 Taiteellisen ja teoreettisen osan yhteydestä

Teoreettisen osan lähtökohta on tekoprosessin jakaminen ei-minkään ja jonkin vaiheisiin. Taiteellisen osan kaksi näyttelyä mukailevat tätä jakoa. Näyttelyssä *Ei-mikään* on katsottavissa, mitä on tapahtunut ja mitä on esillä, kun prosessi pysäytetään ei-minkään vaiheeseen. Näyttely *Jokin* näyttää, mitä tekeytyville teoksille tapahtuu jonkin vaiheessa.

Taiteellisessa osassa osoitan, mitä tarkoitan ei-minkään ja jonkin vaiheilla osana taiteellista tekoprosessia. Tutkimuksen fokus on tekoprosessin vaiheiden tunnistamisessa ja niiden olemassaolon osoittamisessa unohtamatta sattuman kohtaamista. Itse jaon etuna tutkimuksen kannalta on, että se tuo esiin sattuman paikan ja sen esiintymisen ehdot taiteellisessa tekoprosessissa. Jako tuo lisäksi valaistusta taiteellisessa tekoprosessissa esiintyvän sattuman rakenteeseen ja merkitykseen osana prosessia.

Sattumasta puhuessamme viittaamme yleensä odottamattomaan tapahtumaan. Muun muassa Margaret Iversen (12) tekee juuri näin, samastaa taiteessa tapahtuvan sattuman odottamattomaan tapahtumaan, jota hän kuvaa aukkona tarkoitusten ja toiminnan tulosten välillä. Epäjatkumo on Iversenin mukaan keskeisessä asemassa yrittäessämme ymmärtää, mitä sattuma taiteessa merkitsee. Sattuman pyydystäminen olisi näin ajatellen erilaisten tekoprosessiin aukkoja tuottavien metodien soveltamista työskentelyssä. Yleisimpiä ja ensimmäisenä mieleen tulevia lienevät erilaiset mekaaniset sattumahaavit.

Omassa tekemisessäni sattuman kohtaaminen tapahtuu pääsääntöisesti toisella tapaa. Per Kirkeby (71) toteaa seuraavasti: "Enemmän osan näkemästäni tulen kai maalaamaan, varsinkin sen mitä niin sanoakseni en tiedä nähneeni." Maalaamisen ja näkemisen väliin näyttäisi jäävän aukko. Aukon luonne, sen olemisen tapa ja olemassaolokin, jää epämääräisemmäksi osana prosessia kuin mekaanisten metodien tuottamat aukot tarkoituksen ja tuotoksen välillä.

Jackson Pollock kuvaa omaa tekemistään kaksivaiheisena. Ollessaan teoksen sisällä, hän ei ole tietoinen tekemisestään – käsitys siitä, mitä hän on tehnyt syntyy tietynlaisen perehtymisperiodin jälkeen (Brecht, 39). Tekemisen ja perehtymisen välissä vaikuttaa olevan aukko. Pollockin kuvaamat kaksi vaihetta rinnastuvat tekemääni jakoon tekoprosessin ei-minkään ja jonkin vaiheisiin.

Kuva 7 :
"Impulssi", 2014,
sekatekniikka,
150x135
→ s. 66

Kuva 8 :
"Impulssi", 2014,
sekatekniikka,
150x165
→ s. 67

Kuva 9 :
"Pulssi", 2014,
sekatekniikka,
175x255
→ s. 68–69

Kuva 10 :
"Impulssi", 2014,
sekatekniikka,
150x170
→ s. 70

Kuva 11 :
"Impulssi", 2014,
sekatekniikka,
220x165
→ s. 71

Niidenkin välistä tuntuu löytyvän aukko. Vaiheessa, jossa Pollock ei ole tietoinen siitä, mitä on tekemässä, ei ole läsnä merkityksiä, joita voisi kaivaa esiin tai tulkita näkyviksi. On vain värejä ja muotoja, jotka jonkin vaiheessa asettuvat vuorovaikutukseen keskenään synnyttäen teokseen puhetta ja merkityksiä.

Ei-minkään vaihe on olennainen osa omaa tekemistäni ja oletan näin olevan monen muunkin kohdalla. Vaihe vain hukkuu helposti merkityksien alle. Ei-minkään vaihe ei välttämättä ole läsnä varsinaisen maalaamisen alkaessa; sen aika on esimerkiksi ennen aiheen löytymistä tapahtuvassa ajalehtimisessä ja hapuilussa. Tämän suuntaisesti työskentelyään kuvailee Francis Bacon, jonka ajatuksia tarkastelen tuonnempana.

Tekemäni jako ei-minkään ja jonkin vaiheeseen venyttää tarkastelua tarkoituksen ja odottamattoman ilmestymisen välistä suhdetta laajemmalle. Ei-minkään vaihe vie tarkastelun tarkoitusten tuolle puolen päämäärään nojaavien analyysien tavoittamattomiin. Kun tarkoitusta vailla olevasta tulee päämääriin nojaavan tarkastelun kohde, siirrymme tarkoituksen ja odottamattoman välisen vuorovaikutuksen alueelle, toisin sanoen jonkin vaiheeseen.

Ei-minkään, jonkin ja sattuman välisten suhteiden esiin tuomiseksi olen jakanut yhden tekoprosessin kahden näyttelyn mittaiseksi. Ensimmäinen näyttely on *Ei-mikään* ja toinen *Jokin*. Taiteellinen osa on, siis paitsi näyttelyä, niin myös kahden taiteelliseen tekoprosessiin sisältyvän keskeisen osan tilannekuva. Se on kaksi näyttelyä ja yksi tekoprosessi, yhden taiteellisen tekoprosessin kuvaus kahden näyttelyn mittakaavaan suurennettuna.

Taiteellisessa osassa tutkimus painottuu tekoprosessin vaiheisiin, teoreettisessa osassa sattuman tarkasteluun. Teoreettisessa osassa muun muassa määrittelen taiteellisessa tekoprosessissa esiintyvän sattuman ja testaan määrittelmäni toimivuutta. Yhdessä taiteellinen ja teoreettinen osa muodostavat yhden mahdollisen ehyen ja perustellun kuvan 1. taiteellisessa tekoprosessissa esiintyvistä sattumasta ja 2. sattuman esiintymisen ehdoista.

Näin taiteellinen ja teoreettinen osa muodostavat toisiinsa kietoutuneen kokonaisuuden taiteelliselle tutkimukselle ominaisella tavalla. Hannula, Suoranta ja Vadén (14) kirjoittavat, että taiteellinen tutkimus on nähtävissä väliseen hahmottamiseen, missä ja miten olemme suhteessa itseemme ja ympäristöömme. Taiteelliseen osaan sisältyvien näyttelyiden valmistaminen on tässä hengessä osaltaan ohjannut tutkimustani avoimesti ja kriittisesti, kuten Hannula, Suoranta ja Vadén (16) linjaavat.

Hannula, Suoranta ja Vadén (21) viittaavat Elliot Eisneriin ja Kimberly Powellin, joiden mukaan taiteen ja tieteen erottelu perustuu kapeaan ymmärrykseen järjestyksestä (engl. reasoning) kongnitiivisuuden kielellisenä muotona. Eisnerin ja Powellin mielestä myös laadulliset valinnat ja arviot ovat järjestyksestä. Taiteen suhde totuuteen ja tiedon tuottamiseen ovat aiheita, joita taiteellisen tutkimuksen olemuksesta keskusteltaessa käsitellään.

Taiteen ja totuuden välinen suhde on keskusteltu aihe myös 1900-luvun estetiikassa. Henri Bergsonin (35) mukaan äly tarjoaa tieteen avustuksella meille elottoman käänöksen elämästä. Intuitio, taiteen avustuksella, sitä vastoin

johtaa meidät elämän sisäisyyteen. Intuitiolla Bergson tarkoittaa pyyteetöntä, itsetietoista ja kohteitaan pohtimaan kykenevää vaistoa ja jatkaa

Mutta niin kutsutun todellisen tiedon puuttuessa, joka siis on varattu puhtaalle älylle, intuitio voi mahdollistaa meille sisäänkäynnin siihen, mitä äly ei onnistu meille antamaan, ja osoittaa keinot, joilla täydentää älyä (36, suom. Hanna Johansson).

Etäisesti Eisnerin ja Powellin ajattelun henkeä mukaillen Georg Lukács luokittelee kirjoituksessaan ”Erityisyys estetiikan keskeisenä kategoriana” vuodelta 1967 yleisen ja yksittäisen tieteellisen tiedon rinnalle taiteellisen erityisistä koskevan tiedon. Lukács näkee tieteellisen ja taiteellisen tiedon yhteisenä lähteenä erilaisin havaintokeinoin välittyvän arkisen elämän. Ilona Reiners ja Anita Seppä (20) toteavat, että Lukácsin

Kirjoituksen yksi ydinteesi on, että erilaisilla tietämisen ja esteettisen havaitsemisen muodoilla on mahdollisuus toimia yhdessä ja rakentaa dialogia ”todellisuuden totaliteetin” paljastamisessa ja jäljentämisessä, [– –]

Kun Anita Seppä vuonna 2015 pohtii taiteellista tutkimusta, hän toteaa muun muassa, että taiteellinen tutkimus laajentaa akateemista kieltä kohti uudenlaista ajattelua, jossa tietoa ”inhimillisestä todellisuudesta” tuotetaan kokonaisvaltaisemmin ja monipuolisemmin (<https://www.slideshare.net/UniartsHelsinki/tiedotuspaivat-49214340>). Richard Eldridge (258) puolestaan päättää teoksensa *Johdatus taiteenfilosofiaan* todeten, että

Esitellessään jonkin aiheen ajattelun ja tunnepohjaisen asennoitumisen kiintopisteeksi tavalla, joka sulautuu materiaalin luovaan tutkimiseen, taide tarjoaa todistuksen asioista, joita ei ole nähty (Eldridge, 258).

Eldridge ei käsittele taiteellista tutkimusta tai sen luonnetta, mutta kun lausetta tarkastelee taiteellisen tutkimuksen näkökulmasta, siitä on luettavissa oletus taiteelle luontaisesta tutkimuksellisesta voimasta. Tutkimuksessani taide tarjoaa todistuksen ei-minkään ja jonkin vaiheista ja niiden myötä sattuman paikasta taiteellisessa tekoprosessissa.

Kuvat 12, 13, 14 :
prosessikuvat
teokseen ”Impulssi”,
2014, sekatekniikka,
150x170
→ s. 72–73

Kuvat 15 ja 16 :
prosessikuvat
teokseen ”Pulssi”,
2014, sekatekniikka,
160x200
→ s. 74–75

Kuvat 17 ja 18 :
prosessikuvat
teokseen ”Pulssi”,
2014, sekatekniikka,
150x160
→ s. 76–77

Kuvaliite



Kuva 1 *Sattumapaikka*, 2012, sekatekniikka, 160x325
Kuva: Jari Laine



Kuva 2 *Deterministifilosofit ryhmäkuvassa,*
2012, öljy akryylilevyllle, 42,5x190
Kuva: Jari Laine



Kuva 3 *Da Vincin seinä*, 2012, sekatekniikka, 327x625
Kuva: Jari Laine



Kuva 4 *Da Vincin seinä*, 2012, sekatekniikka, 327x475
Kuva: Jari Laine



Kuva 5 *Da Vincin seinä*, 2012
Kuva: Jari Laine



Kuva 6 *Da Vincin seinä*, 2012,
yksittäinen osa, sekatekniikka, 150x160
Kuva: Jari Laine



Kuva 7 *Impulssi*, 2014, sekatekniikka, 150x135



Kuva 8 *Impulssi*, 2014, sekatekniikka, 150x165



Kuva 9 *Pulssi*, 2014, sekatekniikka, 175x255



Kuva 10 *Impulssi*, 2014, sekatekniikka, 150x170



Kuva 11 *Impulssi*, 2014, sekatekniikka, 220x165



Kuva 12 Prosessikuva teokseen *Impulssi*, 2014, sekatekniikka, 150x170
Kuva 13 Prosessikuva teokseen *Impulssi*, 2014, sekatekniikka, 150x170



Kuva 14 Prosessikuva teokseen *Impulssi*, 2014, sekatekniikka, 150x170



Kuva 15 Prosessikuva teokseen *Pulssi*, 2014, sekatekniikka, 160x200



Kuva 16 Prosessikuva teokseen *Pulssi*, 2014, sekatekniikka, 160x200



Kuva 17 Prosessikuvat teokseen *Pulssi*, 2014, sekatekniikka, 150x160



Kuva 18 Prosessikuvat teokseen *Pulssi*, 2014, sekatekniikka, 150x160

3.

Aristoteleen
näkemys
sattumasta

Aristotelesta voi luonnehtia yhdeksi keskeisistä sattuman käsitteen pohtijoista. John Dudleyn (2) mukaan Aristoteleen sattuman analyysi on useita myöhemmin esitettyjä analyysejä³⁸ pidemmälle viety eikä Aristoteleen näkemys ole sattumaa käsittelevän nykykeskustelun valossa menettänyt lainkaan syvällisyyttään. Aristoteles käsittelee sattumaa ja itsestään tapahtumista *Fysiikan* II kirjan 4.–6. luvuissa ja *Metafyysiikan* V kirjan 30. luvussa, VI kirjan 2.–3. luvuissa sekä XI kirjan 8. luvussa. Tätä kokonaisuutta voi kutsua Aristoteleen metafyyksiseksi sattuman tarkasteluksi. Etiikan teoksissaan *Nikomakhoksen etiikka* ja suomentamattomissa *Eudemoksen etiikka* (lat. *Ethica Eudemia*) sekä *Suuri moraalioppi* (lat. *Magna Moralia*) Aristoteles pohtii sattuman – hyvän onnen, tuurin – olemusta ja roolia onnellisuuden ja sen myötä saavutettavan hyvän elämän tavoittelussa.

Aristoteles (*Fys.* II 4.) kritisoi sattuman olemassaolon kiistäviä näkemyksiä sekä yleisemmin eräiden esisokraattien epäselvää asennetta sattumaa kohtaan. Aristoteleen mukaan joidenkin esisokraattien asenne sattumaa kohtaan on ristiriitainen, sillä vaikka näiden keskuudessa vallitsee käsitys, ettei mikään synny sattumalta, on osa heistä kuitenkin samalla sitä mieltä, että asioita tapahtuu sattumalta. Aristoteles on tyytymätön myös siihen, että sattuman käsitettä käytetään ilman minkäänlaista analyysia sen luonteesta. Aristoteleen mukaan sattumaa on syytä tutkia; on syytä tarkastella muun muassa sitä, millä tavalla sattuma ja itsestään tapahtuminen sisältyvät syihin.

Perehdyn tässä luvussa kumpaankin mainituista Aristoteleen tarkasteluista, joskin metafyyksinen näkemys saa suuremman huomion. Sen lisäksi, että metafyyksinen näkemys on luonteva lähtökohta Aristoteleen sattuman käsitteen tarkastelulle, sillä on roolinsa tekemässäni jaossa ei-minkään ja jonkin vaiheisiin. Tämä jako taas paljastaa sattuman tapahtumisen ehdot taiteellisessa tekoprosessissa³⁹. Toisaalta sattuman olemus ja rooli myös kietoutuvat toisiinsa: olemuksen tarkastelu paljastaa epäsuorasti jotain sattuman roolista ja sattuman roolin pohdinta valottaa osaltaan sattuman olemusta. Kun käsitys olemuksesta on riittävän vahva, tunnistamme tapaukset, joissa sattumalle osoitettu rooli tapahtumien kulussa on ongelmallinen. Sattuman olemuksen epäselvyys johtaa epäselvyyteen sattuman paikasta ja asemasta tapahtumien kulussa.

Luvun lopussa esitän Aristoteleen sattumaa koskevien näkemysten pohjalta yhden mahdollisen määritelmän taiteellisessa tekoprosessissa esiintyvistä sattumasta. En väitä ratkaisuni ainoaksi tarjolla olevaksi, ainoastaan

38 – Dudley luettelee kuusi keskeistä sattuman määrittämisen päälinjaa, jotka poikkeavat Aristoteleen näkemystä. Näitä ovat esimerkiksi 1. sattuman kieltävät näkemykset, joissa ajatellaan, että sattuma on termi, jolla ei ole sisältöä, 2. muun muassa Ciceron ja Voltairen kannattama ajatus, jonka mukaan kyse on tapahtumista, joiden syy on tuntematon tai 3. näkemys, että sattumassa on kyse kahden kausaalisesti toisistaan riippumattoman kausaalisesta ketjun yllätyksellisestä kohtaamisesta. (Dudley 2–12.)

39 – Luvussa viisi tarkastelen ei-minkään käsitettä sekä teoreettisesta että käytännön näkökulmasta. Kutsun teoreettista tarkastelua tässä yhteydessä myös metafyyksiseksi tarkasteluksi. Tarkastelun lähtökohtana on niin kutsuttu *perusteen periaate*. Tässä metafyyksisessä ei-minkään tarkastelussa sattuma näyttyy ei-minään

ajateltavissa ja perusteltavissa olevaksi. Nojaan pohdinnoissani Aristoteleen teksteihin, mutta Aristoteleen sattuman käsityksestä en yritä ilmaista mitään lopullista.

3.1 Sattumia tapahtuu

Mitä Aristoteles sitten sanoo sattumasta ja itsestään tapahtumisesta? *Fysiikan* toisen kirjan viidennen luvun alussa Aristoteles pyrkii ensinnäkin vakuuttamaan lukijan siitä, että asioita tapahtuu sattumalta. Asioita tapahtuu Aristoteleen mukaan kahdella tavalla: on asioita, jotka tapahtuvat aina tai useimmiten samalla tavalla, ja asioita, jotka eivät tapahdu aina tai useimmiten samalla tavalla. Näistä jälkimmäisiä me kutsumme yleisesti sattumiksi. (*Fys.* II 5, 196b10–17.) *Metafysiikan* VI kirjan toisessa luvussa Aristoteles kirjoittaa seuraavasti:

Meidän on otettava tarkastelumme lähtökohdaksi kysymys, onko kaikki aina tai useimmissa tapauksissa⁴⁰ olevaa vai onko tämä mahdotonta. On siis olemassa jotakin näiden lisäksi, nimittäin se, mikä on sattumanvaraista ja aksidientaalista. (*Met.* VI 2, 1027a15–18.)

Aristoteles tunnistaa tapahtumien luokan, johon sisältyvien asioiden synty on häilyvää ja ennakoimatonta tai ennustamatonta. Aristoteleen mukaan ”sattuma on epävakaa, eikä mikään sellainen, mikä tapahtuu sattumalta, voi esiintyä aina eikä enimmäkseen⁴¹” (*Fys.* II 5, 197a32–33). Ennakoimattomuus on tässä ymmärrettävä niin, että ainoastaan aina tai useimmiten samalla tavalla tapahtuva on ennakoitavissa olevaa⁴².

Aristoteles luokittelee sattuman tapahtumaksi tai tapahtumiin liittyväksi, toteaa sen koskevan toimintaa, olevan harvinaista ja kuten juuri totesimme ennakoimatonta⁴³. Richard Sorabjin tulkinnan mukaan Aristoteles väittää lisäksi, ettei sattumatapahtumalla ole syytä. Tähän lopputulokseen Aristoteles päätyy Sorabjin mukaan havaittuaan, ettei sattumalle löydy seli-

40 — Aristoteleen ilmaus ”aina tai useimmiten” saattaa ohjata ajatusta todennäköisyyksien suuntaan. En kuitenkaan ryhdy tässä yhteydessä käsittelemään tätä laajaa aihetta. Todennäköisyydet eivät myöskään liene olleen Aristoteleen mielessä tässä kohden vaan ajatus, että säännönmukaisuuden ohella on olemassa jotain, joka aiheuttaa säännönmukaisuuteen poikkeuksia ja tätä jotain tulee kutsua sattumaksi.

41 — Lause toistuu myös kohdassa *Fys.* II 5, 197a32–33. Vastaava ajatus tulee lisäksi esiin kohdissa *Met.* VI 2, 1026b30–32 ja XI 8, 1064b30–36 Aristoteleen käsitellessä aksidientaalisesti olemassa olevia asioita.

42 — Dudley (39) mainitsee valinnan vapauden toiseksi perusteeksi sattuman ennakoimattomuudelle. Tori-esimerkissä henkilön mahdollisia perusteita lähteä torille on määrittämätön määrä ja jokainen niistä voi johtaa velallisen kohtaamiseen torilla.

43 — Tapahtumaksi tai tapahtumiin liittyväksi, katso sivu 87–88, Dudley 22–23 ja toiminnan suhteen *Fys.* II 6, 197b3–9 ja sivu 89.

tystä. Selittävän syyn puuttuminen tarkoittaa Sorabjin tulkinnan mukaan sitä, ettei suoraa syytä ole lainkaan.⁴⁴ (Sorabji, 10–15.) Aristoteles toteaa sattumalta tapahtuvien asioiden syiden olevan määrittämättömiä ja että voimme löytää selityksen vain sellaisille asioille, jotka tapahtuvat aina tai enimmäkseen tiettyllä tavalla. (*Fys.* II 5, 197a 8–21.)

3.2 Sattumalla ei ole selitystä

Richard Sorabjin (1980, 25) mukaan se, että sattumalta (kreik. *tykhé*) puuttuu Aristoteleen mukaan selitys, tekee uskottavaksi tulkinnan, ettei sattumalla ole Aristoteleen mukaan myöskään syytä. On epäselvää, esittääkö Aristoteles yleistä teoriaa selittämisestä, mutta mikäli esittää, sen katsotaan nojaavan hänen tekemäänsä neljän syyn luokitukseensa⁴⁵.

Millaista tukea Aristoteleen teksteistä löytyy väitteelle, että neljän syyn rakennelma tulisi ymmärtää myös neljänlaisen selityksen järjestelmänä? Aristoteles esittelee neljä syytä neljänlaisina selityksinä *Fysiikan* toisen kirjan kolmannessa ja seitsemännessä luvussa⁴⁶. Aristoteles perustelee esimerkiksi *Fysiikan* toisen kirjan seitsemännessä luvussa (*Fys.* II 7, 198a14–16) syiden määrää sillä, että kysymys ’miksi’ voidaan esittää juuri niin monella tavalla⁴⁷.

Myrsky-esimerkissä Aristoteles (*Met.* V 30, 1025a24–25) pohtii myrskyn joutuneen purjealuksen kohtaloa. Myrsky ei selitä sitä, miksi laiva ajautui myrskyn kourissa Aiginan edustalle. Myrsky on laivan Aiginan edustalle joutumisen aksidientaalinen syy. Aristoteleen mukaan myrsky selittää, miksi laiva ajautui paikkaan, johon se ei ollut menossa, ja on satunnaista, että paik-

44 — Sorabjin siirtyminen selityksen puuttumisesta varsinaisen syyn puuttumiseen vaatii perusteluja, sillä pelkään siitä, ettemme löydä selitystä (selitettävää syytä), ei voi edetä johtopäätökseen, ettei syytä ole lainkaan. Tukea näkemykselleen Sorabji hakee kausaalirelaation ja selitysrelaation luonne-eroja koskevasta keskustelusta kiistämällä näkemyksen, jonka mukaan selitysrelaatiot ovat intensionaalisia ja kausaalirelaatiot ekstensionaalisia. Lyhyesti sanottuna kysymys on siitä, että samaan kohteeseen viittaavat yksilötermit ovat kausaalirelaatiota koskevissa väitelauseissa vaihdettavissa toisiinsa lauseen totuusarvon muuttumatta, kun taas selitysrelaatiossa näin ei ole. Tätä havainnollistava esimerkki löytyy edempää sivulta 125.

Sorabji hakee tukea väitteelleen kiistämällä kausaalirelaatioiden kuvausten ekstensionaalisuuden ja pitää niitä selitysrelaatioiden tapaan intensionaalisina. Esimerkiksi kieli tai lause on ekstensionaalinen silloin, kun mikä tahansa kielen tai lauseen ilmaus on korvattavissa millä tahansa samaan ilmiöön viittaavalla ilmauksella. Intensionaalisessa kielessä tai lauseessa näin ei ole. Tyypillisiä intensionaalisia lauseita ovat modaalisia (on mahdollista, on välttämätöntä) ja propositionaalisia (tietää, uskoa, luulla, jne.) asenteita sisältävät lauseet. Esimerkiksi todessa lauseessa ”Lois Lane uskoo että teräsmiehellä on supervoimat” ilmaisen ”teräsmies” korvaaminen ilmaisulla ”Clark Kent” johtaa epätoteen lauseeseen ”Lois Lane uskoo että Clark Kentillä on supervoimat”.

45 — Vaikka Aristoteleen teksteistä ei löytyisikään aineksia eheälle teoralle selittämisestä, kannatusta (esim. Julius Moravcsik, Max Hocutt, Julia Annas, D-H Ruben) löytyy näkemykselle, jonka mukaan Aristoteleen neljän syyn järjestelmää ja päättelysääntöjä tulee joka tapauksessa tarkastella myös näkemyksenä tieteellisestä selittämisestä. Aristoteles käsittelee tieteen rakennetta ja loogisesti pätevää selittämistä Ensimmäisessä ja Toisessa analytiikassa (*Analytica priora* ja *Analytica posteriora*), joissa esittelee muun muassa päättelysäännöt.

46 — *Fysiikan* II 3 käsitellyt näkemykset löytyvät myös *Metafysiikan* V 2.

47 — David-Hillel Rubenin (1990, 79–80) mielestä tätä Aristoteleen rinnastusta miksi-kysymyksiin ei tulisi ottaa selityksen kontekstissa kovin vakavasti. Hänen mukaansa Aristoteles ymmärtää miksi-kysymykset niin laajassa mielessä, että tarvitsemme selityksen käsitettä nähdäksemme, mitkä ovat miksi-kysymyksiä selittävässä mielessä.

ka tässä tapauksessa on Aiginan rannikko. Myrsky on varsinainen syy (*per se* syy⁴⁸) laivan ajautumiselle paikkaan, joka ei ollut laivan miehistön päämääränä. Aristoteleen termein laivat ajautuvat myrskyn yllättäminä aina tai useimmiten paikkoihin, jotka eivät ole matkan päämääränä. Laivat eivät keräänny myrskyjen seurauksena aina eivätkä useimmiten juuri Aiginan rannikolle. Selitys, miksi tämä tietty laiva ajautui tässä myrskyssä juuri tähän tiettyyn paikkaan, vaatii jotain enemmän kuin vain vetoamisen myrskyyn ja voi olla, ettei vaadittavaa selittävää lisäsyitä ole olemassa, jolloin tapahtuma jää vaille selitystä.

3.3 Sattumalla ei ole syytä

Sattuman näkökulmasta voimme kiinnittää tapahtumien ketjussa huomiomme joko syihin tai vaikutuksiin – tietyt syytapahtuman kuvaukset ovat vaikutuksen näkökulmasta sattumanvaraisia tai vaikutustapahtumalle ei näytä löytyvän varsinaista syytä. Sattuma voi ilmetä niin synn kuin vaikutuksen kuvauksien myötä. Aristoteleen esimerkeistä löytyy molempien kaltaisia.

Polykleitos on veistoksen synnä sattumanvarainen; Polykleitos on veistoksen aksidentaalinen⁴⁹ syy siksi, että veistoksen vaikuttava varsinainen syy on kuvanveistotaitoinen kuvanveistäjä ja on satunnaista, että kuvanveistäjä on nimeltään Polykleitos. Veistoksen tekijä on aina tai useimmiten kuvanveistäjä ja tekijän muut ominaisuudet ovat veistoksen synnyn näkökulmasta aksidentaalisia vaihtelevassa määrin. Näin Aristoteles näyttää ajattelevan todessaan, että esimerkiksi veistoksen valmistumisen suhteen tekijän ihonväri on enemmän aksidentaalista kuin tekijän sivistyneisyys (*Fys.* II 3, 195b2–4)⁵⁰. Edellisessä myrsky-ersimerkissä sattuma asemoituu päämääräsynn myötä vaikutukseen.

Vaikutuksen kuvauksiin kiinnittyvien sattumatapausten yhteydessä huomio kohdistuu päämääriin ja näihin tekojen kontekstissa sisällytettävissä olevaan ajatukseen toiminnan tavoitteellisuudesta. Tästä näkökulmasta laiva ajautuu sattumalta Aiginan rannikolle, koska miehistön päämääränä ei ollut purjehtia sinne. Tori-esimerkissä henkilö saa torilla käydessään ystävälleen lainaamansa rahat takaisin sattumalta, mikäli hänen torille menemisen päämääränä ei ollut lainarahojen periminen vaan oliivien hankkiminen. Siinä tapauksessa, että henkilön torille menon tarkoituksena olisi ollut velkojen periminen tai hänellä olisi tapana käydä torilla säännöllisesti keräämässä

48 – Dudleyn (28–29) mukaan Aristoteleen neljästä varsinaisesta syytä yhtä, vaikuttavaa syytä, tulisi kutsua perustavanlaatuisiksi (*per se*) syyksi.

49 – Dudley (30) käyttää sanan aksidentaalinen (engl. accidental) rinnalla sanaa satunnainen (engl. coincidental)

50 – Syyhyn sisältyvää sattuman ajatusta voi tarkastella myös merkityksen näkökulmasta, jolloin Aristoteleen esimerkissä veistäjän ihonvärillä on vähemmän merkitystä veistäjälle veistäjänä kuin sillä, että hän on sivistynyt.

velkojaan, kysymyksessä ei olisi sattuma⁵¹. (*Fys.* II 5, 196b32–197a5.)

Päätelmään, ettei tietynlaisilla sattumatapahtumilla ole syytä lainkaan, Aristoteles päätyy Sorabjin (9) mukaan *Metafysiikan* VI kirjan 3. luvussa. Ratkaisevan askeleen Aristoteles ottaa todetessaan:

On siten selvää, että tapahtumat palautuvat johonkin alkuun, joka ei enää palaudu mihinkään muuhun. Tämä on sattumanvaraisen tapahtuman alku, eikä tämän alun syntymisen synnä ole mikään toinen. (*Met.* VI 3, 1027b13–16.)

Aristoteleen kanta näyttää tämän mukaan olevan, etteivät kaikki asiantilat määräydy jäännöksettä edeltävistä asiantiloista. Luvussa viisi käsittelem *perusteen periaatteen* kutsuttua hengeltään toisenlaista ajatusta, jonka mukaan kaikella olemassa olevalla on riittävä syy olemassaololleen.

Aristoteles jatkaa kuitenkin edellä toteamansa perään seuraavasti:

Mutta on erityisesti tutkittava, millaiseen alkuun ja syyhyn liitämme sattuman; onko se aine, päämääräsynn vai liikuttava syy? (*Met.* VI 3, 1027b 14–16.)⁵²

Millaiseen syyhyn liitämme sattuman, kysyy Aristoteles. Kysymyksen asetelma sattuman ja synn suhteesta vaikuttaa olevan erilainen kuin Sorabjin väitteessä. Sorabji esittää sattumat vailla syytä olevina, kun Aristotelesta puolestaan tuntuu lainatun kohdan nojalla kiinnostavan, millainen syy sattuma on. Muun muassa tämän jälkimmäisen näkökulman John Dudley, jonka näkemykseen paneudun seuraavaksi, ottaa omassa tulkinnassaan huomioon.

51 – Sattumat ovat harvinaisia tapahtumia Aristoteleen mukaan. Kohtaamme harvoin torilta oliiveja noutaessamme meille velkaa olevan henkilön, jolta saamme sitten velkamme takaisin. Hoidamme velka-asioitamme useimmiten toisenlaisin järjestelyin.

52 – Sama ajatus myös *Fys* II 4, 195b 31–35.

3.4 Dudleyn tulkinta Aristoteleen sattumasta aksidentaalisena syynä

John Dudleyn tulkinta Aristoteleen sattuman käsitteestä on Sorabjin tekemää laajempi ja jälkimmäisestä siten poikkeava, että Dudleyn näkemyksessä sattuma on tietyssä terminologisessa mielessä syy ja tämän ajatuksen myötä sattuman paikantuu tapahtumien kulussa toisin kuin Sorabjin tulkinnassa. Dudleyn mukaan *Fysiikan* toisen kirjan viidennessä luvussa (196b17 ja 197a33) käy ilmi, että Aristoteleen mukaan sattuma on syy. Tämä käy selväksi Aristoteleen tavasta ilmaista itseään. Aristoteles puhuu, kuinka asioita tapahtuu sattumalta ja tähän ilmaukseen sisältyy Dudleyn mukaan ajatus sattumasta toimijana. Dudley jatkaa Aristoteleen täsmentävän, ettei kyse ole varsinaisesta vaan aksidentaalisesta syystä, eikä aksidentaalisia syitä tulisi lukea Aristoteleen neljän varsinaisen syyn luokitukseen kuuluviksi. (Dudley, 27, 29–31.)

Dudley viittaa *Fysiikan* toisen kirjan kolmanteen ja viidenteen lukuun (Fys II 3, 195a26–195b6, Fys II 5, 196b24–29), joissa Aristoteles käsittelee syiden olemassaolemisen tapoja. Nämä tavat ovat aksidentaalinen, potentiaalinen, ensisijainen ja toissijainen (*Fys* II 3, 195a28). Mikäli Aristoteles tarkoittaa, ettei aksidentaalinen syy ole oikeastaan syy lainkaan, ajatus näyttäisi tukevan Sorabjin näkemystä, jonka mukaan sattumalla ei ole syytä.

Metafysiikan kuudennen kirjan toisessa luvussa Aristoteles sanoo muun muassa seuraavaa:

[-] sillä aksidentaalinen ominaisuus on oikeastaan vain pelkkä nimi. Niinpä Platon oli eräässä mielessä oikeassa sanoessaan, että sofistika koskee ei-olevaa, sillä sofistien argumentit koskevat ennen muuta aksidentaalisesti olevaa. Esimerkiksi kysytään, onko sivistynyt sama vai toinen kuin kieliopin hallitseva, onko sivistynyt Koriskos sama vai toinen kuin Koriskos ja onko kaikki, mikä on, mutta ei aina ole ollut, syntynyt, he esittävät, että jos ihmisestä sivistyneenä on tullut kieliopin hallitseva, hänestä on tullut myös kieliopin hallitsevana sivistynyt, ja muuta tällaista. Aksidentaalisesti oleva näyttää siten olevan lähellä ei-olevaa. (*Met.* VI 2, 1026b14–22.)

Ajatus lienee – ja tämän Dudleykin mainitsee – ettei aksidentaalisilla syillä ole itsenäistä eksistenssiä vaan ne sisältyvät jollain tavalla varsinaiseen syyhyn, kuten esimerkiksi kuvanveistäjän nimi Polykleitos sisältyy kuvanveistäjään. Polykleitos ja sivistynyt ovat valmiin veistoksen näkökulmasta veistoksen varsinaisen syyn, kuvanveistäjän, satunnaisia ominaisuuksia ja niitä tulee näin ollen kutsua aksidentaaliksi veistoksen syiksi. Dudley (35) väittää, että Aristoteleen mukaan se, mitä kutsumme sattumaksi, on edellä kuvaamamme aksidentaalinen syy. Aristoteles toteaa:

On siis selvää, että sattuma on aksidentaalinen syy niiden päämääräsyiden vuoksi tapahtuvien asioiden parissa, jotka tapahtuvat valinnan perusteella. Sen vuoksi ajattelu ja sattuma kuuluvat yhteen, sillä ei ole valintaa ilman ajattelua. (*Fys* II 5, 197a6–9.)

On siis todettu se, mitä itsestään tapahtuminen ja sattuma ovat ja miten ne eroavat toisistaan. Molemmat näistä kuuluvat syinä niihin, joista liike saa alkunsa, sillä ne liittyvät aina joko luonnon tai ajattelun mukaisiin syihin. Mutta näiden syiden määrä on rajoittamaton. (*Fys.* II 7, 198a1–5.)

Aristoteles tosiaan näyttää esittävän, että sattuma on aksidentaalinen syy. Väitettä ei ole helppo omaksua. Aristoteleen omat esimerkit sattumasta ovat monivivahteisia ja ne ovat jaettavissa edellä kuvaamallani tavalla syyn ja vaikutuksen kuvausten kautta ilmeneviin. Ajatus sattumasta aksidentaalisena syynä tuntuu sopivan luontevammin syytapahtumiin sisältyvän sattuman tapauksiin. Toisaalta sattuman ilmeneminen syytapahtuman yhteydessä ei ole niin ilmeistä kuin vaikutustapahtuman yhteydessä. Polykleitos on veistoksen aksidentaalinen syy, mutta millaisessa tilanteessa nimi Polykleitos voisi olla veistoksen suhteen sattumaa? Tarkastelen seuraavaksi sattuman merkityksellisyyttä. Ollakseen sattumaa aksidentaalisen syyn tulee harvinaisuuden ohella olla jollain tavalla merkityksellinen siihen kytkettyyn vaikutukseen nähden.

3.4.1 Sattuma ja päämäärien horisontti

Dudley tuo esiin päämäärien roolin sattuman ilmenemisessä. Dudley viittaa Aristoteleen ajatukseen, jonka mukaan jotkin asiat tapahtuvat päämääräsyyn vuoksi ja toiset eivät. Edellisistä osa tapahtuu valinnan mukaan, osa ilman valintaa, ja kun jotain syntyy päämääräsyihin nähden aksidentaalisesti, sanomme tällaisten asioiden tapahtuneen sattumalta. Dudley katsoo tämän tarkoittavan, että vaikka sattuma ei tapahdu päämääräsyyn vuoksi, sattuman tapahtuminen ilmenee kuitenkin päämäärien kontekstissa; sattuma on jotain odottamatonta, jonka voisi ajatella olleen kyseisessä tapahtumien sarjassa päämääränä. (Dudley 24–27, 43, 370.) Tätä tarkoittaa sattuman merkityksellisyys. Esimerkiksi tori-esimerkissä henkilön torille lähdön tarkoituksena olisi voinut olla velallisen tapaaminen torilla ja velkojen periminen tältä.

Kohta Aristoteleen tekstissä, johon Dudley tässä yhteydessä viittaa, kuuluu seuraavasti:

Jotkut asiat tapahtuvat päämääräsyyn vuoksi, toiset eivät, ja päämääräsyyn vuoksi tapahtuvista jotkut tapahtuvat valinnan mukaan, toiset eivät. Siten on selvää, että myös niiden ohella, jotka tapahtuvat välttämättä ja enimmäkseen samalla tavalla, jotkut asiat voivat tapahtua päämääräsyyn vuoksi. (*Fys* II 5, 196b 18–22.)

Päämäärät linkittyvät merkityksellisyyteen. Aristoteleen mukaan valmistuvalla talolla on määrättömästi aksidentaalisia ominaisuuksia (*Met* VI 2, 1026b7–8). Suurin osa näistä jää huomiotta, koska ne ovat vailla merkitystä ja näin on siksi, ettei niillä ole yhteyttä päämääriin. Aristoteles⁵³ mainitsee toisessa yhteydessä hiustenleikkuun ja tervehtymisen sekä peseytymisen ja auringonpimennyksen väliset suhteet esimerkkeinä tällaisista vailla merkitystä olevista yhteyksistä. Ani harva kykenee uskottavasti kuvittelemaan peseytymisen päämääräksi auringonpimennyksen aikaansaamista saati peseytymään kii-vaasti saadakseen aikaan auringonpimennyksen. Siksi emme yleensä hahmota niiden samanaikaista tai perättäistä ilmenemistä sattumaksi, vaikka tapahtumien kausaalinen riippumattomuus toisistaan sattumaan viittaakin. Mikäli tapahtumien välillä ei ole minkäänlaista päämäärien viitekehyksissä esitettävissä olevaa potentiaalista yhteyttä, niiden yhteenkietominen on absurdia⁵⁴. (Dudley 24, 32, 364, 370.)

Tässä luvussa on vielä käsittelemättä 1. Dudleyn näkemyksiin nojaava tulkinta Aristoteleen metafysisestä sattuman käsitteestä, 2. muutama huomio Aristoteleen etiikan teoksissaan esittelemästä onnen käsitteestä sekä 3. oma määritelmäni sattumasta onnistuneeksi koetun taiteellisen tekoprosessin osana. Ennen tuota kaikkea selvennän lyhyesti Aristoteleen tekemää eroa sattuman ja itsestään tapahtumisen välillä.

3.4.2 Itsestään tapahtuminen ja sattuma

Aristoteles selvittää sattuman (kreik. *tykhé*) ja itsestään tapahtumisen (*(to) automaton*) välistä eroa *Fysiikan* II kirjan 6. luvussa.

53 — *Fys* II 5, 197a23–25, II 6, 197b 28–29.

54 — Arthur C. Clarke kirjoittaa romaanssaan *Avarusseikkailu* 2001: ”Mutta kukaan ei ollut koskaan uhrannut vähäisintäkään ajatusta sille omituiselle yhteensattumalle, että Saturnuksen renkaat olivat syntyneet samaan aikaan kuin ihmisrotu (156).” Huomio on Aristoteleen esimerkkien kaltainen. Tarkoitus lienee kuitenkin herättää uteliaisuus sen suhteen, voisiko Saturnuksen renkaiden ja ihmisrodun välillä olla jokin toistaiseksi tuntematon linkki. Tällainen ajatus jonkin mystisen yhteyden paljastumisesta voi liittyä voimakkaasti koettuun sattumaan. Seikka on kiintoisa. Ajatus on ristiriidassa sattuman ehtojen kanssa – oletettu yhteys kumoaa sattuman. Yhteyden olettaminen sitoo sattumaan sisältyvät tapahtumat toisiinsa ja tekee niistä tarkoituksellisia toisiinsa nähden. Näin ajatellen ja näissä tapauksissa sattuman merkityksellinen vaikuttavuus perustuu asiaan, joka uhkaa sattuman olemassaololle.

Ne eroavat siten, että itsestään tapahtuminen kattaa laajemman alan, sillä kaikki sattumalta tapahtuva on itsestään tapahtuvaa, mutta kaikki itsestään tapahtuva ei ole sattumalta tapahtuvaa (*Fys*. II 6, 197a38–197b1).

Sattuma määrittäytyy itsestään tapahtumisen osajoukoksi. Miten Aristoteles rajaa sattuman alan laajemmasta itsestään tapahtumisen alasta?

Aristoteleen mukaan sattuma liittyy toimintaan, mistä seuraa, että sattuma on tarjolla ainoastaan toimintaan kykeneville. Sieluttomat, eläimet ja lapset jäävät sattumasta paitsi, mikä johtuu siitä, etteivät nämä Aristoteleen mukaan tee valintoja. (*Fys*. II 6, 197b3–9.) Aristoteles näyttää asettavan valintojen tekemisen yhdeksi toiminnan edellytykseksi, mikä saattaa tuntua vieraalta ajatukselta, sillä tuntuisi luontevalta pitää myös valitsemista toimintana – teemme valintoja ja tekeminen on toimintaa. Yleisen käsityksen mukaan emme kuitenkaan ole yhtäläillä moraalisesti vastuullisia ajattelustamme kuin teoistamme ja Aristoteles tarkoittanee valinnoilla tässä yhteydessä ajattelun maailmaan kuuluvia asioita. Valitseminen vertautuu tarkoitukseen (intentio), jota pidetään täysipainoisen teon yhtenä edellytyksenä. Toiminta on päämäärätietoista⁵⁵.

Liittämällä valintojen tekemisen ajatteluun ja päämääriin Aristoteles punoo ajattelun ja sattuman toisiinsa (*Fys*. II 5, 197a8–9). Tämä punos on peruste erolle, jonka Aristoteles asettaa sattuman ja itsestään tapahtuvan välille. Toisin kuin sattuma itsestään tapahtuminen koskee myös valintaan kykenemättömiä elollisia olentoja ja osaa elottomia asioita. Aristoteleen mukaan jaloilleen pudonnut jakkara putoaa jaloilleen itsestään, koska se ei pudonnut jaloilleen istumista silmälläpitäen vaikka jakkara jaloilla seisoessaan palvelleekin istumista. (*Fys*. II 6, 197b14–18.)

Jakkara ei pudonnut jaloilleen sattumalta, sillä ei ole ajateltavissa, että jakkaralla olisi voinut olla päämääränään jaloilleen putoaminen vaikkei niin tässä tapauksessa ollutkaan. Jakkara ei valitse erilaisten putoamisten lopputulosten joukosta jaloilleen putoamista palvellekseen näin sitten istumista. Aristoteles toteaa:

Mutta itsestään tapahtuvista asioista niiden sanotaan tapahtuvan sattumalta, jotka ovat valittavissa ja jotka tapahtuvat niille, joilla on kyky valita (*Fys* II 6, 197b 21–23).

Kun ihminen yllätyksekseen putoaa jaloilleen, voimme ajatella, että jaloilleen putoaminen olisi voinut olla putoajan päämääränä, jolloin kyse on Aristoteleen mukaan sattumasta. Aristoteleen ajatusta tullee tulkita lisäksi niin, että ih-

55 — Aristoteleen päämääräsyyn käsitteen alaan tarkoituksellisuus ei kaikilta osin sisälly. Puun siemeneen sisältyy päämäärää kasvua täysikasvuisiksi puuksi. Olioiden pyrkimys toteuttaa päämääräänsä tässä mielessä ei ole tarkoituksellista vaan niiden olemukseen sisältyvää.

minen voi kokea tuolin putoamisen jaloilleen sattumaksi, kun hän ymmärtää jakkaran jaloilleen putoamisen tapahtumana, joka olisi voinut olla hänen tai jonkun toisen päämääränä. Vastaavasti rinnettä pitkin itsestään vierimään lähtenyt kivi osuu ohi kiitävään autoon sattumalta auton kuljettajan oivaltaessa, että joku olisi voinut vierittää kiven auton kylkeen tarkoituksella.⁵⁶

Dudleyn käännösratkaisu termien *tykhé* ja *to automaton* osalta poikkeaa Aristoteleen teosten suomennostyön toimikunnan (Simo Knuuttila, Ilkka Niiniluoto, Holger Thesleff) ratkaisusta. Kun Aristoteles viittaa termillä *tykhé* tapahtumiin, jotka ovat avoinna ainoastaan toimintaan kykeneville varttuneille ihmisille, Dudleyn mielestä käännöksessä tulisi käyttää termiä onni (engl. luck). Termi sattuma (engl. chance) tulisi Dudleyn mukaan varata Aristoteleen käyttämän termin *to automaton* kääntämiseen, jolla tämä viittaa laajempaan myös elotonta luontoa koskevien tapahtumien joukkoon. (Dudley, 20–21, 175.) Dudleyn näkemyksen mukaan sattuma on laajempi tapahtumien joukko, jonka osajoukko on valintaan kykenevien koettavissa olevat onnenkantamoiset.

Tällä sinänsä kiinnostavalla terminologisella keskustelulla ei ole tutkimukseni kannalta suurta painoarvoa. Olennaista on hahmottaa termien välisen eron perusta, päämäärien ja valitsemisen konteksti. Vallitseeko tämä ero itsestään tapahtumisen ja sattuman vai sattuman ja onnen välillä on tutkimukseni kannalta epäolennaista. Käytän omassa pohdintoissani Aristoteleen teosten suomennoksen terminologiaa.⁵⁷

3.4.3 Aristoteleen metafyyminen sattuman käsite

Aristoteleen metafyyminen sattuman käsite on muotoiltavissa seuraavanlaisiksi. Sattuma on tapahtuma, joka on 1. harvinainen (sattuma on jotain, joka ei tapahdu aina tai useimmiten), 2. merkityksellinen (sattuma ilmenee ihmiselle tai luonnolle relevanttina päämääränä), 3. ennakoimaton ja 4. aksidentaalinen (sattuma on aksidentaalinen syy).

Tori-esimerkissä velkojan torille menemisen varsinaisena päämäärä-

56 — Aristoteles vetää mattoa tulkitsijan jalkojen alta pian mainitun kohdan jälkeen toteamalla, että "Kivi, joka putosi, ei pudonnut osuakseen johonkin. Se siis putosi itsestään, koska se olisi voinut pudota jonkun pudottamana ja osumisen vuoksi." (Fys II 6, 197b 31–33.)

57 — Termien sattuma ja yhteensattuma välinen suhde on yhtäläillä kiintoisa kysymys, mutta sen käsittely tässä tutkimuksessa aiheen edellyttämällä tarkkuudella on liian iso haaste. Aristoteleen suhteen relevantti kysymys on esimerkiksi se, erottaako hän yhteensattumat (kreik. *symptosi*) sattumista ja mikäli, niin miten. Dudley kirjoittaa tästä, että Aristoteles käyttää termiä *symptosi* kahdessa merkityksessä: 1. sattua yhteen ja 2. yhteensattuma. Yhteensattumalla Aristoteles tarkoittaa Dudleyn mukaan varsinaiseen syyhyn sisältyvän harvinaisen aksidenssin (kreik. *symbebēkos*) vaikutusta. (Dudley 21.)

Sattuman määrittelee yhteensattumaksi, kahden kausaalisesti toisistaan riippumattoman kausaalisen ketjun kohtaamiseksi (tai yhteensattuma tässä mielessä on osa sattuman määritelmää) muun muassa J.S. Mill (Dudley, 12), Hart ja Honor, Diaconis ja Mosteller sekä David Owens (ks. lähteet alaviite 6, sivu 15).

Dudleyn näkemys Aristoteleen yhteensattumasta houkuttaa tulkitsemaan, että Aristoteles ajattelee Polykleitos-esimerkin kaltaisia tapauksia yhteensattumina ja tori-esimerkin kaltaisia tapauksia sattumina. Tätä tutkimusta tehdessäni olen pohtinut mahdollisuutta, että kaikki sattumatapaukset on kuvattavissa yhteensattumiksi.

nä on oliivien ostaminen. Hän tapaa torilla velallisensa ja saa tältä velkansa takaisin. Velkojen periminen on torille menemisen yksi lukemattomista aksidentaalisista syistä. Se ei ole torille menemisen varsinainen syy, mutta torille oliiveja ostamaan lähtenyt velkoja voi velallisen torilla tavattuun oivaltaa, että juuri tämä yksi aksidentaalinen syy näissä olosuhteissa olisi voinut olla torille tulemisen varsinainen syy. Dudleyn mukaan aksidentaalinen syy sille, että velkoja saa velkansa perityksi, on velkojan oivallus (engl. mental recognition) velalliseensa torilla sattumanvaraisesti törmäämisen merkityksellisyydestä. Velkoja tunnistaa kohtaamisen merkityksellisyyden velkojen takaisin saamiseksi, joka olisi voinut olla torille saapumisen tarkoitus. (Dudley 35–36.) Dudleyn tekemän Aristoteles-tulkinnan mukaan aksidentaalinen syy on sattuma, joten velkojan oivallus on näin ollen se, mitä Aristoteles pitää Dudleyn mukaan sattumana tori-esimerkissä. Oivallus velallisen kohtaamisen merkityksellisyydestä on sattuma, josta seuraa velan takaisin saaminen, joka olisi voinut olla torille tulemisen päämääränä.

Sorabji pyrkii osoittamaan, että Aristoteleen mukaan sattumalla ei ole syytä. Dudleyn mukaan sattuma on aksidentaalinen syy, mutta jatkaa, ettei aksidentaalisia syitä tule lukea Aristoteleen neljän varsinaisen syyn luokkaan kuuluviksi. Sorabji ja Dudley jakavat tältä osin yhteisen perusajatuksen. Dudley tuntuu kuitenkin saavan Aristoteleen teksteistä enemmän irti. Hän lukee tekstiä tarkasti, kerää sattumaa koskevat huomiot yhteen ja muodostaa niiden pohjalta monivivahteisen kuvan Aristoteleen sattuman käsityksestä, jossa esimerkiksi sattuman subjektiivisuus tulee hyvin ilmi.

Kääntöpuoli Dudleyn runsaslukuisten yksittäisten Aristoteleen tekevien sattumaa koskevien huomioiden esiin tuomisessa on, että niiden yhteen kokoamisesta uhkaa tulla sekavaa⁵⁸. Dudley esittää esimerkiksi, että sattuma on Aristoteleen mukaan sekä tapahtuma että aksidentaalinen syy. Mutta voivatko aksidentaaliset syyt olla tapahtumia? Aristoteles toteaa muun muassa, että "Aksidentaalisesti oleva näyttää siten olevan lähellä ei-olevaa (*Met.* VI 2, 1026b 22)". Yksi mahdollinen ratkaisu voisi olla lieventää tapahtumaehto siten, ettei sattumaa määritellä tapahtumaksi vaan tapahtumaan liittyväksi piirteeksi.

Tori-esimerkin analyysissään Dudley (35–36) nimeää oivalluksen sattumaksi. On epäselvää, voivatko oivallukset olla aksidentaalisia syitä. Oivallus kuvaa hyvin, mitä sattumassa sen kokijalle tapahtuu. Oivalluksessa, kuten Dudley käsittelee käyttäen, henkilö tunnistaa jotain joksikin, sattuman yhteydessä jonkin tapahtuneen joksikin merkitykselliseksi. Tori-esimerkissä henkilö tunnistaa yhden aksidentaalisen syyn, velkarahojen perimisen, sel-laiseksi, että se olisi voinut olla toiminnan varsinainen syy. Dudleyn mukaan itse oivallus, jossa yksi lukemattomista potentiaalisista torille saapumisen

58 — En ota kantaa siihen, juontuuko epämääräisyys pelkästään Aristoteleen teksteistä vai myös Dudleyn tekemistä tulkinnoista. Dudley pitää tutkimuksensa yhtenä keskeisenä huomiona, että Aristoteleen etiikan teoksissa esittämä käsitys ulkoista hyvää koskevasta sattumasta (sattumanvaraisuus) ei ole yhteensopiva Aristoteleen metafyymsen sattuman käsityksen kanssa. Aristoteles tunnistaa Dudleyn (372) mukaan omaavansa sattumasta kaksi keskenään yhteensopimatonta näkemystä teoksessa *Magna Moralia*.

aksidentaalisista syistä iskeytyy torilla velallisensa kohdanneen mieleen, on aksidentaalinen syy velkarahojen takaisin saamiselle. Näin kuvattuna oivallus on kuitenkin aksidentaalisen syyn sijaan aksidentaalisen syyn tunnistamista.

Lisäksi Dudleyn näkemys, että velkojen perimisen varsinainen selittävä syy olisi rahan lainaajan peruste mennä torille hakemaan esimerkiksi oliiveja, ei tunnu oikealta. Ainakaan tämä syy ei selitä perintää. Edelleen toisin kuin Aristoteles näyttää tulkinnan mukaan ajattelevan, useimmat luultavasti pitävät tori-esimerkissä sattumana rahan lainaajan ja lainan ottajan yllättävää kohtaamista. Myös Dudley (369) esittää tämän sisältöisen tulkinnan tori-esimerkistä kirjansa johtopäätöksissä. Rahanlainaaja saa velkarahansa takaisin sattumalta, koska hänellä on jokin varsinainen syy mennä torille ja koska hänen velallisensa sattuu olemaan samaan aikaan torilla. Tällä kertaa Dudley nimeää aksidentaaliseksi syyksi oivalluksen sijaan velallisen torilla olemisen.

Tarkastelkaamme seuraavaksi onnellisuuden ja hyvän elämän olosuhteisiin kytkeytyvää hyvän tuurin käsitettä. Pohtiessaan hyvää onnea etiikan teoksissaan Aristoteles tarkastelee ennen kaikkea sen roolia onnellisuuden saavuttamisessa, eikä niinkään esitä näkemyksiään sattuman olemuksesta. Tarkastelemme näin ollen seuraavaksi sattumaa hieman toisesta näkökulmasta kuin edellä.

3.5 Hyvää tuuria ja suotuisia olosuhteita

Etiikan teoksissaan Aristoteleen kiinnostuksen kohteena on onnellisuus ja hyvä elämä, miten onnellisuus parhaiten tavoitetaan. Onnen lähteeksi Aristoteles mainitsee hyveellisen toiminnan, joka jakaantuu intellektuaaliseen ja moraaliin puoleen, joista edellinen on jälkimmäistä mittavamman täydellisen onnen perusta. (Dudley 200–201.)

Sattuma tai hyvä tuuri ei ole suoraan kytköksissä mainittuihin hyveisiin. Aristoteleen mukaan yksilön onnellisuuden asteeseen vaikuttavat kuitenkin myös elinolot, olosuhteet, joissa yksilö elämänsä elää. Jos yksilöä kohtaa elämässä toistuva huono onni, hän ei tavoita korkeinta onnellisuuden astetta, vaikka eläisi muuten täydellisen hyveellisesti. Ulkoiset tekijät, ulkoinen hyvä, vaikuttaa yksilön onnellisuuden asteeseen ja Aristoteleen mukaan yksilö ei voi kontrolloida kaikkia elämän olosuhteita; mitä kunkin kohdalle osuu, on osittain sattuman kauppaa. (Dudley 202–203.)

Aristoteles jakaa ulkoisen hyvän 1. välttämättömään ja 2. myötävaikuttavaan ulkoiseen hyvään. Onnellisuuden näkökulmasta välttämättömiä ovat esimerkiksi hyvä syntyperä, hyvät lapset ja kauneus. Onnellisuuteen myötävaikuttavia asioita ovat esimerkiksi ystävät, rikkaus ja poliittinen valta.

Mutta kuten sanoimme, näyttää siltä, että myös ulkoista hyvää tarvitaan onnellisuuteen, sillä on mahdotonta tai ainakin vaikeaa tehdä jaloja tekoja ilman ulkoisia edellytyksiä. Monissa toiminnoissa käytämme ystäviämme, rikkautta tai poliittista valtaa välineinä. Ja on asioita, joiden puuttuminen vaikuttaa haitallisesti onnellisuuteen, esimerkiksi hyvän syntyperän, hyvien lapsien tai kauneuden puuttuminen, sillä ihminen, joka on erittäin ruma tai huonoa syntyperää tai yksinäinen ja lapseton, ei ole kovin onnellinen. (NE I viii, 1099a31–1099b5.)

3.6 Onnekkuuutta

Jotkut meistä vaikuttavat olevan onnellisia luonnostaan, mikä tässä yhteydessä tulee ymmärtää siten, että he ovat tällöin onnekkaita sattumalta. Tätäkin on siis Aristoteleen tutkiminen. Onnekkaiden olosuhteiden sijaan hyvä tuuri liittyy tässä tarkastelussa yksilön toimintaan.

Aristoteleen mukaan ihmisen toimintoja ohjaavat sielun kahdenlaiset impulssit, järjellä päättely ja irrationaalisten halujen impulssit. Hyväluontoista ihmistä ohjaavat kohti asioiden luonnollista järjestystä järjen ohella myös irrationaaliset impulssit, jolloin häntä tulisi kutsua onnekaaksi luonnostaan. Aristoteles erottelee tässä yhteydessä irrationaalista impulssiaan seuraavista henkilöistä onnekaat tapaukset, joissa yksilö toimii vastoin impulssiaan mutta menestyy silti. Henkilöä kutsutaan onnekaaksi myös silloin, kun hän menestyy huonosti mietityistä valinnoistaan huolimatta. (Dudley 236–237, 241, 250–251.)

Aristoteles olettaa, että hyvä onni ilmenee kahdella tavalla: 1. hyväosaiseksi syntymisen kaltaisena valintojemme ulottumattomissa olevana ulkoisena hyvänä, joka on joiltain osin välttämätöntä onnellisuudelle ja 2. Aristoteleen mukaan edellistä konkreettisemmässä mielessä esiintyvänä hyvänä onnena, joka kumpuaa sielumme impulsseista, niiden seuraamisesta ja niiden perusteella valitsemisesta. (Dudley 252.)

Aristoteles (MM II, viii 1207a35–1207b5) liittää irrationaalisen impulssin seuraamiseen kaksi kiinnostavaa ja mainitsemisen arvoista seikkaa. Irrationaalisen impulssin mukaan menestyksekkäästi toiminut henkilö ei ensinnäkään osaa selittää, miksi toimi kuten toimi. Toiseksi Aristoteles vertaa näin toiminutta yksilöä inspiroituneeseen henkilöön. Inspiroituneena henkilö seuraa Aristoteleen mukaan irrationaalisia impulssejaan.⁵⁹

59 – Sokrateen näkemys inspiroitumisesta (jumalallinen innoitus) on toisenlainen. Platonin *Ion*-dialogissa Sokrates kuvailee inspiroitunutta runoilijaa järjensä ja ymmärryksensä menettäneeksi hauraaksi olennoiksi, joka rustaa runoja mielenhäiriössä. Sokrateen mukaan taiteilija ei tuota teoksiaan taitonsa vaan jumaluuden avulla: "Kaikki hyvät eepipiset runoilijat luovat kauniit runoelmansa jumalallisen innoituksen ja hurmion vallassa, eivät taidoiltaan (533e)." (Platon, *Ion*, 533e–534e, *Platon, teokset I*, 1999suom. Marja Itkonen-Kaila, Marianna Tyni, Kaarle Hirvonen, Keuruu: Kustannusosakeyhtiö Otava.)

3.7 Taiteellinen tekoprosessi ja merkityksellisyyden horisontti

Merkityksellisyyden esiin tuominen sattuman ilmenemisen ehtona on Dudleyn tulkinnan kiintoisinta antia. Sattuma ilmenee meille tapahtumana, joka olisi voinut olla päämääränämme, joksikin, jonka olisimme voineet toisenlaisten olosuhteiden vallitessa tehdä tarkoituksella.

Se, että näyttelyn *Ei-mikään* tekoprosessissa sattumaa ei esiinny, on seurausta siitä, ettei prosessi ole merkityksellistymisen näkökulmasta vaaditulla tavalla päämäärähakuinen. Tällaisen työskentelyn tuloksena syntyy nimeämiäni jalostuneita pohjustuksia. Niitä työstäessä sattumaa ei esiinny, koska tekemisellä ei ole tavoitteellista suuntaa, jonka kontekstissa jokin asia olisi tunnistettavissa päämääräksi. Jalostuneet pohjustukset ovat maalauksen kantasoluja ja niiden tekemistä luonnehtii itsestään tapahtuminen – toiminta tapahtuu aristoteelisen lapsen tasolla. Tässä itsestään tapahtumisen mielessä sattumanvaraisuus on tekoprosessissa läsnä, mutta sattuman tapahtumisen ehdot Aristoteleen määrittelemällä tavalla eivät täyty.

Seuraavaksi esitän näkemykseni sattumasta taiteellisen tekoprosessin välineenä. En yritä esittää näkemystäni Aristoteleen sattuman käsityksestä. Tarkasteluni päämääränä tässä luvussa on analysoida Aristoteleen teksteihin nojautuen taiteellisesti onnistuneeksi koettuun prosessiin sisältyvää sattumaa.

3.8 Sattuma taiteellisen tekoprosessin välineenä

Ohuimmin sattuma on taiteellisesti onnistuneessa tekoprosessissa läsnä tekemisen olosuhteissa, esimerkiksi suotuisan työilmapiirin osatekijänä. Kyse ei ole varsinaisesti taiteellisessa tekoprosessissa ilmenevästä sattumasta vaan, kuten totesin, olosuhteista, niihin liittyvästä sattumanvaraisuudesta. Tämä sattuman löyhä olemisen tapa käsittää Aristoteleen nimeämien onnen ulkoisten ehtojen kaltaisia olosuhteita ja tapahtumia.

Sen sijaan Aristoteleen mainitsema hyvän onnen toinen sisältö tulee lähemmäksi sattuman ilmenemistä ja roolia taiteellisessa tekoprosessissa. Kyse on luovan prosessin perusrakenteesta: tekijä toimii impulsiivisesti intuition pohjalta rationaalisuuden ohittaen ja saaden aikaan jotain rationaalisuuden näkökulmasta odottamatonta ja merkityksellistä. Tekijä päätyy tyydyttäviin tuloksiin seuraamalla luontaisia irratiionaalaisia impulssejaan.

Tässä yhteydessä voinee mainita lyhyesti tapahtumien sarjasta, jo-

hon viitataan termillä serendipiteetti⁶⁰: etsiessään tai tavoitellessaan jotain tiettyä asiaa henkilö löytää tai kohtaa jotain odottamatonta. Serendipiteetin käsitteeseen liittyy tietynlainen valppauden ilmapiiri. Tämä ajatus sisältyy Louis Pasteurin (1822–1895) toteamukseen, jonka mukaan sattuma suosii perehtynyttä mieltä.⁶¹

Aristoteles ei luonnollisestikaan puhu serendipiteetistä, mutta serendipisyyttä voi nähdä pilkahtelevan esimerkiksi Aristoteleen aarre-esimerkissä. Puutarhuri löytää aarteen sattumalta kaivaessaan kuoppaa istuttaakseen puun. Taidemaalarin työhuoneella serendipisyys ilmenee esimerkiksi sopivien värien etsinnän yhteydessä, kun tekijä päättää impulsiivisuudessaan kokeilla sekoittamaansa väriä toiseen työhuoneella olevaan keskeneräiseen työhön ja huomaakin värin herkullisuuden tässä toisessa kohteessa⁶². Tähän kiteytyy jotain olennaista maalauksesta ja maalausprosessista. Kyse on jonkinlaisesta maalauksen sironnasta, siitä, missä kaikkialla tekeytyvä maalaus sijaitsee. Ja jälleen: serendipisyys kuten sattumakin voi ilmetä ainoastaan päämäärien kontekstissa.

Sattuman rooli tekoprosessissa on odottamattoman, yllättävän ja merkityksellisen kohtaamisessa, sen kokemisesta johtuvassa mielihyvässä, joka kannattelee tekemistä. Ilman sattuman väliintuloa tapahtuva ei tapahdu kaikella voimalla vaan ainoastaan tutuksi tunnetun voimalla. Tekoprosessin viehätys on harhailussa ja jo toteutuneen hitaassa tunnistamisessa, että ei vielä ymmärrä jotain olevan löytymäisillään.

Taiteellisessa tekoprosessissa esiintyvä sattuma on:

1. päämäärien kontekstissa ilmenevä tapahtuma, joka on
2. ennakoimaton,
3. yllättävä,
4. vailla selitystä ja
5. koetaan merkitykselliseksi.

Selityksen puuttuminen viittaa ensisijaisesti päämääräsyyn poissaoloon. Eri tyypiset selitykset voidaan karkeasti jakaa 1. Aristoteleen perinteen ja 2. Galilein

60 – Serendip on Sri Lankan vanha persiankielinen nimi. Termin serendipity (engl.), jolla viitataan sattumalta löytyviin asioihin, keksi Horace (Horatio) Walpole, Orfordin 4. jaarli (1717–1797). Käsitteen taustalla on vanha persialainen satu Serendipin kolmesta prinsistä. Englanninkieliseen sanakirjaan *The Century Dictionary* termi lisättiin vuonna 1909 ja määriteltiin siinä seuraavasti: the happy faculty or luck of finding by accidental sagacity; discovery of things unsought.

61 – Jasia Reichardt kuratoi vuonna 1968 näyttelyn nimeltä *Cybernetic Serendipity*, jonka temana oli algoritmi-avusteinen taide. Näyttely oli esillä Lontoossa Institute of Contemporary Artsissa ja kiersi tämän jälkeen USA:ssa. Näyttelyn kanssa samaan aikaan ilmestyi Reichardtin toimittama *Studio International* lehden erikoispainos *Cybernetic serendipity: the computer and the arts*.

62 – Gerhard Richter puhuu tästä Benjamin H. D. Buchlohin (160) haastattelussa. Sekoittaessaan väriä johonkin tiettyyn maalaukseen, Richter saattaa toisinaan kokeilla väriä johonkin toiseen maalaukseen ja toteaa, että "tämä ei juuri koskaan osoittaudu erehdykseksi". Ilmaus "ei juuri koskaan" tosin viittaa siihen, että näin käy "aina tai useimmiten", jolloin Aristoteleen näkemyksen mukaan emme voi puhua sattumasta.

perinteen mukaisiin selityksiin. Aristoteelisen perinteen selitykset ovat teleologisia, Galilein perinteen mukaiset kausaalisia ja mekaanisia. Aristoteleen kohdalla voisimme puhua näin ollen syyn sijaan tältä osin myös perusteesta. Merkityksellisyys tarkoittaa, että yllättävä tapahtuma hahmottuu tapahtumaksi, joka olisi voinut olla tavoitteena. Merkitykselliseksi kokeminen linkittää sattuman valintojen tekemiseen. Ehto rajaa taiteellisessa tekoprosessissa tapahtuvan sattuman itsestään tapahtumisesta aristoteelisessa mielessä. Valitseminen edellyttää päämäärien kontekstin.

Sattuman ennakoimattomuus on Aristoteleelle selvää, koska vain seläistä, joka tapahtuu aina tai useimmiten on ennakoitavissa. Tapahtumien ennakoitavuus perustuu tapahtumien selitettävyyteen ja Aristoteleen mukaan ainoastaan aina tai useimmiten oleva on selitettävissä. Ennakoimattomuusehto ei ole kuitenkaan ongelmaton.

Kolikon tai nopan heiton tulos on ennakoitavissa ja sattumaa. Väitteen on oltava joko epätosi tai epätäsmällinen, mikäli haluamme pitää kiinni määritelmästä. Esittämäni määritelmä koskee taiteellisessa tekoprosessissa esiintyvää sattumaa, mutta ollakseen puolustettavissa sen tulee olla yhteensopiva hyväksyttävissä olevan yleisen sattuman teorian kanssa. Vaikka en tutkimuksessani sano suoraan mitään jälkimmäisestä, ei voi olla niin, että ilmeiset sattumatapaukset olisivat ristiriidassa esittämäni määritelmän kanssa.

Onko ristiriita olemassa? Tarkastelkaamme ensin mitä on ennakoitavissa ja miten ennakoimattomuus pitäisi määritelmässä ymmärtää. Kolikkoa heittäessämme voimme ennakoita, että tulee jompi kumpi, kruuna tai klaava, mutta emme voi ennakoita kumpi tulee, kruuna vai klaava. Voimme ennakoita pitkissä sarjoissa kruunien ja klaavojen esiintymisen keskinäistä suhdetta ja sen pohjalta yksittäisten heittojen lopputuloksen todennäköisyyttä. Ennakoimattomuusehdossa ei kuitenkaan ole kyse todennäköisyyksien hahmottamisesta vaan yksittäisten tapahtumien yksittäisistä vaikutuksista.

Toisekseen ilman päämääriin kytkemistä esimerkiksi kolikon tai arpa-kuution heittämisen tuloksia ei tulisikaan pitää sattumina. Tulokset ovat satunnaisia, mutta liittyäkseen sattumaan, heittämisen pitää tapahtua määritelmän edellyttämällä tavalla päämäärien kontekstissa⁶³. Ennakoimattomuusehto erottaa ilman päämäärää todennäköisyyksien pohjalta ilmenevän satunnaisuuden ja sattuman toisistaan. Ennakoimattomuus tarkoittaa, ettei sattuma voi olla toiminnan päämääränä. Tämän vuoksi ei ole lainkaan selvää, voiko hiihtokilpailun voittoon tähtäävä kilpailija voittaa kilpailua sattumalta, vaikka voitto olisikin yllätyksellistä ja vaikka hiihtäjää suosisi matkalla mielikuvituksen hyvä onni.

63 — Kun henkilö päättää ruokakauppaan menessään ratkaista ostoslistan sisällön kolikkoa heittämällä, hänen myöhemmin nauttimensa aterian koostumus on sattumaa. Hän valitsee kunkin raaka-aineen kolikolla esimerkiksi heittämällä ensin siitä, meneekö eteenpäin vai kääntyykö vasemmalle. Saavuttuaan mahdollisesti vihannesosastolle hän valitsee kolikolla kasvis vai juures, ylä- vai alahyllyltä ja niin edelleen. Ruoka, jonka henkilö saa näin toimien lopulta aikaiseksi on koostumukseltaan sattumaa ja ennakoimatonta. Henkilö hahmottaa tällöin valmiin ruoan ääressä, että valmistettu ateria olisi voinut olla etukäteen suunniteltu, se olisi voinut olla hänen päämääränään.

4.

Määritelmä ja käytäntö

Mekaanisiksi kutsumani sattumahaavit asettuvat sattuman ehtojen alaan kuta-kuinkin vaivattomasti. Tällaisia ovat esimerkiksi erilaisten algoritmien ja systeemien, kuten tietokoneohjelmien tai nopanheiton opastuksella toimiminen, jolloin osa valinnoista siirtyy systeemin harteille. John Cagen taiteellinen työ on tästä yksi kokonaisvaltainen esimerkki. Toisena esimerkkinä mainittakoon Gerhard Richterin teos *4900 väriä*, jonka hän toteutti tietokoneavusteisesti; tietokoneohjelma vastasi värivalinnoista ja värien sijoittelusta (Buchloh, 163).

Mekaanisten sattumahaavien kohdalla voi kuitenkin tapauskohtaisesti jäädä epäselväksi, tapahtuuko toiminta päämäärien kontekstissa määritelmän edellyttämällä tavalla. Mikäli päämäärien kontekstia ei ole, kysymys on itsestään tapahtumisesta Aristoteleen tarkoittamalla tavalla. Yleensä mekaanisten sattumahaavien rakentelu kuitenkin tapahtuu päämäärien kontekstissa. Sattumasysteemien perusteella toimittaessa yksilölliset päämäärät ja valitseminen ovat läsnä sääntöjen luomisessa ja seuraamisessa, esimerkiksi siinä, millainen sattumageneraattorin ohjailemasta toimintakäskyjen valikoimasta tulee.

Yleisten päämäärien kontekstissa tapahtuva ei-minkään vaihe ei ehto täytä. Yksilöllisten päämäärien horisontti on näkymättömissä eikä valintojen tekeminen mielekkäässä mielessä ole mahdollista. Toiminta sen enempää kuin aikaansaannoksetkaan eivät ilmene määritelmän tarkoittamassa mielessä merkityksellisinä, ei synny vaikutelmaa, että maalaus pohjalle ilmestyvät jäljet olisivat voineet olla tarkoituksella tehtyjä. Jäljet ovat edellä taiteellisen osan käsittelyn yhteydessä kuvaamalla tavalla mykkiä – teos ei puhu.

Päämääräehto ei yksiselitteisesti täyty myöskään pimeässä tai silmät suljettuina piirtämisen yhteydessä, joita näkee pidettävän esimerkkeinä kuvataiteilijan keinoista tavoitella sattumaa. Ehto ei toteudu pimeässä tekemisen vaiheessa. Vaihe samastuu ei-minkään vaiheeseen. Pimeässä tai silmät sidottuna työskentely on kiehtonut jossain vaiheessa esimerkiksi William Anastasia, Robert Morrisia ja Cy Twombleya.

Silmät suljettuina edennyt tekoprosessi siirtyy jonkin vaiheeseen, kun aikaansaatuja jälkiä tarkastellaan eli tutkitaan, mitä tuli saaduksi aikaan. Tekeytyvä teos alkaa puhua tekijälle kuten jonkin vaiheessa käy. Prosessi merkityksellistyy. Maalaus pohjalla ilmenevät jäljet ja värit näyttävät asioina, jotka voisivat olla tarkoituksellisia. Niiden olemassaolo sellaisina on yllättävää, ennakoimatonta ja selittämätöntä.

Teoksen aihe tai tekemisen viitekehys voivat nekin näyttäytyä sattumalta eteen tulleilta. Tapahtumat voivat edetä myös niin, että päämääränä olevaan aiheeseen liittyy yllättäen uusia ulottuvuuksia. Elina Merenmies teki lehdestä löytämänsä kasvokuvan pohjalta tussiteoksen. Kuvan hän oli valinnut sen visuaalisen kiinnostavuuden perusteella olettaen dramaattisen kuvan esittävän elokuvatähteä. Jälkeenpäin teoksen jo ollessa esillä näyttelyssä Merenmiehelle selvisi, että teoksen pohjana olleessa kuvassa on katoliseksi kääntynyt saksanjuutalainen keskitysleirillä menehtynyt marttyyri Edith Stein. Kuvassa ollut nainen osoittautui näin Merenmiehelle muutenkin

kuin visuaalisesti merkitykselliseksi. (Lukkarinen, 2008.) Vaikka Edith Steinin kuvan tekeminen ei ollut Merenmiehen varsinaisen päämäärä, se olisi voinut sitä olla. Merenmies teki sattumalta kuvan Steinista. Sattuman muutkin ehdot täytyvät: se, että Merenmies valitsi lehdestä kuvan, joka osoittautui kuvaksi marttyyrista oli ennustamatonta, yllätyksellistä ja vailla selitystä.

Toista reittiä sattuma tarttuu teoksen aiheeseen Per Kirkebyyn ”sarjoiksi” nimeämissä tapahtumissa. ”Sarjalla” hän viittaa jonkin työn alla olevan suunnitelman, ajatuksen tai hahmotelman saamaan yllättävään tukeen. Kirkeby antaa tästä seuraavanlaisen esimerkin. Matkallaan Edinburghiin Kirkeby luonnosteli lentokoneessa holvikaarimuotoa. Päästyään perille Kirkeby kertoo kohdanneensa luonnostelemansa kaltaisen holvikaaren saapuessaan kaupungin tuomiokirkolle. Kirkeby sanoo olevansa tietoinen tällaisen vahvistuksen psykologisista rakenteista, joilla hän viittaa siihen, että mikäli vakaumus luonnoksen taustalla on riittävän vahva, hän löytää aina jälkikäteen vahvistuksen sille. (Kirkeby, 35.)

Ennakoimattomuus- ja yllätyksellisyys ehdot ovat lähellä toisiaan mutteivät päällekkäisiä. Kaikki yllätyksellinen on ennakoimatonta, mutta kaikki ennakoimatonta ei ole yllätyksellistä. Kolikon heittämisen lopputulos on ennakoimatonta, mutta tuskin itsessään kellekään yllätyksellistä. Ennakoimatonta kadottaa toteutuessaan yllätyksellisyiden myös, kun tulossa olevaa tilannetta on aikaa pohtia etukäteen huolella. Tämä pätee tiettyyn rajaan saakka – varautumalla voi lieventää ennakoimattoman yllätyksellisyyttä. Kääntöpuolena on sitä suuremman yllätyksen mahdollisuus, mikäli perinpohjaisesta pohdinnasta huolimatta tapahtuu jotain erityisen harvinaista, jota ei harkinnasta huolimatta osaa olettaa pienimmässäkään määrin mahdolliseksi.

Varautuminen ei aina ole hyvä asia. Miksi itseään kutittaessa ei kutia lainkaan, kysytään lasten kysymyksissä *Helsingin sanomien* (12.01.13.) tiedesivuilla. Soveltavan fysiologian professori Hannu Rintamäki vastaa, että ”itseä kutittaessa ei kutia, sillä teosta puuttuu yllätyksellisyys.” Myös taiteellisen prosessin täytyy ”kutittaa” ollakseen tyydyttävä, tuottaakseen tekijälleen mielihyvää, eikä näin tapahdu ilman yllätyksellisyyttä.

Tähän viittaa Suna Vuori lauantaiesseessään ”Taidetta taiteen vuoksi” (*HS* 04.05.13).

Ennakoimattomuudessa ja hallitsemattomuudessa piilee osa taiteen viehättyksestä. Ja tämä erottaa sen laskelmoidusta viihdestä.

Laskelmoitu viihde voi olla ennakoimatonta. En kuitenkaan halua tässä yhteydessä osallistua keskusteluun viihteen ja taiteen erosta tai ryhtyä pohtimaan, miten viihde on ennakoimatonta. Vuoren näkemys on allekirjoitettavissa ajatuksena, että yllätyksellisyys on taiteen olemuksen ytimessä. Hallitsemattomuus on tekijän keino yllättää itsensä. Hallitsemattomuus ei ole synonyymi sattumalle, mutta sattuma on aina hallitsematonta.

Yllätyksellisydestä puhuu niin ikään Anu Uimonen arvioidessaan Matti Kujasalon maalauksia (*HS* 13.11.10.). Kujasalo maalaa teippaamiseen perustuvaa metodologiaa toteuttaen. Uimonen kirjoittaa Kujasalon tietävän täsmälleen, kuinka prosessi etenee ja kuitenkin lopputulos yllättää aina. Kujasalon tapa työskennellä on esimerkki yllätyksellisydestä, johon ei välttämättä liity sattumaa vaan kyse on alkutilanneherkstä prosessista. Prosessiin sisältyy niin monta muuttujaa, ettei lopputulosta pysty ennakoimaan. Lopputuloksen yllätyksellisyys on kuitenkin sukua sattuman tuottaman yllätyksellisuuden kanssa. Antti Majanderin (*HS* 7.5.2016) mielestä yllätyksellisyys on parasta, mitä taide voi tarjota.

Kuten olen jo muutamaan otteeseen todennut, taiteellisessa työskentelyssäni sattuma esiintyy jonkin vaiheessa. Ei-minkään vaiheessa esiintyy parhaimmillaan itsestään tapahtumista aristoteelisessa mielessä. Väitöksen taiteellisen osan toisessa näytellyssä identiteetiltään eriytymättömät ensimmäisessä näytellyssä olleet maalauksen kantasolut eriytyvät sarjaksi maalauksia. Niistä jokaiselle syntyy työhuoneella päämäärä ja sen myötä niissä tapahtuneen on mahdollista näyttäytyä minulle sattumana, jonain jota olisin voinut tavoitella.

Sattuma ohjaa osaltaan prosessiani suunnaten sitä uusiin ennakoimattomiin ja yllättäviin suuntiin. Näin syntyvillä tapahtumilla ja niiden tuottamilla jäljillä maalauksessa ei ole selitystä. Syihin, jotka selittäisivät näiden maalauksen kohtien olemassaolon juuri sellaisina kuin ne ovat, täytyisi sisältyä tekijän tarkoitus. Tällaista ei ole, sillä voin huomata ja tunnistaa kohdat vasta siinä vaiheessa, kun ne ovat kankaalla.

Jarmo Mäkilä toteaa Timo Valjakan haastattelussa (*HS* 12.9.2010) seuraavasti:

En minä maalatessani ehdi ajatella miltä maalaukseni näyttävät. Yritän vain saada kaiken lokahtamaan paikalleen niin, että niihin tulee se tunne jota ajan takaa. Jälkikäteen ihmettelen, että miten minä tuonkin olen tehnyt.

Anu Uimosen (*HS* 05.09.10) haastattelema Visa Norros taas kertoo monotyöpioiden tekemiseen liittyen, että

Voi tapahtua mitä tahansa, eikä samaa pysty ikinä toistamaan. Telalla yksi veto ja työ on epäonnistunut. Toisaalta jälkepäin voi ihmetellä, miten ihmeessä onnistuinkin tekemään tällaista.

Tekijöillä on päämäärä. Siihen pyrkiessä tekijöiltä jää huomiotta tunnistamaton määrä tapahtumia. Kun Mäkilä tai Norros myöhemmin teoksiaan tarkastellessaan yllätykseksen huomaavat jonkun tällaisen tapahtuman jäljet teok-

sessaan, syntyy vaikutelma, että tällainen kohta olisi voinut olla tarkoituksella tehty. Miten asiat ovat tapahtuneet, jää kuitenkin vaille selitystä.

August Strindberg (103) kirjoittaa, että työskennellessään luonnon tavoin vailla päämäärää⁶⁴ tietoinen ja tiedostamaton ihastuttavalla tavalla sekoituneena, taiteilija on luonnollisen ilmaisun ja taiteen äärellä. Työskentelyyn sekoittuu tällöin Strindbergin mukaan sattuma. Ajatus näyttäisi olevan ristiriidassa muotoilemani määritelmän kanssa, jossa sattuman yhtenä edellytyksenä on päämäärien konteksti. Ristiriita on näennäinen. Kun maalari työskentelee vailla päämäärää, mikään, mikä maalaus pohjalle ilmestyy ei ole tarkoituksellista ja on harhaanjohtavaa sanoa maalaamisen olevan tällöin sattumallista. Se ei tunnu eikä ilmene sillä hetkellä sellaisena. Aikaansaannos voi kuitenkin toisena hetkenä vaikuttaa sattuman sanelemalta. Näin tapahtuu, kun tekeytyvää teosta tarkastellaan päämäärien valossa.

4.1 Hallittuja sattumia

Sattumaan liitetään toisinaan taiteesta kirjoitettaessa hallittavuus. Ajatus hallittavuudesta tuo mukanaan ajatuksen ennustettavuudesta, joka kaventaa ajatusta yllätyksellisyydestä.

[-] jossa Pesonen toistaa muutamasta maaliläiskästä koostuvaa kuva-aihetta. Jokainen neljästä kankaasta on erilainen. Toisto tekee vapaamuotoisista siveltimenjäljistä tietoisia elementtejä. Näennäinen spontaanisuus paljastuu harkituksi. (Timo Valjakka, *HS* 21.01.14)

Hän maalaa märkää märälle ja antaa värinen sekoittua kankaalla. Vaikka hänen maalaustekniikkansa on yhdistelmä kaaosta ja kontrollia tavalla, jossa sattumalla näyttää olevan merkittävä rooli. (Timo Valjakka, *HS* 21.04.13)

Helteen omaperäisestä virtuositeetista kertoo paljon se, että hän saa veistokset näyttämään samanaikaisesti vahingossa syntyneiltä ja tarkan harkinnan tuloksilta. (Timo Valjakka, *HS* 17.06.12)

Mutkikkaan prosessin tuloksena on maalauksia, joissa alkuperäisen kuva-aiheen kulmikkaus, sattumanvaraisesti roikkuvat teipit sekä lopullisen fotorealistisen maalauksen tarkkuus ovat läsnä samanaikaisesti ja tasavahvasti (Timo Valjakka, *HS* 25.03.12).

64 — Strindberg käyttää sanaa päämäärä siten, että se viittaa valintojen tekemiseen. Luonto ei tee valintoja. Tässä mielessä Strindbergin ajatus sopii yhteen Aristoteleen kanssa, vaikka tämän näkemyksen mukaan luonto nimenomaan toimii päämäärähakuisesti. Kyse ei kuitenkaan ole valintojen tekemisestä vaan olemuksen mukaisista päämääristä.

Väri leviää samaan aikaan sattumanvaraisesti ja säännönmukaisesti totellen puun syiden muotoja (Veikko Halmetoja, *HS* 03.06.12).

Sen pelkistynyt rytmi tuntuu samaan aikaan tarkkaan mietityltä ja reippaan sattumanvaraiselta (Veikko Halmetoja, *HS* 29.01.12).

Teos rakentuu edestakaisin huojuvasta pöytälevystä ja lukemattomista alumiinipalloista, jotka vierivät pitkin pöytää täysin sattumanvaraisesti mutta muodostaen silti kaavamaisia, fysiikan lakien määräämiä kuvioita. Sattumanvaraisuuteen piilotettu säännöllisyys imitoi luontoa, mutta monitasoisen teoksen voi nähdä kommentoivan myös ihmisyyteisen lakeja. (Harri Mäcklin, *HS* 25.02.12).

Teokset ovat mekaanisia, pitkän suunnittelutyön tuloksia, joita ohjaa harkittu sattuma (Kaisa Heinänen, *HS* 29.11.09).

Kertomukset jäävät kesken ja koreografia on sattumanvaraisuudessaan hallittua (Maria Säkö, *HS* 21.08.11).⁶⁵

Säännönmukaista, harkittua saati hallittua sattumaa ei ole olemassa. Eikä tällaista yllä lainatuissa teksteissä väitetäkään ja jos väitetäänkin, tekstejä tulee kuitenkin lukea ensisijassa pyrkimyksinä kuvata taideteoksia eikä väitteinä sattuman olemuksesta. Taiteen kuvauksina huomionarvoista on tekstien runsaus, joissa sattumaan tai sattumankaltaisuuteen viitataan. Sattuma välittänee kirjoittajien mielestä jotain olennaista teosten olemuksesta.

Vastaavanlaista käsitteellistä rakennetta käyttää omaa tekemistään kuvatessaan esimerkiksi Gerhard Richter (Schwartz, 29) puhuessaan suunnitellusta spontaanisuudesta (engl. planned spontaneity). Samu Raatikainen kuvaa käyttämänsä tekniikkaa ”kontrolloiduksi yllätykselliseksi sattumaksi” (*TS* 08.08.09). Markku Valkonen puolestaan viittaa Mikko Paakkolan maalausta kuvatessaan sattumaan lainomaisena tapahtumana:

Samalla hän antaa myös sattuman ohjata lopputulosta. Se näkyy teoksen yläosasta, jossa väri on levinnyt öljyisten lakiensa mukaisesti. (Markku Valkonen, *HS Kuukausilite*, numero 467, maaliskuu 2011.)

Mutta tekstejä voi tarkastella myös sattuman olemuksen näkökulmasta. Niihin kätkeytyy sattuman ehdoista merkityksellisyys, että sattuma näyttäytyy asiana, joka olisi voinut olla päämääränä. Teoksessa on jotain, jonka voi kuvitella olevan tarkoituksella tehtyä vaikka vaikuttaa siltä, ettei näin ole.

Halmetoja toteaa tähän liittyen kritiikissään Jyrki Siukosen näyttelystä,

65 — Toisin kuin muissa lainauksissa, tässä tekstissä käsitellään tanssiteosta.

että ”Siukosen teoksissa sattuma muuttuu merkitykselliseksi”(HS 25.09.12). Sattuma on merkityksellinen, joten se ei voi sellaiseksi muuttua. Ei-mikään taas ei voi muuttua merkitykselliseksi. Merkityksellisyys tuhoaa ei-minkään ja synnyttää sattuman mahdollisuuden.

Harri Mäcklinin ajatuksenjuoksussa on sattuman näkökulmasta ha-puulua, jollaisen voi olettaa aikoinaan Aristotelesta närkästyttäneen. Mäcklin tulee, kenties huomaamattaan, sanoneeksi sattumasta hieman enemmän kuin muissa lainatuissa teksteissä, ja se, mitä Mäcklin sattumasta sanoo, on omiaan hämärtämään sattuman olemusta.

Mäcklin kuvaa alumiinipallojen liikkuvan kallistelevalla pinnalla täysin sattumanvaraisesti muodostaen kuitenkin fysiikan tai luonnonlakien määrää-miä kuvioita⁶⁶. Mikäli, kuten Mäcklin tässä tekee, alumiinipallojen liikkeitä tarkastellaan luonnonlakien näkökulmasta, pallot eivät liiku kallistelevalla pinnalla sattumanvaraisesti vaan luonnonlakien mukaisesti. Alumiinipallot liikkuvat luonnonlakien mukaisesti muodostaen luonnonlakien määräämiä kuvioita. Tapahtumien kulkuun ei näin kuvaten liity mitään sattumanvaraista.

Sattumaa sen sijaan olisi, mikäli luonnonlakien mukaisesti liikkuvat alu-miinipallot muodostaisivat täysin sattumanvaraisen luonnonlakien vastaisen kuvion. Näin voisi alustavasti olettaa. Aristoteleen sattuman käsityksen näkö-kulmasta kyse ei tässä tapauksessa olisi kuitenkaan sattumasta, sillä sattuma liittyy päämääriin ja on avoinna Aristoteleen mukaan ainoastaan valintaan kykeneville. Luonnonlait eivät tee tarkoitettua kaltaisia kuvioihin liittyviä va-lintoja. Emme kykene aidosti ajattelemaan, että alumiinipallojen muodostama luonnonlakien vastainen kuvio olisi voinut olla luonnonlakien päämääränä⁶⁷.

Mäcklin kirjoittaa myös sattumanvaraisuuden kätkeytyvästä säännön-mukaisuudesta. Sattuma on juuri tekijä, joka murtaa säännönmukaisuuden. Säännönmukaisuus, että jotain tapahtuu aina tai useimmiten, murtaa sattuman. Mutta mikä sitten Mäcklinin kuvaamassa tapahtumien sarjassa on sat-tumaa? Mäcklinin käsitteellisestä harhailusta huolimatta itse tapahtumaan tuntuu sellaista sisältyvän.

Ohitan tässä kohdassa ilmeiset, mutta eivät kovin kiinnostavat, sattuma-tapaukset, jotka liittyvät esimerkiksi teoksen katsojan paikalle saapumisen ja teoksen kunkin hetkisen tilan välisiin suhteisiin, kuten siihen, mihin suuntaan pöytälevy kallistuu katsojan kiinnittäessä siihen huomionsa. Palatkaamme sen sijaan vielä alumiinipallojen huojuvalla pinnalla muodostamiin kuvioihin.

66 – Lainatussa kohdassa Mäcklinin kuvailee Tommi Grönlundin ja Petteri Nisusen teosta *Aaltomuoto* vuodelta 2012.

67 – Oma tähän liittyvä kysymyksensä on, miten meidän tulisi ymmärtää luonnon lakien määräämät kuviot. Pitäisikö meidän ajatella, että kuviot ovat jollain tavalla luonnon lakien mukaisia? Newtonin kolme peruslakia esi-merkiksi käsittelevät kappaleiden dynamiikkaa, toisin sanoen massan, voiman, kiihtyvyyden ja nopeuden suhteita. Dynamiikan peruslain mukaan voima on massan ja kiihtyvyyden tulo. Millainen kuvio olisi tämän lain mukainen?

Epäselvää on myös alumiinipallojen muodostaman kuvion olemus, onko se esimerkiksi yksi kuvio? Emme välttämättä hahmota palloja samaan aikaan katsoessamme niiden muodostamissa asetelmissa samaa kuvioita. On mahdollista, että yksi näkee palloryhmässä yhdenlaisen kuvion ja toinen toisenlaisen. Onko näin ollen ajateltava, että yksi kuvioista on luonnon lakien määräämä ja muut eivät vai ovatko kaikki samassa pallorykelmässä nähdyt erilaiset kuviot luonnon lakien mukaisia?

Niiden osalta sattuman ehdoista täytyy ennakoimattomuus ja yllättävyys.

Entä selityksen puuttuminen? Pallot liikkuvat luonnon lakien mukai- sesti. Niiden liikkeet ja keskinäiset suhteet voi olettaa periaatteessa tulleen kausaalisesti selitetyiksi, kun liitämme selitykseen lakien lisäksi riittävän tar- kan kuvauksen alkutilanteesta ja teoksen rakenteesta. Selittääkö tämä myös syntyneet kuviot? Ei päämäärien osalta.

Selitys siis puuttuu, mutta täytyykö ehto päämäärien kontekstista. Se täytyy, mikäli voimme uskottavasti olettaa, että teos sellaisena kuin se kullekin katsojalle näyttäytyy, voisi olla tekijöiden yhtenä päämääränä, mutta ei kaikilta osin kuitenkaan ole. Mielestäni näin voi ajatella alumiinipallojen muodosta- mien kuvioiden osalta. Tekijöiden tarkoitusten ottaminen huomioon teoksen kuvauksessa avaa sattumalle tapahtumismahdollisuuden ja muodostuneet kuviot on liitettävissä tekijöiden tarkoitusten joukkoon sattuman ilmenemistä puoltavalla tavalla. Toisaalta jo sekin riittää, että katsojalle syntyy vaikutelma, että muodostuvat kuvioita voisivat olla teoksen päämäärien joukossa, mutta eivät sitä ole.

Toinen vaihtoehto kuvata teoksen tapahtumia huojuvan pinnan, alu- miinipallojen sekä pallojen muodostamien kuvioiden osalta on tulkita tapahtu- mat ilmentymäksi alkutilanneherkästä prosessista. Tapahtuma vaikuttaa sattumanvaraiselta ja se koetaan sellaiseksi, koska lopputuloksen aavistaminen tai ennustaminen on mahdotonta alkutilanteen lukuisten muuttujien takia, jotka lisäksi reagoivat tilanteen kulkuun herkästi. Tapahtumat etenevät kuitenkin lainomaisesti ja tässä mielessä kyse ei ole sattumasta.

Määrittelin sattuman 1. päämäärien kontekstissa esiintyväksi tapah- tumaksi, joka on 2. ennakoimaton, 3. yllättävä, 4. vailla selitystä ja 5. koetaan merkitykselliseksi. Määritelmään nojaten sattumia esiintyy taiteellisen te- koprosessin jonkin vaiheessa. Ei-minkään vaiheessa sattuman esiintymisen ehdot eivät täyty, koska työskentely ei ole riittävässä määrin päämäärietois- ta. Sattuman ehtojen täyttymisen kannalta riittävästi yksilöidyt tekemisen päämäärät liittyvät tekeillä olevaan teokseen, joko 1. sen visuaalisiin omi- naisuuksiin, väriharmoniaan ja sommitteluun, teoksen muodollisiin ominai- suuksiin tai 2. teoksen sisällöllisiin ominaisuuksiin, aiheeseen ja sanomaan. Päämäärien poissaolon myötä prosessilta puuttuu myös yllättämisen mah- dollisuus. Tekeminen ei aukea sattuman ehtojen maailmassa. Aristoteleen määritelmän mukaista itsestään tapahtumista ja siitä juontuvaa arvoituksel- lisuutta ei-minkään vaiheen tapahtumien kulkuun voi sisältyä.

Prosessi siirtyy jonkin vaiheen myötä sattuman tapahtumisen maa- ilmaan. Jonkin vaiheessa tekemistä ohjaavien päämäärien viitekehyksessä ei-minkään vaiheen aikaansaannos voi näyttäytyä sellaisena, että tekijä voisi ajatella aikaansaannoksen olleen hänen tavoitteenaan. Tämä on yllättävää, ennustamatonta eikä tapahtumalla ole selitystä. Selitystä aikaansaannokselle ei ole, koska tyydyttävään selitykseen tulisi sisältyä riittävän yksityiskohtainen tarkoitus aikaansaannokseen johtaneelle tekemiselle.

4.2 Francis Bacon (1909–1992), Jackson Pollock (1912–1956) ja ”vapaaat merkit”

”Baconin ideaali olisi maalata kuin Velázquez työskennellen kuin Pollock”, luonnehtii Wieland Schmied (83). Mikäli Wieland tarkoittaa tällä ainoastaan, että tietynlaisella kaoottisuudella on olennainen osa Baconin maalausprosessissa, asianlaita mitä ilmeisemmin on näin. Baconille maalausprosessin onnistuminen edellyttää sekä suunnitelmallisuutta että sattumaa: pelkästään suunnitelmien mukaan kontrolloidusti edeten maalauksesta tulee kuollut, täysin sattumanvaraisesti edeten epäonnistunut (Silverman, 17). Sen sijaan ei tunnu uskottavalta, että Bacon haluaisi työskennellä kuten Pollock. Pollockin maalausprosessi olisi todennäköisesti liian kaoottinen ollakseen Baconin mieleen.

Baconin ja Pollockin työskentelytapojen tarkastelu tekemäni ei-minkään ja jonkin vaiheiden valossa tuo esiin työskentelytapojen lähes vastakkaisen luonteen vaiheiden suhteen. Ero vaikuttaa siihen, miten sattuma kummankin tekoprosessissa ilmenee. Ennen tätä vertailua sanon muutama sanan Baconin käsityksestä ja suhteesta sattumaan ja siitä, miten esittämäni sattuman määritelmä sopii yhteen Baconin ajatusten kanssa.

Baconille sattuman tehtävä on pitää maalaus hengissä, torjua maalauksen vajoaminen itsestäänselvyydeksi. Bacon puhuu järjestetystä sattumasta (engl. ordered chance) mutta tunnustaa, ettei oikein osaa kuvata, mitä hän sillä tarkoittaa (Silverman, 20; Deleuze, 93). Kirjassaan *Francis Bacon: the Logic of Sensation* Gilles Deleuze yrittää osaltaan hälventää tätä epäselvyyttä.

Järjestettyyn sattumaan liittyen Bacon puhuu merkeistä tai vapaista merkeistä, kuten Deleuze niitä nimittää (Silverman, 12). Vapaaat merkit ovat jälkiä tekeytyvässä maalauksessa, joita luonnehtii niiden synnyn hallitsemattomuus. Baconin keino aikaansaada vapaita merkkejä on murtaa kontrollissa etenevä maalaaminen nopeuden avulla. Sivellinkäden riittävän nopeat liikkeet saavat aikaan hallitsematonta maalauks jälkeä. Olen muutama kertaan maininnut kouluttamattoman käden merkityksestä omassa työskentelyssäni ja Baconin hallitsemattoman halua voisi kuvailla myös termiä käyttäen kouluttamattoman käden kaipuiksi.

Tämä on melko tyyppillinen maalausprosessissa esiintyvän intuitiivisen sattuman tapahtumisen tapa. Baconin mukaan sattuma ilmenee järjestyksen viitekehityksessä ja on olemassa tullakseen hyödynnetyksi. Vapaista merkeistä tulee osa maalauksesta ja maalausprosessista vasta, kun maalari reagoi niihin. Ilman integroitumista vapaaat merkit ilmentävät todennäköisyyksiä. (Deleuze, 94, 95.) Vapaa merkki on jotain yllättävää, joka ehdottaa maalaamiselle uutta suuntaa (Silverman 13). Vapaaat merkit eivät kuitenkaan ole niiden syntyhistoriasta johtuen viestinkantajia, eikä niiden voi katsoa viittaavan mihinkään (Deleuze, 94). Tämä on Baconille tärkeää, koska hänen mukaansa taiteen päämäärä on synnyttää aistimuksia ja taideteoksen kerronnallisuus on tämän päämäärän vihollinen (Silverman, 9).

Miten sitten tulisi ymmärtää järjestetyn sattuman ja vapaiden merkkien välinen suhde? Yksi vaihtoehto on ajatella, että vapaasta merkistä jalostuu järjestetty sattuma, kun tekijä huomaa vapaan merkin teokselle ehdottaman uuden suunnan ja hyödyntää tämän. Kyse on järjestetystä sattumasta vasta, kun vapaa merkki on sisällytetty kontrolloidusti osaksi tekeytyvää maalauksesta ja järjestetty osaksi kuvan hallittua rakennetta eli vasta kun merkki on hyödynnetty.

Entä täyttääkö Baconin esittelemä järjestetty sattuma määrittelemäni taiteellisesti tyydyttäväksi koetussa taiteellisessa tekoprosessissa esiintyvän sattuman ehdot? Järjestetty sattuma 1. ilmenee päämäärien kontekstissa. Tämä tulee ilmi Baconin näkemyksessä, että maalaamisen on kaaoksen pilkahdukista huolimatta oltava tekijän kontrollissa. Sattuman ilmeneminen edellyttää järjestystä, joka rakentuu päämäärien kautta. Järjestetyllä sattumalla 2. ei ole selitystä. Tämän takaa vapaiden merkkien viittaussuhteista vapaa olemus, niihin ei liity tarinaa eivätkä ne liity tarinaan, ne eivät kommentoi mitään, eikä niiden syntyyn liity yksilöityjä päämääriä. Järjestetty sattuma on 3. yllättävä ja 4. ennakoimaton ja 5. tekijä kokee sen merkityksellisenä. Ehdottaessaan teokselle uutta suuntaa järjestetty sattuma näyttäytyy kuin tarkoituksella tehtynä olematta kuitenkaan sitä.

Järjestetty sattuma on näin kuvattuna esimerkki taiteentekoprosessissa ilmenevästä intuitiivisesta sattumasta. Bacon puhuu myös manipuloituista sattumista. Manipuloidulla Bacon tarkoittanee samaa kuin järjestetyllä, eli että sattumasta tulee osa maalausprosessista vasta, kun vapaa merkkiä manipuloi eli hyödyntää teoksessa, mikä tarkoittaa maalauksen viemistä merkin ehdottamaan uuteen suuntaan. (Deleuze, 95.) Oma näkemykseni on maltillisempi. Sattumasta tulee osa maalausprosessista, kun se on tullut huomatuksi ja arvioiduksi päämäärien kontekstissa.

Baconin näkemyksestä näyttäisi seuraavan, etteivät ainakaan kaikki mekaanisen sattuman ilmentymät sisälly järjestetyn sattuman alaan. Näin voi olettaa olevan Baconin mielestä asian laidan esimerkiksi Duchampin teoksessa *3 Standard Stoppages* (1913–1914), johon kuuluu kolme metrin mittaista kolmelle maalaukskankaalle vapaasti metrin korkeudelta pudotettua ja kiinnitettyä nauhanpätkää. Duchamp ei millään tavalla manipuloi vapaasti pudonneista nauhoista syntyneitä merkkejä, eikä niistä siten tule osa työskentelyä⁶⁸ (Deleuze, 95).

Mikäli mekaaniset sattumat rajautuvat Baconin sattuman käsityksen ulkopuolelle, se on määrittelyn näkökulmasta ongelma. Jos Baconin ajatuksia järjestetystä sattumasta lukee kuvauksina sattuman ilmenemisestä hänen omassa työskentelyssään, ongelmaa ei ole. Ajatus vapaan merkin hyödyntämisestä merkitsevänä erona todennäköisyyden ja sattuman välillä on huomion arvoinen. Hyödyntämisen ajatus näyttäisi sisältyvän myös oman teoriani merkityksellisysehtoon, joskin sen suhteen vapaiden merkkien – termiä käyttäkösemme – integroitumiselle tekeillä olevaan teokseen riittää niiden

68 – Duchamp on itse kommentoinut teostaan vitsiksi. Teokseen kuuluu myös Baconin kaipaamaa manipulointia, sillä Duchamp on leikannut tippuneiden nauhojen profiilin mukaiset kappaleet ehdotuksiksi uusista metrin mitoista.

tuomien uusien merkityksien havaitseminen.

Bacon nostaa työskentelynsä kuvauksissa sattuman keskeiseen asemaan. Artikkelissaan "Francis Bacon, A Mind on Fire" (*The Guardian* 6.9.2007) Jonathan Jones kyseenalaistaa Baconin puheet sattumasta. Jonesin mukaan Bacon ei ole rehellinen kertoessaan työskentelynsä nojaavan suurelta osin sattumaan. Väitettään Jones perustelee Baconin työhuoneelta löytyneillä luonnoksilla ja valokuvilla, jotka kertovat pikemminkin huolellisesta suunnittelusta kuin sattumasta. Baconin työskentely on Jonesin mukaan ollut suunnitelmallisempaa kuin mitä tämä on antanut ymmärtää.

Jonesin väite perusteluineen kertoo ennen kaikkea sattuman luonteen väärinymmärtämisestä. Väitteessä oletetaan virheellisesti, että suunnitelmallisuus vie sattumalta elintilan. Elintilan viemisen sijaan sattuman esiintyminen edellyttää suunnitelmallisuutta, sillä sattuma ilmenee päämäärien kontekstissa. Päämäärätietoinen suunnittelu on sattuman esiintymisen välttämätön ehto. Vailla suunnitelmaa työskentely on kaaoksen tilassa, eikä teokselle silloin ole hahmotettavissa suuntaa, jolle sattuma Baconin ajatuksen mukaan voisi ehdottaa vaihtoehtoa.

Viittasin luvun alussa Baconin ja Pollockin maalausprosessien vertailuun ei-minkään ja jonkun vaiheiden valossa ja tämän vertailun myötä esiin nousevaan vastakohtaisuuteen vaiheiden esiintymisessä heidän työskentelyssään. Bacon jakaa maalausprosessinsa ennen maalaamista tapahtuvaan suunnitteluun ja suunnitelman pohjalta maalaamiseen. Pollock taas toteaa, ettei maalatessaan hahmota, mitä on tekemässä. Hahmottaminen tapahtuu maalaamisen tauottua. (Brecht, 39.) Näin prosessit piirtyvät toistensa peilikuviksi. Baconilla on ennen maalaamista oltava selvä kuva, mitä hän ryhtyy maalaamaan. Pollockilla selvä kuva siitä, mitä hän on maalannut, syntyy maalaamisen jälkeen. Baconille maalaaminen on hahmottuneen ilmaisua, Pollockille ilmaistun hahmottamista.

Baconin prosessi on ei-minkään vaiheessa ennen maalaamisen aloittamista. Ei-minkään vaihe vaihtuu jonkin vaiheeseen päämäärien hahmottumisen myötä. Kun Baconille on muodostunut selkeä kuva aiheesta, hän voi omien sanojensa mukaan ryhtyä maalaamaan. Päämäärä on läsnä, joten maalaaminen tapahtuu jonkin vaiheessa.

Silloin kun Pollock ei hahmota, mitä on maalaamassa, hänen prosessinsa on ei-minkään vaiheessa. Jonkin vaiheessa Pollockin prosessi on tutustumisjakson aikana hänen hahmottaessaan, mitä kankaalle on ilmestynyt ja voidessaan sen myötä pohtia, miten edetä. Etenemisen pohtiminen edellyttää riittävän yksilöityjen päämäärien olemassaoloa, mikä on jonkin vaiheen esiintymisen ehto.

Esittämäni taiteellisessa tekoprosessissa esiintyvän sattuman määritelmän mukaan sattumia ilmenee päämäärien kontekstissa. Päämäärien konteksti on määritelmässä tarkoitettulla tavalla läsnä ainoastaan jonkin vaiheessa. Joten Pollockin maalausprosessissa sattuma voi tapahtua hetkinä, jolloin hän ei maalaa, kun taas Baconille sattumat voivat ilmetä, kun hän maalaa.

4.3 Valintaa ja organisoituja sattumia, John Cage (1912–1992)

Esitän luvun lopuksi kolme huomiota sattuman ja valinnan välisestä suhteesta. Tarkastelun taustavalona toimii John Cagen taide ja ajattelu⁶⁹. Tämän Cagen työskentelyä ja ajattelua koskevan lyhyen luotauksen päätyminen mukaan tutkimukseeni sai sinettinsä sattuman kautta.

Nimettyäni tekoprosessin vaiheet ei-minkään ja jonkin vaiheiksi ja pidettyäni molemmat taiteellisen osan näyttelyni törmäsin ensin Cagen tekstiin nimeltään *Luento ei-mistäään* (engl. *Lecture of Nothing*) ja sitten toiseen nimeltään *Luento jostakin* (engl. *Lecture of Something*)⁷⁰. Antamieni nimien samuus Cagen otsikoiden kanssa on sattuma, johon sisältyi sellaista vastaansanomattomuutta, että käsillä oleva luku täytyi kirjoittaa. Olisin voinut tehdä nimeämäni tekoprosessin jaon ja valita näyttelyiden nimet Cagen tekstien hurmaamana, mikäli tapahtumien ajallinen järjestys olisi ollut toinen.

Sattuvia nimiä lukuun ottamatta mainittuihin kahteen tekstiin ei sisälly mitään erityisesti tutkimukseni teemoja koskevaa tai niitä jollain erityisellä tavalla avaavaa. Cagen teksteistä, muistakin kuin mainituista, muodostuu ennen kaikkea mielenkiintoinen näkökulma (taiteen) maailmaan, jota Cage olemassaolollaan kartoitti. Tämän maailman keskeinen toimija on sattuma, johon Cage tuotannossaan johdonmukaisesti nojaa. Cagen taide, hänen käsityksensä taiteesta ja tapa ajatella, tarjoavat avokätisesti näkökulmia taiteen ja sattuman välisen suhteen tarkastelulle. Leikkaan tästä tarjonnasta ohuen valinnan käsitteen ympärille tiivistyneen viipaleen.

4.3.1 Muusikko kuvataidetta käsittelevässä tutkimuksessa

Cagen erityinen suhde sattumaan ei kenties riitä tämän luvun tutkimukseeni sisällyttämisen perusteeksi lukijalle, joka esittää kysymyksen, miksi yksityis-

69 – Varhaisessa vaiheessa hahmotellessani tutkimukseni rakennetta päädyin siihen, etten tarkastele yksityiskohdaisesti yksittäisten taiteilijoiden työskentelyä tai heidän suhdettaan sattumaan. Viittaukset yksittäisiin taiteilijoihin ovat tutkimuksessani ensisijassa esimerkinomaisia. Tämä alaluku on suppeudestaan huolimatta poikkeus tästä säännöstä.

70 – Cage on kirjoittanut tekstit luennoiksi, jotka hän piti Taiteilijaklubiksi (the Artists Club) nimetyn ryhmän kokoontumisissa New Yorkissa vuoden 1950 molemmin puolin (Nicholls, 101).

kohtaisemman tarkastelun saava taiteilija on *muusikko*⁷¹. Millainen muusikko Cage oli, millaista on hänen musiikkinsa? Cagen esityksistä monet ovat muodoltaan performansseja tai sellaisina vastaanotettavissa olevia. Voisiko häntä näin ollen luonnehtia myös performanssitaiteilijaksi? Muusikko ja filosofi Chaim Tannebaum on tätä mieltä⁷²: Cage on performanssitaiteilija, joka esittää kiinnostavia pohdintoja musiikin olemuksesta tekemättä kuitenkaan musiikkia. Tannebaumin mukaan Cagen sävellykset eivät ole musiikkia, koska niistä puuttuu harmonia, rytmi ja melodia sekä kolminaisuus, joka muodostuu esikuvista, torjunnasta ja innovaatioista.

Cagella oli myös kuvataiteellinen intohimonsa. Hänen tuotantonsa on kaiken kaikkiaan laajaa käsittäen musiikkia, tekstiä, performanssia ja kuvataidetta. Tosin Cage luultavasti itse vierastaisi tällaista taidemuotojen luokittelua, jonka mielekkyyden hän taiteellaan haastoi (Joseph, 82).

Cage pohti nuoruudessaan kuvataiteilijaksi ryhtymistä ja teki lopullisen päätöksensä suuntautumisestaan musiikin maailmaan oman kertomansa mukaan ollessaan Arnold Schönbergin oppilaana. Schönberg totesi Cagelle, ettei tästä tulisi koskaan säveltäjää, koska Cagella ei Schönbergin mukaan ole harmonian tajua ja että Cage tämän johdosta törmäisi aina seinään, jonka läpi ei pääsisi. Cage vastasi Schönbergille aikovansa takoa päätään siihen seinään. (Cage, 260.)

Cage palasi elämänsä loppupuolella kuvataiteen pariin. Hänen ensimmäisenä laajempaan kuvataideprojektinaan mainitaan vuonna 1969 valmistunut Marcel Duchampin (1887–1968) poismenon johdosta syntynyt kokonaisuus nimeltään *Not Wanting to Say Anything About Marcel*, joka koostuu litografioista ja Cagen nimeämistä ”pleksigrammeista” (engl. plexigram). ”Pleksigrammit” ovat silkkipainomenetelmällä akryylilevylle vedostettuja teoksia. Kathan Brownin mukaan Cagen pitkäjänteinen kuvataiteellinen työskentely alkoi yhdeksän vuotta myöhemmin Brownin kutsuttua Cagen tekemään grafiikkaa Crown Point Pressin⁷³ tiloihin. Samoihin aikoihin Crown Point Press aloitti yhteistyön muun muassa Chris Burdenin kanssa. Cage saapui ensimmäisen kerran Oaklandiin Crown Point Pressin grafiikanpajaan tammikuussa 1978 ja työskenteli siitä

71 – Cagen tapaa käyttää sattumaa voi luonnehtia mekaaniseksi tai systemaattiseksi erotuksena intuitiivisesta suhtautumistavasta. Näiden kahden suhtautumistavan ero ilmenee yhdellä kuvaavalla tavalla siinä, että termi ”käyttää” soveltuu luontevammin mekaanisten sattumasysteemien mukaisen toiminnan yhteyteen. Oma suhteeni sattumaan ja sen ilmenemiseen työskentelyssäni on mainittua jakoa mukaillen intuitiivista.

Mekaaniset sattumahaavit ovat tyyppisiä myös surrealistille. Cage ja hänen taiteensa liitettäneen kuitenkin surrealismin useammin dadaan, joka teki tyyliuutana (uus-dada) uuden kukoistuksensa tulemista New Yorkin taidepiireissä 1950-luvun puolivälin tienoilla (Kaprow, 62). Toisaalta sellainenkin kuriositeetti Cagen ja surrealismin väliltä löytyy, että Cage tunsu muun muassa Max Ernstin ja tapasi André Bretonin oleskellessaan vuosina 1940–1949 New Yorkissa Ernstin ja Peggy Guggenheimin luona.

72 – Matkoja äänien maailmoissa, dokumenttielokuva.

73 – Crown Point Press on vuonna 1962 Oaklandissa Californiassa perustettu grafiikan paja. Vuodesta 1986 lähtien se on toiminut San Franciscossa.

lähtien siellä parin viikon jakson vuosittain kuolemaansa saakka.⁷⁴ (Brown, 109; <http://www.crownpoint.com/page/history>.)

Muusikko, kuvataiteilija – onko tällä merkitystä, kun olemme ennen kaikkea kiinnostuneita Cagen käyttämistä metodeista, hänen sattumaoperaatioistaan luomisen välineenä? Eikö kysymys taiteen lajista ole tätä silmälläpitäen kuitenkin lopulta toissijainen? Cagen menetot soveltuvat myös maalausprosessin toteuttamiseen – vai soveltuvatko?

Eivät sovellu Robert Rauschenbergin mielestä. Rauschenbergin⁷⁵ mukaan Cagelle tyyppilliset mekaaniset sattumaoperaatiot eivät oikein asetu luontevasti maalausprosessin osaksi – hän ei löydä mitään kiinnostavaa tapaa käyttää niitä. Rauschenberg arvelee Dorothy Secklerin vuonna 1965 tekemässä haastattelussa mekaanisten sattumaoperaatioiden soveltuvan paremmin musiikin yhteyteen, koska musiikki etenee ja rakentuu ajallisesti toisin kuin maalaus. (Seckler 109.)

Maalauksen ja musiikin välinen ajallinen eroavuus, johon Rauschenberg viittaa, muotoillaan yleensä karkeasti siten, että maalaus kuvataan ”presentistien⁷⁶” aikakäsitystä muistuttaen asiaksi, joka on nykyhetkessä eikä sillä ole ominaisuuksia, joista pätee, etteivät ne ole enää tai ettei niitä ole vielä. Musiikin sitä vastoin ajatellaan koostuvan mainitusta kolmesta ajallisesta ominaisuudesta. Tällainen ajatustapa soveltuu mielestäni ensisijaisesti maalauksen ja musiikin materiaaleista puhumiseen, pigmentteihin, sideaineisiin, maalauspohjiin sekä ääniin.

Sen sijaan teoksista puhuessamme asioihin tulee lisäulottuvuuksia: havaittu maalaus kokemuksena on ajateltavissa kokonaisuudeksi, jolla on mainitut kolme ajallista ominaisuutta. Musiikissa puolestaan se, mitä ei enää ole kuten myös se, mitä ei vielä ole, sulautuvat muistoina ja odotuksina kokemukseen siitä, mitä on nyt. Äännet, sävelet, jotka eivät enää ole, ovat läsnä nykyisyydessä vaikuttavuutena, ne vaikuttavat siihen, miltä teos juuri nyt kuulostaa. Maalauksen rakenne on kuvattavissa vastaavaksi: katsojalle kertyy teosta tarkastellessaan mielikuvia, millainen teos on ja näistä mielikuvista on sanottavissa, että jotkin niistä eivät enää ole ja jotkin eivät vielä ole. Edelleen kuten musiikin yhteydessä, kaikki kolme mainittua ovat jossain määrin vaikuttavuutena läsnä nykyhetkessä⁷⁷.

74 – Cage tuotti tuona aikana 27 teoskokonaisuutta, jotka käsittävät yhteensä 667 yksittäistä grafiikan vedosta. Vuonna 1983 Cage laajensi kuvallista ilmaisuun piirrosten ja akvarellien pariin jättäen jälkeensä noin 150 piirustusta sekä 114 akvarellia. Näiden lisäksi Cage teki muun muassa installaatioita ja toteutti kiertävän ryhmänäytelyn, jossa oli esillä osallistuvien taiteilijoiden teosten rinnalla paikallisista museoista lainattuja outoja esineitä. (<http://www.crownpoint.com/page/history>.)

75 – Rauschenberg ja Cage olivat kiinnostuneita toistensa taiteesta.

76 – Presentistisen aikakäsityksen mukaan ainoastaan nykyhetki on todellinen ja kaikista muista hetkistä pätee, että ei enää tai ei vielä (Eerikäinen, 115).

77 – En tarkoita vaikuttavuudella tässä kausaalista vaikuttavuutta, enkä siten esitä esimerkkiä ajan suunnan vastaisesta kausaalista vaikuttamisesta.

Jyrkemmin tulkiten Rauschenberg on sitä mieltä, etteivät mekaaniset systemaattisesti sääntöä seuraten toteutetut sattumat sovellu käytettäväksi maalausprosessissa. Mikäli oletamme Rauschenbergin olevan tällä jyrkemmän tulkinnan kannalla, hän on väärässä. Rauschenberg tarkoittaneekin, ettei hän henkilökohtaisesti näe mekaanisten sattumaoperaatioiden soveltamista maalausprosessissa hedelmällisenä. Tästä olen samaa mieltä.

Miksi? Koska minusta on olennaisen tärkeää olla maalausprosessin sisällä, tapahtumien ytimessä. Mekaaniset sattumaoperaatiot syrjäyttävät tämänkaltaisen läsnäolon mahdollisuuden tekemisestä. Niiden myötä tekijästä tulee tapahtumia sivusta seuraava katsoja. Ilmaistessaan halunsa olla kuuntelija, Cage viitanee tämänkaltaiseen kuuntelijan asemaan.

Cage kertoo ravintolakeskustelustaan William de Kooningin kanssa:

Hän (de Kooning) sanoi, "Jos laitan kehykset näiden leivänmurujen ympärille, se ei ole taidetta." Ja minä sanoin, että se on. Hän sanoi ettei se ole, koska hän yhdistää taiteen omaan aktiivisuuteensa – hän yhdistää taiteilijan itsensä, kun taas minä haluaisin työntää vaivihkaa taiteen meistä ulos maailmaan, jossa elämme. (Brown, 111.)

Ajattelen de Kooningin kanssa samalla tavalla, että taiteellisesti tyydyttävässä taiteellisessa prosessissa taiteen tulee tapahtua minussa ja kulkea kauttani. Teoksen tapahtuminen on läsnäolevaa. En halua taiteen liukuvan Cagen tarkoittamassa mielessä minusta ulos maailmaan, jossa elän. Haluan taiteen elävän minussa, liukuvan minusta ulos siten, että olen tässä liu'ussa läsnä.

Toisin kuin mekaanisten sattumaoperaatioiden kohdalla, intuitiivisia sattumatapahtumia sisältävässä tekoprosessissa kuvatun kaltaista erkaantumista tapahtumien ytimestä ei tapahdu. Tämä on seurausta siitä, ettei maalausprosessiin sisällytetä sille kategorisesti epätyypillisiä tekemiseen nähden ulkoisiksi luokiteltavia toimintoja, jollaisia useat mekaaniset sattumaoperaatiot ovat⁷⁸.

78 – Cagen kuvataiteellisessa työskentelyssä käyttämistä mekaanisista sattumaoperaatiosta yksi on narunpätkän pudottaminen painolaatalle. Teossarjassa *Changes and Disappearances* (1979–1982) yksittäisten grafiikanlehtien painamiseen käytettiin yhdellä painokerralla useita painopaperia pienempiä painolaattoja. Kunkin yksittäisen painolaatan muodon satunnaisuudesta vastasi Cagen laatalle pudottama narunpätkä, jonka muodostamaa viivaa seuraten kunkin laatan yksi reuna leikattiin. Laattoihin Cage työsti viivasyövytyksinä ja kuivaneulalla sekä suorita että kaarevia viivoja, joista jälkimmäisten kulkua ohjasi osaltaan samainen mekaaninen sattumaoperaattori eli narumetodi. Samanlaista mekaanista sattumaoperaatiota, narumetodia, käytti Marcel Duchamp (1887–1968) teoksessaan *3 Standard Stoppages* (1913–1914). Duchamp kutsui työskentelyssään esiintyviä sattumia *tuotetuiksi sattumiksi* (engl. *canned chance*). Duchamp toteuttaa kolme sovellusta metrin mitasta pudottamalla kolme metrin mitaista naruja metrin korkeudelta kolmelle pohjalle ja kiinnittää sitten pudonneet narut kullekin pohjalle. Duchamp esittää sattumaoperaatioiden avulla kolme duchampilaista vaihtoehtoa metrin mitaksi. (Teoksen kuvaus osoitteessa https://m.youtube.com/watch?v=ulHnXODG8_U.)

Duchamp nojaa tuotettuun sattumaan muissakin yhteyksissä, kuten esimerkiksi *Suuri lasi* (*Poikamiestensäkin alastomaksi riisuma morsian* (*suuri lasi*), engl. *The Bride Stripped Bare by Bachelors, Even* (*The Large Glass*), 1915–1923)-nimellä tunnetun teoksen tekoprosessissa. Teoksen pohjamateriaalina on kaksi lasilevyä. Duchamp ensinnäkin kiinnitti lasien pintaan laskeutuneen pölyn osaksi teosta, toisekseen ampui leikkikykillä lasin pinnalle yhdeksän palavaa tulitikkua, joista kustakin jäi palojälki lasiin ("poikamiesten yhdeksän laukauksen jättämät jäljet") sekä kolmanneksi valokuvasi neljän muotoista valkoista kangasta, jonka oli asettanut avonaisen ikkunan eteen ilmavirran heiluttavaksi. Teoksessa olevat kolme kuvaa tuulessa heiluvasta kankaasta on nimetty "kolmeksi männäksi" (ilmavirran männät eli ilmavirran puoleensa vetämiä ja hylkimiä kankaita). (Krauss 174, Paz 41–42.)

4.3.2 Valitsematta jättämisen valintoja

Surrealistitaiteilijoiden tapaan Cage suhtautuu työskentelyn kulkuun vaikuttaviin, tekijän haluista kumpuaviin valintoihin häiriötekijöihin – ne varastavat prosessilta identiteetin ja kohdistavat huomion valintojen tekijään. Häiriön – tekijän subjektiivisen näkökulman esiin tulemisen – eliminoi sattuma.

Ensimmäinen huomioni koskee otsikkoon sisältyvää epäjohdonmukaisuutta: valitsematta jättäminen on valinta. Valintojen tekemisestä luopuminen tekoprosessissa edellyttää ainakin tämän yhden valinnan tekemistä. Ainoastaan tämän valinnan tekemällä yksikään taiteellinen prosessi ei vielä kuitenkaan käynnisty, etene, saati valmistu. Tarvitaan lisää tietoisia valintoja. Cage viittaa tähän todetessaan, että

Useimmat heistä, jotka ajattelevat minun olevan kiinnostunut sattumasta, eivät oivalla, että käytän sattumaa sääntönä. He ajattelevat, että käytän sitä keinona välttää valintojen tekemistä. Mutta valintani koostuvat siitä, mitä kysymyksiä esittää. (Cage, näyttelysivest, Kettle's Yard 2010.)

Cagen sattumaoperaatiot rakentuvat kysymys–vastaus-pattereiden pohjalta. Cage muotoilee ja valitsee tulevan teoksen kannalta mielestään relevantit kysymykset sekä niistä jokaiselle vaihtoehtoisten vastausten joukon ja tämän jälkeen esittää kysymykset sattumalle. Kun rinnastamme sattumaoperaation sääntöön ja siinä muotoiltujen sääntöjen seuraamiseen, sääntöjen muotoileminen ja seuraaminen edellyttävät joukon rationaalisia valintoja. Näistäkään ei vielä saada kokoon kaikkia prosessiin sisältyviä valintoja. Lisäksi on valittava tulevan teoksen muoto ja materiaalit.

Cage käyttää sattumaoperaattoria välttyäkseen tekemästä henkilökohtaisia valintoja mieltymystensä perusteella. Mutta kuten huomaamme, valintoja ei tässäkin systeemissä voi kokonaan välttää. Voidaanko sitten sanoa, että ratkaisevasta valintoja voi? Vastaukseen vaikuttaa, millaisia ratkaisuja määrittelemme ratkaiseviksi. Vastataksemme tähän tarvitsemme päämäärän käsitettä. Taiteellisen tekoprosessin päämäärät on jaettavissa yleisiin ja yksilöityihin esittämällän tavalla.

Ensimmäiseen ryhmään kuuluu esimerkiksi sellaisia päämääriä kuin tehdä maalauksia ja mennä työhuoneelle niitä tekemään. Muodollisia mutta yhä yleisluonteiseksi luettavia päämääriä ovat lisäksi muun muassa maalaus pohjalle päätyvät yksittäiset värit ja muodot. Ne ovat yleisluonteisiksi päämääriksi luokiteltavia siihen saakka, kunnes tekijälle alkaa syntyä eri värialueiden ja muotojen välisten rinnastusten pohjalta näkemyksiä tekoprosessin suunnasta. Tällöin tekeytyvän teoksen ja tekijän välille syntyy vuorovaikutus ja materiaali, maalaus pohja väreineen alkaa hahmottua tekijälle yksilöllisenä mutta vielä keskeneräisenä teoksena.

Teoksen ja työskentelyn yksilöity päämäärä viittaa tekemisen vaiheeseen, jossa tekeytyvällä teoksella on sisällöllinen päämäärä. Se voi olla puhtaasti kuvapinnan tapahtumiin pohjautuva tai tämän ohella myös käsitteellistä sisältöä omaava. Jälkimmäisessä tapauksessa teoksella on täsmällistä sanallista ilmaisua pakenevien päämäärien ohella aihe ja mahdollisesti myös sanoma, joiden esiintuomiseen tekeminen pyrkii.

Cagen kuten myös surrealistien mekaaniset sattumahaavit näyttäisivät vapauttavan tekijän ainakin osasta yksilöityihin päämääriin liittyvistä valinnoista, mutta ei yleisluonteisista prosessin etenemisen sääntöjä koskevasta valinnoista⁷⁹. Ilmeinen vasta-argumentti on, että niin surrealistien kuin Cagenkin tekemisellä ja teoksilla on sanoma. Sanoma ei kuitenkaan välttämättä ole yksilöllinen vaan yleinen jokaiseen teokseen sisältyvä julistus esimerkiksi taiteen ja elämän ykseydestä. Molemmat liittävät teoksiinsa ja tekemiseen kuitenkin muitakin päämääriä, surrealistit tiedostamattomassa piileskelevän todellisuuden, Cage luonnon perimmäisen toiminnan esiin saattamisen. Näiden esiintulemisen esteenä ovat Cagen ja surrealistien mielestä tekijän halut. Mekaaniset metodit sulkevat tehokkaasti tekijältä yksilöityneisiin halujen viitoittamiin päämääriin tähtävien valintojen tekemisen mahdollisuuden. Tässä mielessä sattuma tekee, mitä surrealistit ja Cage siltä odottavat. Tekeminen tapahtuu ja sitä tarkastellaan kuitenkin sattuman ehtojen näkökulmasta riittävässä määrin valintojen maailmassa: valinnoista vastaa arpa, mutta valinnat ovat sellaisia, että voimme kuvitella niiden olevan teoksen tekijän tekemiä.

Toinen huomio liittyy valinnoista luopumisen ja representaation väliseen yhteyteen. Tekoprosessin päämäärät ja niihin liittyvät valinnat voivat kytkeä prosessiin sen ulkopuolelta tulevia viittauskohteita. Värillä ja muodoilla on jo niiden ilmestyessä maalaus pohjalle jokin viittauskohteen mukainen tarkoitus, joku viittauskohteen ominaisuus, jota ne pyrkivät parhaalla mahdollisella tavalla maalarin toimesta ilmentämään. Prosessin sisäpiiriin tulee tapahtumia, jotka ovat sille ulkopuolisia. Sattumaan ei sisälly tällaisia sen tapahtumisen hetkellä olemassa olevia viittaussuhteita tapahtumien ulkopuolisiin asioihin vaan ne postuloidaan tapahtumille.

Surrealistit olettavat toisin ajatellessaan sattuman ja sen myötä inhimillisistä valinnoista luopumisen tuovan esiin tiedostamattomassa lymyvän tahdon ja halut, ajattelun todellisen toiminnan. Myös Cage liittää sattumaan yksilöllisten halujen kätkemän asiantilan esiin tulemisen: aisteilla havaitun luonnon taustalla tapahtuvan luonnon toiminnan. Joseph toteaa Cagen teosten esteettisiä vaikutuksia pohtiessaan, että sattuman hyödyntäminen tuottaa

79 — Allan Kaprowin (56) mielestä sattuma saa päättää siitkin, tehdäkö teos vai ei. Näin laaja sattuman toimiala on käytännössä kyseenalaista, vaikka se teoriassa onkin helposti ilmaistavissa. Minun on vaikea kuvitella halun näkökulmasta tarkasteltuna tilannetta, jossa taiteilijalla on halu tehdä teos, mutta hän jättää sen tekemättä, koska arpakuution lukemaksi tuli luku viisi. Toisaalta jos tekijä on sattumaoperaatioonsa vihkiytynyt ja toimii näin, on oletettavaa, että hän mieltää sattumaoperaation tekoprosessiin sisältyväksi, jolloin kielteinen päätös on paradoksaalisesti osa tekijän kieltämää tekoprosessia.

länäolon estetiikkaa. Cage sulkee Josephin mukaan teostensa ainesten, äänien, niiden kestojen ja taukojen ynnä muun mahdollisen yhteydet tapahtumien ulkopuolisiin sisältöihin. Cagen päämääränä on eliminoida akustisesta kokemuksesta kaikki niihin kytkeytyvät abstraktit välittömän länäolon ulkopuolelle asetuvat muodot. (Joseph, 86.) Tähän asiintilaan viittaa sivulla 40 siteeraamani Cagen toteamus äänten toiminnasta.

Cagea mukaillen materiaalin toiminta, värien ja sideaineiden toiminta, kuvastaa osuvasti maalausprosessin ei-minkään vaihetta. Pidän tuosta Cagen äänen toimintaa koskevasta ajatuksesta. Cage haluaa kuitenkin liittää äänten toimintaan luonnon toiminnan, sen esiin tulemisen äänten tai materiaalien toiminnan kautta. Eikö Cage ajaudu tässä vastaavanlaiseen epäohdonmukaisuuteen kuin surrealistit oletuksessaan tiedostamattoman toiminnasta? Cage näyttäisi liittävän tapahtumiin jotain niiden ulkopuolista, jotain prosessin ulkopuolelle viittaavaa surrealistien tapaan ja vastoin omaa päämääräänsä ja oletustaan. Ajatus johtaa olettamaan, että sattumalla on selittävä syy, jota sillä ei määritelmänsä mukaan ole: surrealisteilla sattumatapahtuma on tiedostamattoman, Cagella luonnon aikaansaamaa⁸⁰.

Cagen ja surrealistien oletukset eivät tässä katsannossa kuitenkaan vastaa toisiaan. Molemmissa tapauksissa vaikuttaa sattuman kannalta ongelmallisesti olevan niin, että sille löytyy selittävä syy, mikä kumoaisi sattuman tapahtumisen. Tapausten välinen ero piilee viittauksen kohteen ja itse viittaamisen luonteessa. Voimme kuvata eron siten, että tiedostamaton saa äänensä kuluviin teoksen materiaalien ja tapahtumien välityksellä. Sen sijaan luonnon toiminta on ajateltavissa materiaaleihin ja tapahtumiin sisältyväksi. Äänen toiminta ilman inhimillisten halujen ohjausta on itsessään luonnon toiminnan ilmenemisen yksi ilmentymä; tiedostamattomaan liitettäessä kyse on välittymisestä; äänten toiminta ei ole tiedostamattoman olomuoto toisin kuin luonnon. Tästä näkökulmasta Cagen oletus rakentuu vahvemmalle perustalle kuin surrealistien.

Kritiikkini lähtökohtana on huomio, jonka mukaan surrealistit olettavat sattuman paljastavan tiedostamattoman, Cage vastaavasti luonnon, toiminnan. Oletuksiin sisältyy ajatus, että sattumalla on selittävä syy, että sattuman toimintaan ja ilmenemiseen vaikuttaa tiedostamaton tai luonto. Sattumalla ei määritelmän mukaan kuitenkaan ole selittävää syytä. Sattuma ei paljasta mitään, ei tiedostamattoman hämärässä kyteviä viestejä eikä liioin luonnon toimintaa.

Kolmas huomioni koskee mekaanisten ja intuitiivisten sattumaprosessien välistä eroa suhteessa valitsemisen ja siitä luopumisen hetkiin. Molempiin sisältyy henkilökohtaisia valintoja, mutta valintojen tekemisen ajankohdat prosessin kulussa poikkeavat toisistaan. Mekaanisissa sattumaoperaatioissa tekijä tekee ensin kaikki prosessiin sisältyvät valinnat ja käynnistää tämän jälkeen rakentamansa sääntöperustaisen sattumamylyn jääden seuraamaan tapah-

80 — Aristoteleen mukaan luonnossa ei esiinny sattumia.

tumien kulkua tekemättä enää valintoja. Cage on tämän asian suhteen tarkka.

Käytän sattumaoperaatioita välttääkseni toimimasta omien mieltymysteni mukaan. Käytän teoksiani muuttaakseni itseäni ja hyväksyn sen, mitä sattumaoperaattori sanoo. I Chingin mukaan sinulla ei ole oikeutta käyttää sitä, ellet hyväksy sen antamia tuloksia. Tämä on hyvin selvää ja näin toimin. (*Conversing with Cage*, 215.)

Intuitiivisissa sattumaprosesseissa valintojen ja valitsematta jättämisten välinen ajallinen seuranta kulkee tietyiltä osin vastakkaiseen suuntaan. Ensinnäkin intuitiiviset sattumaprosessit eroavat mekaanisista sattumaprosesseista siinä, että niihin sisältyy yleisluonteisiin päämääriin liittyvien valintojen ohella useimmiten myös sellaisia yksilöityihin päämääriin liittyviä valintoja, joita mekaanisissa prosesseissa ratkoo valittu systeemi. Jälkimmäisiä ei kuitenkaan esiinny prosessin ei-minkään vaiheessa. Yksilöidyn sisällön omaavat valinnat tulevat mukaan merkityksellistymisen myötä. Intuitiiviselta perustalta sattumia sisältävä prosessi voi myös vaihdella ei-minkään ja jonkin vaiheiden välillä useampaan kertaan, mistä seuraa samassa mitassa valintojen ja valitsemattomuuden vaiheita.

Kiteyttäen mekaanisia sattumia ja intuitiivisia sattumia sisältävien taiteellisten prosessien ero valintojen tekemisessä on siinä, että ensimmäisen osalta valintojen vaihe on ensin ja tämän jälkeen prosessin loppuun asti valitsee valitsemattomuuden aika. Intuitiivisia sattumia sisältävä prosessi alkaa aina valitsemattomuuden vaiheesta ja päättyy aina valitsemisen vaiheeseen. Prosessin aikana vaiheet voivat vaihdella useaan otteeseen. Sattuman aikaansaannoksia myös useimmiten muokataan ja jalostetaan sekä valitaan niistä toimivat ja hylätään toimimattomat.

4.3.3 Säännön seuraaminen

Sekä surrealistien että Cagen käyttämät säännön seuraamiseen nojaavat sattumaoperaatiot toimivat tarkoitettusti, kun niiden päämääräksi asetetaan tekijän halujen ja mieltymysten esiin tulemisen estäminen varsinaisen tekoprosessin vaiheessa. Myös Stig Baumgartner sanoo nojaavansa sääntöihin ja niiden seuraamiseen tekoprosessissaan. Maalaustapahtumaa ohjaavina sääntöinä, maalauksen välttämättöminä teko-ohjeina, Baumgartner mainitsee esimerkiksi sommittelun välttämisen käyttämällä aina samaa keskeissommitelmaa tai formaalisten sommittelusääntöjen tiukan seuraamisen. Sääntöjen asettamisen tarkoituksena on johdattaa kohtaamaan valmistuvassa teoksessa jotain, jota tekijä ei muuten näkisi. (Baumgartner, 92, 98.) Baumgartner kirjoittaa:

Keskittyessäni vain tähän näkyvään maalauksen pinnalla huijaan itseäni tietoisesti, jotta en tulisi tietoiseksi siitä, mitä haluan nähdä. Valmis työ ikään kuin muotoutuu huomaamatta silmiäni edessä uudeksi muodoksi ja aiheeksi. (Baumgartner, 92.)

Baumgartner viittaa tässä yhteydessä Ad Reinhardtiin (1913–1967), joka sai asettamiaan tiukkoja sääntöjä seuraten aikaan sarjan mustia maalauksia. Reinhardtin laatima negatioiden taulukko siitä, mitä maalauksessa ei saa olla, onkin yksi edustava esimerkki sääntöjen seuraamisesta maalausprosessissa. Reinhardtin sääntöjen mukaan maalauksissa ei muun muassa saa olla muotoa, siveltimenjälkiä, aihetta eikä väriä.

Olen edellä pohtinut tekoprosessin yksilöidyn päämäärän ilmenemisen ehtoja ja nimennyt niiksi teoksen identiteetin ilmenemisen tekijälle, joka tapahtuu 1. teoksen muotojen ja väririnnastusten virittymisen, 2. teoksen viitauksuhteiden syntyminen tai 3. teoksen aiheen ja sanoman hahmottumisen kautta. Yksilöidyn päämäärän ilmaantuminen siirtää tekoprosessin jonkin vaiheeseen. Yksikin edellä mainituista ehdoista riittää siirroksen tapahtumiseen. Rinnastin niin ikään Baumgartnerin tekemän tekoprosessin jaottelun tekemisen ja katsomisen vaiheisiin omaan jaotteluuni ei-minkään ja jonkin vaiheisiin. Jaottelut eivät vastaa toisiaan, mutta niillä on yhteistä pinta-alaa, joten voi kysyä, miten tulisi suhtautua Baumgartnerin kuvaamiin sääntöihin päämäärän näkökulmasta: ovatko ne luokiteltavissa yksilöidyiksi päämääriksi, joiden myötä prosessi siirtyy jonkin vaiheeseen?

Myönteistä vastausta puoltaa, että säännöt ohjaavat huomion värien ja muotojen tietoihin rinnastuksiin, jolloin on ajateltavissa, että toimintaa ohjaa yksilöity päämäärä joko välttää tai noudattaa sommitteluopin sääntöjä. Tekijä kiinnittää päämäärätietoisuutensa värien ja muotojen rinnastuksiin. Näin tulkittuna tilanne näyttää Baumgartnerin näkökulmasta ristiriitaiselta: hän voi tekijänä seurata asettamaansa sääntöä ollessaan tietoinen säännön sisällöstä eli sommittelusäännöistä, joita pitää joko seurata tai välttää. Tästä voi olettaa seuraavan, ettei teos muotoudu Baumgartnerin käyttämin sanoin huomaamatta silmiäni edessä uudeksi muodoksi.

Päätelyni lienee kuitenkin hätäinen. Sääntöjä on tarkasteltava hienovivahteisemmin. Ensinnäkin on huomattava, että mikäli säännön seuraaminen aina johtaa siihen, että tekoprosessi on jonkin vaiheessa, niin ei-minkään vaiheen tavoittamisesta uhkaa tulla mahdotonta. Näin on, mikäli tulkitsemme säännön seuraamista siten, että kaikki toimintamme on kuvattavissa jonkin säännön seuraamisena. Esimerkiksi ei-minkään vaiheeseen lukemieni jalostuneiden pohjustusten tekemisen taustalle on kuvattavissa sääntö, joka voisi olla esimerkiksi seuraavanlainen: älä aseta tekemiselle minkäänlaisia yksilöityjä päämääriä.

Ristiriita on vältettävissä. Kun asetettuna sääntönä on sommitteluopin tai väriharmonian seuraaminen, päämääräksi tulee ymmärtää nimenomaan tämän säännön seuraaminen. Jos taas päämääränä on soveltaa samaisia

sääntöjä keinona ratkaista kuvallisia ongelmia ja asetelmia, tilanne muuttuu toiseksi yksilöityjen päämäärien ja tekoprosessin vaiheen suhteen. Edellisessä tapauksessa tekoprosessi voi olla ei-minkään vaiheessa, jälkimmäisessä tapauksessa tekoprosessi siirtyy jonkin vaiheeseen.

Olen edellä esittänyt muutamia kriittisiä huomioita surrealistien ja Cagen tavoista ymmärtää sattuman rooli tekoprosessissa. Miksi esitän tällaista teoreettista kritiikkiä – eikö taiteellisen tekoprosessin kannalta ole olennaista, miten asiat toimivat prosessin onnistuneeksi ja tyydyttäväksi kokemisen näkökulmasta? Kyllä, se on ensisijaista ja olennaisinta, mutta tutkimukseksi aiheena on sattuman olemus näissä prosesseissa. Esitettyjen kriittisten huomioiden tarkoitus on osoittaa, kuinka vaikeaa taiteellisessa prosessissa esiintyvään sattumaan ja sen rinnakkaisilmiöihin on liittää muita päämääriä kuin niiden välittömät vaikutukset, joita ovat tekoprosessin hallinnan kadottaminen, henkilökohtaisten valintojen poispyyhkiytyminen ja yllätyksellisyys. Välilliset päämäärät, kuten ajattelun todellisen toiminnan paljastuminen, johtavat sattuman kumoutumiseen.

5.

Ei-mikään

Olen tekemääni taiteellisen tekoprosessin jakoa käsitellessäni tuonut esiin, et-ten tarkoita ei-minkään vaiheella tekoprosessin enkä siinä tekeytyvän teoksen tyhjyyttä. Sen sijaan ei-minkään vaiheessa on kyse teoksen ja tekoprosessin tarkkarajaista olemisen tapaa epämääräisemmästä ja eriytymättömämmästä tavasta olla. Ei-minkään vaiheessa en hahmota tekeytyvässä työn alla olevassa teoksessa mitään tapahtumaa tai asiaa, joka lähtisi tai jolla olisi valmiudet lähteä kuljettamaan prosessia johonkin määrättyyn nimettävissä olevaan suuntaan; vastassani on ainoastaan vellovaa massaa, jota edellä kuvasin myös maalauksen kantasoluksi. Tässä ei-mitään käsittelevässä luvussa palaan vielä hetkeksi tämän tarkastelun äärelle. Tätä ennen tarkastelen ei-minkään ja sattuman suhdetta determinismiä henkivän *perusteen periaatteen* (lat. principium rationis) näkökulmasta. Periaatteen vaikutuspiirissä sattuma on ei-mitään ja ei-mikään määrittänyt ei-olevana.⁸¹

Tarkastelen sattuman ja ei-minkään välistä suhdetta kahdesta näkökulmasta: 1. sattuman ja ei-minkään samaistumisen näkökulmasta ja 2. sattuman ehtojen esilletuomisen näkökulmasta. Näitä kahta tarkastelua voisi kutsua myös sattuman ja ei-minkään välisen suhteen 1. metafyyksiseksi ja 2. käytännölliseksi tarkasteluksi. *Perusteen periaatteen*⁸² (PP) mukaan kaikella olemassaolevalla on peruste olemassaololleen. Sorabjin mukaan sattumalla ei ole syytä – tämä on Sorabjin näkemys myös Aristoteleen sattuman käsityksestä – mistä näyttäisi seuraavan PP:n valossa, että sattumaa ei ole olemassa, että sattuma on ei-mitään.

Platon pohtii Sofisti-dialogissaan ei-olevaa. Ongelman hän paikallistaa siitä puhumiseen. Parmenideen mukaan

Milloinkaan ei voida todistaa, että olematon on olemassa.

Tutkiessasi pidä ajatuksesi poissa tältä tieltä. (Platon, Sofisti 237a)

Todetessamme, että sattuma on ei-mitään, olemme Parmenideen varoittamalla tiellä. Väitelause on muodoltaan joku on jotain -väite, mutta sisällöltään joku ei ole mitään -väite. Muoto ja sisältö eivät kohtaa. Ei-mikään osoittautuu hankalaksi puheenaiheeksi: väite ”ei-mikään on jotain” on paradoksi, väite ”ei-mikään ei ole mitään” taas tautologia (Salminen & Sjöberg, 31). Puhuessamme ei-mistä tai ei-olevasta tunnumme automaattisesti viittaavan johonkin joka on jotain; väittäessämme, että ”ei-mikään on ei-mitään”, viittaamme yhteen

81 – Eri viitekehyksissä tehtävät yhden asian tarkastelut, kuten tässä tapauksessa sattuman käsitteen, saattavat joskus lisätä hämähäyryyttä tarkasteltavan asian ympärillä selventämisen sijaan. Onko tässä käymässä juuri niin? Väitän, että työskentelyn ei-minkään vaiheessa ei voi esiintyä sattumaa, sillä sattuman esiintymisen ehdot eivät täyty. Determinismin näkökulmasta sattuma taas samaistuu ei-miksikään. En pidä tätä ongelmana.

Toisenlainen kysymys on, millä perusteella oletamme tarkastelevamme eri konteksteissa samaa asiaa, mikäli se näyttäytyy niissä erilaisena ja kenties keskenään ristiriitaisena.

82 – Periaatteen vakiintunut latinankielinen muotoilu kuuluu nihil est sine ratione, joka kääntyy suomeksi muotoon ”mitään ei ole ilman perustetta”.

ei-mihinkään. Yksi kuten useakin ovat laskettavissa ja laskettavissa olevan ajatellaan laskettavuudessaan olevan olemassa.

”Sattuma on ei-mitään” on tulkittavissa sekä paradoksisiksi että PP:n perustalta tautologiaksi. Kyseessä on identtisyyttä koskeva väite. Väitteen sisältö riippuu siitä, mihin termillä ei-mikään viitataan. PP:n viitekehyksenä on olemassaolo: ei-mikään viittaa olemassaolon kieltämiseen, siis ei-olevaan. Sattumaa ei ole olemassa. Millä tavalla ei-mikään on ei-olevaa? Miten sattuman määritelmään sisältyvän merkityksellisyysehdon edellyttämä ajateltavissa oleva syy on olemassa? Millä tavalla ajateltavissa oleva on olemassa tapahtumien kategoriassa? Vaikuttaa siltä, että se tulisi luokitella tapahtumana ei-miksikään.

Toinen vaihtoehto on ajatella maltillisemmin, että ei-mikään ei ole jonkin tai olemassaolemisen negatio vaan jotain sisältönsä puolesta täsmällisesti artikuloitavissa olevaa ja selvärajaista kategorisointia hylkivää. Lähestymistapa on tyypillinen itämaisen filosofian piirissä. Ei-mikään myöntämisen ja kieltämisen kysymyksenä siirretään sivuun. (Salminen & Sjöberg, 33.) Määritellesäni ei-minkään tekemisen vaiheeksi, jossa ei vielä esiinny yksilöityjä päämääriä, on ajatus ei-mistään jakamattomuutena läsnä.

Metafora tyhjiyteen selventäne ajatusta. Tyhjiys⁸³ on olemassa ja havaittavissa kontekstuaalisesti eli silloin, kun kyse on jonkin tyhjiydestä. Tyhjiys on tässä mielessä epäsuorasti havaittavaa. Tyhjä on paikka tai alue, jossa ei ole läsnä entiteettejä, jotka tyhjiyden kokija kykenisi havaitsemaan, tunnistamaan ja luokittelemaan joksikin, joka on. Kokija tunnistaa tyhjiyden kuitenkin tilaksi, jossa voisi olla jotain.

Tarkastelen seuraavassa aluksi sattuman samaistumista PP:n nojalla ei-minkään kanssa. Periaate on luonteeltaan deterministinen ja kuten periaatteen, myös determinismin hyväksyminen johtaa lähtökohtaisesti sattuman olemassaolon kieltämiseen. Tämän jälkeen tarkastelen käsitettä ei-mikään maltillisemmasta näkökulmasta jonain osoitettavissa ja nimettävissä olevaa olemassaolon tapaa hauraampana olemisena. Ei-mikään samaistuu jakamattomuuteen ja suhtautuu sattumaan tilana, jossa sattuman ehdot eivät täyty. Tämä näkökulma on tullut esiin jo aiemmin.

Platonin näkökulman ei-olevaan tai itämaisen filosofian keskeisen käsitteen tyhjiys (sanskrit. śūnyatā) tarkasteleminen edellyttäisi niin mittavaa pohjustusta, että katson sen aivan liian raskaaksi käänteeksi tähän tutkimukseen sisällytettäväksi.

83 — Samat piirteet sopivat myös poissaoloon.

5.1 Perusteen periaate, ”principium rationis”

Martin Heidegger hämmästelee teoksensa *Perusteen periaate*⁸⁴ alkulehdillä sitä, kuinka kauan PP:n lanseeraamiseen kiteytettynä periaatteena kului aikaa ottaen huomioon, miten syvälle juurtunut ja synnynnäinen periaatteen mukainen ajattelu länsimaiselle ihmiselle Heideggerin mukaan on. Pyrkimys yrittää ymmärtää asioita on perusteen hakemista kyseisille asioille. Tämä on ihmiselle luontaista: ”Ilman että olisimme siitä varsinaisesti tietoisia, olemme jatkuvasti alttiina vaatimukselle ja kutsulle huomioida perusteet ja perusta (Heidegger (käsikirjoitus) 4)⁸⁵.”

PP:n muotoili tunnetussa muodossaan Gottfried Wilhelm Leibniz (1646 – 1716)⁸⁶. Periaate sisältää determinismin ydinajatuksen, että kaikella olemassa olevalla on selitys olemassaolleen ja että jokaiselle todelle väitteelle on löydettävissä perusteet. Periaatteen yhden tulkinnan mukaan jokaisen vallitsevan asiointilan osalta löytyy vastaus kysymykseen, miksi asiat ovat juuri kuten ne ovat. (Knuuttila, 13.) Heideggerin mukaan tällainen näkemys periaatteesta on myös Leibnizilla itsellään. ”Mitään ei ole ilman perustetta” merkitsee Leibnizille ”mitään ei ole ilman sitä, miksi”, Heidegger ((käsikirjoitus) 39) kirjoittaa.

Leibniz viittaa PP:sta johdettavissa olevaan sattuman olemassaolon kiistävään kantaan kommentoidessaan Thomas Hobbesin ja John Bramhallin käymää kirjeenvaihtoa teoksensa *Tutkielmia teodikeasta* (1710) liitteessä⁸⁷. Leibniz toteaa Hobbesin puhuvan järkevästi, kun

Hän tekee hyvin selväksi, ettei mikään tapahdu sattumalta, tai pikemminkin että sattuma merkitsee vain tietämättömyyttä syistä, jotka tuottavat vaikutuksen, ja että jokaiseen vaikutukseen tarvitaan kaikkien tapahtumaa edeltävien riittävien ehtojen myötävaikutus, sillä on nähtävissä, ettei yksikään niistä voi puuttua, kun tapahtuman pitäisi seurata, koska ne ovat edellytyksiä, ja että tapahtuma ei voi olla seuraamatta, kun kaikki ehdot ovat läsnä, koska ne ovat riittävät ehdot. (Leibniz, 315.)

Leibnizin (318) käsitys determinismistä on kuitenkin maltillinen; hänen mukaansa asioita tapahtuu myös ilman välttämättömyyttä, mutta ei kuitenkaan il-

84 — ”Der Satz vom Grund”, Neske, Pfullingen 1957.

85 — Suomennos Miika Luoto, käsikirjoitus.

86 — Leibniz mainitsee periaatteen ensimmäisen kerran vuonna 1671 tutkielmassaan *Theoria motus abstracti*.

87 — Kirjoitus ilmestyi mainitun teoksen liitteenä nimellä ”Huomautuksia teokseen, jonka herra Hobbes on englanniksi julkaissut vapaudesta, välttämättömyydestä ja sattumasta”.

man syitä eikä perusteita. Leibnizin järjestelmässä kontingenttien⁸⁸ tapahtumien osalta vaihtoehtoisten tapahtumien mahdollisuus ei ole ristiriidassa aktuaalisten tapahtumien kanssa. On vain niin, että mikäli aktuaalisen tapahtuman sijaan olisi tapahtunut toisin, tällekin tapahtumalle olisi olemassa välttämättömät ja riittävät syyt. Leibnizin mukaan jokaiseen järkevään miksi-kysymykseen on olemassa tosi ja tyydyttävä vastaus.

Sattuma taas on Leibnizin näkemyksessä yksilön sattumaksi kokeman tapahtuman syiden tietämättömyydestä juontuvaa näennäisyyttä. Sattuma on olemassa olevan ympärille muodostuvaa hämäryyttä, joka hälvenee tosiasioiden valossa.

5.2 Sattuma on ei-mitään

Richard Sorabjin mukaan sattuma on olemassa – sattuma on tapahtuma, jolla ei ole syytä. Sorabji tulkitsee tällaisen kannan sisältyvän myös Aristoteleen käsitykseen sattuman olemuksesta.⁸⁹ Perusteen periaatteen tai rajatummin kausaaliperiaatteen⁹⁰ mukaan vailla riittäviä ja välttämättömiä syitä olevaa ei ole olemassa. Mikäli hyväksymme PP:n, voimme sen perusteella vetää johtopäätöksen, että sattuma on ei-olevaa eli ei-mitään.

John Dudleyn mukaan sattumalla on aina syy ja sen myötä olemassaolon ehdot myös PP:n vallitessa. Kun henkilö kohtaa torilla yllättäen ja ennakoimattomasti hänelle velkaa olevan tuttavän, kyse on tapahtumasta, jonka syy Dudleyn mukaan on henkilön alkuperäinen peruste lähteä torille kuten esimerkiksi oliivien hakeminen.⁹¹ Oliivien hakeminen on kuitenkin eri tapahtuma kuin velkarahojen periminen, joten myöskään niiden syyt eivät voi olla samoja.

Dudleyn väitettä voi yrittää puolustaa vetoamalla näkemykseen kausaali- ja selitysrelaation välisistä eroista⁹². Tarkastelumme näkökulmasta olennainen erottelu koskee termien korvattavuutta väitelauseissa. Näkemyksen mukaan kausaalirelaation totuusarvo ei muutu, vaikka kausaaliväitteessä esiintyvän syy- tai vaikutustapahtuman kuvaus korvataan toisella kyseiseen tapahtumaan viittaavalla kuvauksella. Selitysrelaatioissa selittävän asian tai tapahtuman kuvauksen korvaaminen toisella samaan asiaan viittaavalla kuvauksella ei välttämättä säilytä selityslauseen selittävyyttä eli sen selitysvoimaa.

88 – Leibniz erottelee välttämättömät tosiasioväitteet kontingenteista tosiasioväitteistä: edelliset ymmärrys tajuaa sellaisenaan ja jälkimmäiset edellyttävät havaintoja. Jälkimmäiset tosiasiat eivät ole absoluuttisesti vaan hypoteettisesti välttämättömiä ja sellaisina vapaan tahdon vaikutuspiirissä olevia.

89 – Kts. luku 3.3. ”Sattumalla ei ole syytä”, sivu 84.

90 – Kts. luku 5.3. ”Perusteen periaatteen tulkintaa” sivu 126 alkaen.

91 – Kts. luku 3.4. ”Dudleyn tulkinta Aristoteleen sattumasta aksidentaalisena syynä” sivu 86, tori-esimerkki sivu 90-91.

92 – Ks. sivu 83 alaviite 44.

Esimerkki selventänee, mistä tässä on kyse. Ranskassa ullakolta löytynyt maalaus on 140 miljoonan euron arvoinen, koska se osoittautui kuuluisan vuonna 1571 Milanossa syntyneen barokkimaalarin maalaamaksi. Olettakaamme, että lause on tosi. Asiasta kerrottiin *Helsingin sanomissa* 13.4. 2016. Lause on myös selittävä. Teoksen arvon selittää nykyisten taidemarkkinoiden dynaamiikan valossa se, että maalaus on kuuluisan barokkimaalarin tekemä. Ilmaus ”kuuluisa vuonna 1571 Milanossa syntynyt barokkimaalari” viittaa tässä Michelangelo Merisi da Caravaggioon, joten termit ovat korvattavissa toisillaan kausaalirelaatioissa sen totuusarvon muuttumatta. Lauseen selitysvoima sen sijaan murentuu: nimi Michelangelo Merisi da Caravaggio ei selitä teoksen arvoa vaan se, että tekijä on arvostettu barokkimaalari. Aristoteleen mukaan nimi Michelangelo Merisi da Caravaggio on maalauksen aksidentaalinen vaikuttava syy ja maalauksen varsinainen vaikuttava syy on taidemaalari.

Nimen Michelangelo Merisi da Caravaggio voi korvata edelleen ilmaisulla ”Fermo Merisin ja Lucia Aratorin poika”. Kausaalirelaation totuusarvo säilyy väitteen mukaan, selitysvoima ei. Väite kausaalirelaation ekstensionaalisuudesta ja selitysrelaation intensionaalisuudesta edellä esitetysti on tulkittavissa tueksi Dudleyn väitteelle, että sattumalla on aina syy. Torille meneminen on syy velkarahojen takaisinsaantiin, vaikkei sitä selitäkään.

Ajatus on, että kausaalirelaatioissa syy- ja vaikutustapahtumien kuvauksen tarkkuudella ei olisi vaikutusta totuusarvoon. Väite ei ole mitenkään itsestään selvä. Sorabji huomauttaa tähän liittyen, että syyn kuvausten epä-määräistyessä käy vastaavassa määrin epäselväksi, mitä tarkkaan ottaen on aiheutettu. Sorabji kiistää näin kausaalirelaation ekstensionaalisuuden. Omassa tarkastelussani määrittelen taiteellisessa tekoprosessissa esiintyvän sattuman tapahtumaksi, jolla ei ole selittävää syytä. Sorabjin kantaa maltillisemmalla näkemyksellä on etunsa.

Mikäli hyväksymme väitteen, että sattumalla ei ole syytä ja allekirjoitamme PP:n, johtopäätös tästä on se, että sattuma on ei-mitään. Väite, että sattumalta puuttuu selittävä syy, mahdollistaa sattuman olemassaolon vaikka hyväksyisimmekin PP:n. Selittävän syyn puuttuminen lukeutuu niiden sattuman kuvaustapojen joukkoon, joissa sattuman ilmeneminen on jollain tavalla suhteellista sattuman kokijan tietoihin, odotuksiin ja oletuksiin nähden⁹³.

PP on deterministinen periaate. Nykykäsityksen mukaan kvanttifysiikan ilmiöt tunnustetaan indeterministisiksi. Indeterminismi tarkoittaa, että pystymme ennakoimaan jollekin suljetulle systeemille yhden ilmeisen lopputilan sijaan useampia jollakin todennäköisyydellä toteutuvia lopputiloja, vaikka meillä olisi tiedossa alkutilanteesta kaikki lopputilan ennustamiseen tarvittava oleellinen tieto sekä tuntisimme kaikki systeemin muutoksiin vaikuttavat lait. Tällainen tapahtumien kulku eroaa aiemmin esiintuomastani alkutilanneherkästä prosessista, joka on luonteeltaan deterministinen, mutta tapahtumakul-

93 – Kts. Petri Ylikoski, ”Mitä sattuma on”, teoksessa ”Kaikkea sattuu”.

kujen suhteen ennustamaton, sillä alkutilanteen muutoksiin vaikuttavien lakien kirjo on niin monitahoinen, ettei prosessin etenemistä ihmiselle tarjolla olevin keinoin ole mahdollista ennakoita.⁹⁴

5.3 Perusteen periaatteen tulkintaa

Periaate puhuu perusteista. Ovatko perusteet syitä? Leibniz kirjoittaa periaatteesta usein hieman pidennetyssä sanamuodossa, joka kuuluu ”mitään ei ole ilman perustetta tai mitään vaikutusta ilman syytä”⁹⁵. Heidegger huomauttaa, että tässä kohdassa voisimme opettaa Leibnizia: syyt ovat perusteita, mutta kaikki perusteet eivät ole syitä. Esimerkiksi aksioomat osana päättelyä toimivat perusteina johtopäätöksille, mutta eivät ole johtopäätöksen syitä aikaansaamisen mielessä. (Heidegger (käsikirjoitus) 21.)

Leibnizin laajempi periaatteen ilmiasu sisältääkin kaksi periaatetta: 1. perusteen periaatteen ja 2. kausaaliperiaatteen. Heideggerin ((käsikirjoitus) 21) tulkinnan mukaan kausaaliperiaate sisältyy perusteen periaatteeseen, mutta ”peruste ja seuraus eivät ole sama asia kuin syy ja vaikutus.” Väite, että sattuma on tapahtuma, jolla ei ole vaikuttavaa syytä, johtaa kausaaliperiaatteen mukaan siihen, että sattuma on ei-mitään.

Perusteen periaate on luonteeltaan aksiooma. Aksioomat, kuten esimerkiksi Eukleideen aksioomat⁹⁶, ovat ilmeisiä eli niiden totuudelle ei edellytetä perusteita. Perusteen periaatettakin voi siis pitää tällaisena aksioomana. Kuten Heidegger toteaa, sen totuus ilmenee kirkkaana. Periaatteen sisältö tuntuu kuitenkin sotivan tällaista aksioomaa koskevaa ajatusta vastaan. Sehän sanoo, ettei mitään ole olemassa ilman perustetta. Kysymys on siitä, onko perusteen periaate ylin periaate. Mikäli ei, sillekin tulee osoittaa perusta.

Tutkielmassaan *Specimen inventorum, Philosophische Schriften* Leibniz toteaa, että ”kaikille päätelmille on kaksi ylintä periaatetta: ymmärrettävästi ristiriidan periaate sekä principium reddendae rationis.” Principium reddendae rationis kuuluu: jokaiselle totuudelle täytyy voida toimittaa peruste⁹⁷. Mitä tämä tarkoittaa? Olemassaolon sijaan periaate näyttää nyt koskevan totuutta ja tietoa. Näin ei kuitenkaan Heideggerin mielestä periaatetta tule rajata, vaikka

94 — Indeterminististen prosessien ennakoimiseen liittyvä todennäköisyystarkastelu on yksi tapa lähestyä sattumaa. Tästä mainitsin jo Aristoteleen käsittelyn yhteydessä. Sattuma on jotain, joka tapahtuu tietyn asteisesta epätodennäköisyydestä huolimatta. Tällaiseen todennäköisyystarkasteluun en tutkimuksessani ryhdy. Katso indeterminismistä myös sivu 24 alaviite 15.

95 — Nihil est sine ratione seu nullus effectus sine causa.

96 — Euklidinen geometria nojaa Eukleides Aleksandrialaisen esittämiin viiteen aksioomaan ja on nimetty hänen mukaansa. Aksioomia ovat esimerkiksi 1. mitkä tahansa kaksi pistettä on yhdistettävissä suoralla viivalla ja 2. mikä tahansa jana on jatkettavissa äärettömiin.

97 — Quod omnis veritatis reddi ratio potest. Totuudella Leibniz tarkoittaa tässä yhteydessä totta lausetta.

se tässä avautuukin tiedon kautta. Tiedolla on kuitenkin nyt rooli periaatteen tulkinnassa ja tieto viittaa lauseissa ilmaistavaan tietoon. (Heidegger (käsikirjoitus) 22.) Heidegger kirjoittaa periaatteesta seuraavasti:

Näin ollen *principium rationis* tiukka muoto *principium reddendae rationis* sisältää määrättyllä tavalla suunnatun ja samalla ratkaisevan tulkinnan siitä, mitä perusteen periaatteen rajoittamaton muoto sanoo, siis siitä, ettei mitään ole ilman perustetta. Tämä tarkoittaa nyt seuraavaa: vain silloin jokin ”on”, toisin sanoen vain silloin jokin on osoitettu olevaksi kun se on ilmaistu lauseessa, joka on riittävä perusteen peruslauseelle, siis perusteleminen peruslauseelle. (Heidegger (käsikirjoitus) 23, suom. Miika Luoto.)

Tätä periaatteen tulkintaa voi soveltaa valaisemaan tekemääni jakoa ei-minikään ja jonkin vaiheisiin. Perusteen periaate edellyttää perusteen ilmenemistä ajattelijalle tai kokijalle. Tämän kautta jotain tulee kokijalle olemassaolevaksi. Maalatessa tekeytyvä teos ilmenee, sen on mahdollista ilmetä, lauseiden muodossa nimeämässäni jonkin vaiheessa. Tähän tapaan ymmärretty perusteen periaatteen tulkinta osoittaa periaatteelle roolin jonkin vaiheessa ilmenevien asioiden olemassaolon hahmottamisessa. Ja tämä taas edelleen, siis että periaate vallitsee, johtaa sattuman ehtojen täyttymiseen ja mahdollistaa sattuman ilmenemisen kokijalle. Kun kokijan mieli ei muokkaa perusteltuja lauseita tapahtumista, tapahtumat eivät tapahdu perusteltujen lauseiden kontekstissa, kokijalle ei voi syntyä hämmennystä sen suhteen, että joltain tapahtumalta yllättäen puuttuisi tällaiset perusteet. Tämän vuoksi ei-minkään vaiheessa ei esiinny sattumaa.

Leibniz täydentää periaatteen tiukkaa muotoilua vielä yhdellä määreellä. Loppuun saakka mietittynä, kuten Heidegger luonnehtii, periaate kuuluu *principium reddendae rationis sufficientis*, jonka Heidegger kääntää seuraavasti: toimitettavan riittävän perusteen peruslause. (Heidegger (käsikirjoitus) 34.)

Perusteen tiedusteleminen on miksi-kysymysten esittämistä. Vastaukset miksi-kysymyksiin ovat edellä mainittuja tapahtumia koskevia perusteltuja peruslauseita. Ajatusta seuraten Heidegger ((käsikirjoitus) 36) muokkaa perusteen periaatteen sen kenties helpoimmin lähestyttävään ilmiasuunsa: mitään ei ole ilman sitä, miksi.

Ja heti tämän tehtyään Heidegger siteeraa mystikko Angelus Silesiusta (1624–1677), joka pohdiskelee seuraavaan tapaan:

Ruusu on ilman sitä, miksi; se kukkii koska se kukkii,
se ei huomaa itseään, ei kysy, näkeekö sen joku muu.⁹⁸

Miksi- ja koska -lauseiden väliseen erotteluun täytyy tässä suhtautua armollisesti⁹⁹ tarkastellen niitä näkökulmapohdintana. Sellaisena erottelua voi käyttää selventämään hieman erilaisesta suunnasta ei-minkään ja jonkin vaiheiden välistä jaottelua.

Heideggerin (42) mukaan sanan koska kohdalla

[-] jättäydymme perustellun asian varaan; tällöin jätämme asian sen
itsensä varaan ja samalla sen varaan, että kun perusta perustelee asian, se
antaa sen yksinkertaisesti olla sitä mitä se on.

Suhtautuessamme tapahtumiin näin, emme tavoittele tapahtumien perustaa kysymällä. Tämän voi ymmärtää siten, ettemme tällöin tarkastele asioita päämäärien kontekstissa. Ei-minkään vaiheessa tekeytyvään teokseen ilmestyvät asiat ja tapahtumat ovat olemassa koska ne tapahtuvat. Vihreä ilmestyy kankaalle, koska se ilmestyy kankaalle, se ilmestyy ja elää kankaalla ilman, että osaisin kertoa, miksi se on kankaalla. Jonkin vaiheessa tilanne on toisin. Päämäärien hahmottumisen myötä perusteita voi hakea myös kysymällä miksi ja vihreän suhteen kysyttäessä vastaus voi olla, ettei mitään perustetta ole, mutta peruste olisi voinut olla vihreän värin aikaansaama etäisen rauhan tunnelma. Koska selittävää perustetta synnä ei kuitenkaan löydy, vihreä väri on saanut sattumalta ominaisuuden ”saada aikaan etäisen rauhan tunnelma”.

Edellä perusteen periaate determinismin näkökulmasta johti päätelmään, että sattuma on ei-mitään. Jälkimmäinen tulkinta avaa periaatteen roolin toisesta sattuman olemassaolon esiintuomisen tulokulmasta. Ei-minkään vaiheessa periaatteen edellyttämää tosien lauseiden välittymistä tekijän mieleen ei tapahdu. Teos ei puhu tällä tasolla tekijälleen. Olemassaolo ei tule osoitetuksi lausein – ei-minkään vaiheessa teoksen ilmaisu ei välity (totuuden arvioimisen kannalta riittävän täsmällisten) lauseiden muodossa.

Olen hahmotellut sattuman ja ei-minkään välistä yhteyttä niitä koskevan samaistumisväitteen valossa. Ei-mikään on tässä katsannossa ymmärretty olemassaolemisen negaationa. Seuraavaksi tarkastelen ei-mitään jonain, joka on olemassa. Tässä merkityksessä olen käyttänyt termiä viitatessani taiteellisen tekoprosessin ei-minkään vaiheeseen. Tämä tarkastelukulma tekee näkyväksi sattuman ehdot ja paikan taiteellisessa tekoprosesissa.

98 — Die Ros ist ohn warum; sie blühet, weil sie blühet, Sie acht nicht ihrer selbst, fragt nicht, ob man sie siehet. (Der Cerubinische Wandersmann. Sinnliche Beschreibung der vier letzten Dinge, ”Kerubimainen matkamies. Aistillinen kuvaus neljästä perimmäisestä asiasta.”)

99 — Ihmisen näkökulmasta kukkaa voi tarkastella esteettisesti esittämättä kysymystä sen kukkimisen syystä, mutta tällainen syy sille on yhtä kaikki osoitettavissa. Kukan itsensä näkökulma tässä mielessä on runoutta.

5.4 Ei-mikään – olemisen negaatiosta olemassaolemiseen

Olen kuvannut ei-minkään vaihetta muun muassa tapahtumien suhteen eriytymättömäksi, puhunut taideteoksen kantasolusta ja viitanut yksilöllisten päämäärien puuttumiseen. Kattavana kaiken taustalla olevana ajatuksena on ymmärrys ei-mistä jonain olemassaolevana. Ei-mikään ei ole tyhjyyttä tai jos on, tyhjyys tulee määritellä jonain, joka ei ole ei-mitään olemisen negaationa ymmärrettyinä.

Itämaisen filosofian¹⁰⁰ yksi keskeinen käsite on tyhjyys¹⁰¹. Buddhalaisissa teksteissä täsmennetään kuitenkin toistuvasti, ettei tyhjyys (engl. emptiness) ole ei-mitään (engl. nothingness). Sen sijaan tyhjyyttä tulisi ajatella esimerkiksi jakamattomuutena (engl. indivisibility). (Porter, 77.) Se, mitä buddhalaisuudessa jakamattomuudella tässä yhteydessä tarkoitetaan, on laajuudessaan liian iso asia käsiteltäväksi. Karkeistaen voimme kuitenkin edetä oletukseen jakamattomuuden tilasta kontingenttien, suhteellisten, asioiden ilmenemättömyytenä. Jakamattomuuden tilassa kontingenttien asioiden ilmenemisen edellytykset eivät täyty, ei synny niiden olemisen ehtona olevaa keskinäistä vuorovaikutusta. Todellisuus ei ilmene yksittäisinä nimettävissä olevina kontingenteina asioina.

Panoksensa keskusteluun tyhjyyden olemuksesta antaa buddhalainen munkki Nagarjuna, jota pidetään Siddharta Gautaman ohella yhtenä buddhalaisuuden keskeisimmistä ajattelijoista. Jan Christoph Westerhof (*The Stanford Encyclopedia of Philosophy*, <http://www.plato.stanford.edu>) toteaa, että koko Nagarjunan filosofia rakentuu tyhjyyden käsitteen ympärille. Nagarjunan kanta siitä, mitä on olemassa, nojaa Pasasen mukaan oppiin totuuden kaksilaatuisuudesta: on sekä ehdoton että suhteellinen totuus¹⁰². Maailma, jossa elämme, kuuluu kaikkine olioineen ja ilmiöineen suhteellisen totuuden piiriin. Olioiden suhteellinen totuus tarkoittaa Pasasen tekemän Nagarjunan näkemyksiä koskevan tulkinnan mukaan, että oliot voivat olla olemassa ainoastaan kokonaisuuden osina suhteessa toisiinsa. (Pasanen, 62–63.) Buddhalaisuudessa esiintyy tähän liittyvä tulkintalinja, jonka mukaan kontingenttien asioiden maailma on ajallisessa häviävyydessään ei-mitään¹⁰³. Tästä pääsemme halutessamme perusteen periaatteeseen nojaten väitteeseen ”kontingentti maailma on sattumaa”.

Yhden tavan hahmottaa ei-minkään olemassaolevuutta tarjoaa

100 — Viittaa itämaisuudella intialaiseen, kiinalaiseen ja japanilaiseen filosofis-uskonnollisen ajattelun traditioon: brahmalaisuuteen, hindulaisuuteen, buddhalaisuuteen, taolaisuuteen ja kungfutselaisuuteen.

101 — Tyhjyyttä käsitellään laajasti esimerkiksi kokoelmassa ”Viisouden täydellistyminen”.

102 — Näihin kahteen totuuteen viitataan kirjallisuudessa myös esimerkiksi termeillä maailmallisten käytäntöjen totuus (engl. the truth of worldly common practice) ja tärkein totuus (engl. the paramount truth) sekä sekundaarinen ja primaarinen olemassaolo.

103 — Kts. Taneli Kukkonen, ”Tyhjä täynnä, Olematon islamilaisessa ajattelussa”, *N&N* 4/2010.

Aristoteleelta lähtöisin oleva ajatus määräämättömästä nimisanasta (kr. onoma aoriston). Ei-elollinen määräämättömänä ilmaisuna viittaa mihin tahansa elottomaan asiaan. Samaa logiikkaa seuraten ei-mikään viittaa sellaisiin asioihin, joita emme kykene nimeämään tai tunnistamaan joksikin.

Mikäli oletamme, että kontingentissa elämismaailmassamme olemassaolevan status edellyttää identifioituvuutta, että asia on luokiteltavissa johonkin kategoriaan kuuluvaksi, ei-mikään näyttäytyy tältä osin vähemmän olemassaolevana. Ajatus johdattelee jakautumattoman ja eriytymättömän äärelle. Maalauksessa ei-minkään vaiheen aistimuksina kasaantuva vellonta vaihtuu jonkin vaiheeseen, kun tekijä hahmottaa tekeytyvässä teoksessa esimerkiksi johonkin suuntaan pyrkivän ympyrän tai raskaalta tuntuvan ruskean, asioita, jotka ovat osa ja jotka ilmenevät asioiden suhdeverkostossa ja niiden olemassaolo on lausein ilmaistavissa. Johonkin suuntaan pyrkiminen ilmenee suhteessa tilaan ja paikallaan olemiseen, raskaus taas suhteessa keveään (ei-raskaaseen).

5.5 Fenomenologia ei-minkään jäljillä

Husserlilaisessa fenomenologiassa liikkeelle lähdetään väitteen sijaan teolla, jota kutsutaan reduktioksi. Tavoitteena on riisua havainto hyväksytyin tiedon tuottamista ennakko-oletuksista. Kun tämä onnistuu, ilmiöt ilmenevät havainnoijalle fenomenologisen oletuksen mukaan itsenään. Lähtökohtana on asettaa asioita koskeva tieto syrjään ja tarkastella, miten asiat todellistuvat ilman tiedon havaintoa ja kokemusta ohjailevaa taakkaa. (Himanka, 19.) Katsanto tarjoaa yhden vaihtoehdon ei-minkään ja jonkin vaiheiden kuvaamiselle.

Voimme puhua maalauksesta yleensä tai jostain tietystä maalauksesta. Maalauksesta yleensä voi yrittää määrittellä nimeämällä sen välttämättömät ja riittävät ehdot. Tällä tavalla maalaus fenomenologisesti itsenään ymmärrettynä katoaa ulottuviltamme. Reduktion tarkoitus on siirtää kaikki tähän tapaan määritelty syrjään. Näin tapahtuu aina maalatessani: maalatessani en hahmota tekeytyvää teosta määrittelyn kontekstissa vaan määrittelystä vapautuneiden aistimusten ja kokemusten kautta.

Husserl kehottaa tarkastelemaan asioita aluksi miten-kysymysten ja vasta tämän jälkeen mitä-kysymysten valossa (Himanka, 13). Tämän jälkeen tuntuisi vasta luontealta esittää miksi-kysymyksiä. Miten-kysymykset koskevat sitä, kuinka asiat todellistuvat minulle eli miten asioista tulee sitä, mitä ne minulle ovat (Himanka, 14)¹⁰⁴. Ei-minkään vaiheessa asiat tapahtuvat tällaisten miten-kysymysten viitekehysessä eikä mitä-kysymyksiä herää. Ei-minkään vaiheessa on absurdia kysyä, mitä tekeytyvässä teoksessa on, koska ei ole

104 – Fenomenologiassa tällaista todellistumista kutsutaan konstituutioksi.

olemassa vastauksia tai on ainoastaan yksi vastaus: ei-mitään – vielä. Kun mitä-kysymyksiä herää, tekoprosessi on siirtynyt jonkin vaiheeseen.¹⁰⁵

Ei-minkään vaihe on sen kaltaisen todellistumisen vaihe, jossa maalauksessa olevat asioiden alkutilat tekeytyvät joksikin olematta vielä tekeytyneet. Jonkin vaiheessa jotain on jo tekeytynyt, kategorisesti todellistunut. Mielekäs mitä- ja miksi-kysymysten pelikenttä on avoin. Tekeytyvässä teoksessa ilmenee tunnistettavissa olevia asioita. Niiden osalta on mahdollista vaikei välttämätöntä esittää myös miksi-kysymyksiä. Miksi-kysymykset liittyvät myös sattuman ehtojen täyttymiseen: sattuma on tapahtuma, jonka ilmeneminen tulee mahdolliseksi miksi-kysymysten viitekehysessä ollen tapahtuma, josta asianmukaisesti esitettyyn miksi-kysymykseen ei löydy vastausta.

Ei-minkään vaihetta voi avata myös reduktion avulla. Tekoprosessin ei-minkään vaihe lähtee liikkeelle teosta, reduktiosta: tekemisen päämäärät siirretään syrjään. Kun päämäärät eivät vaikuta tekemiseen eivätkä havaintoon, prosessissa paljastuu, miten maalaamisesta tulee maalaamista. Tällainen maalaaminen on ymmärrettävissä pelkästään maalaamisena. Lauseen ”maalaamisesta tulee maalaamista” voi lukea vaihtoehdoisesti siten, että päämäärien redusoiminen tekemisestä paljastaa, miten maalaamisesta tulee maalaamista päämäärien kontekstissa. Vailla päämääriä tekeminen tapahtuu ei-minkään vaiheessa miten-kysymysten kontekstissa.

105 – Koska-, miksi-, miten- ja mitä-lauseet näyttävät osoittautuvan oivallisiksi välineiksi kuvata ei-minkään ja jonkin vaiheiden luonnetta.

6.

Sattuman
värähtelyä

Maurice Merleau-Ponty kirjoittaa seuraavasti:

Klassisen muotokuvan kasvot, jotka ovat tietyn luonteen, intohimon tai mielenlaadun palveluksessa – aina täynnä merkitystä – sekä klassisen maalaustaiteen vauvat ja eläimet, jotka niin halajavat astua ihmisten maailmaan ja niin huolettomasti kieltävät tämän, ilmentävät samaa ”aikuismaista” maailmasuhdetta, paitsi silloin kun suuri taiteilija suostuu kuuntelemaan hyvää hengetärtään ja lisää tähän liian itsevarmaan maailmaan uuden ulottuvuuden antamalla sattuman värähdellä siinä. (Merleau-Ponty 280–281)¹⁰⁶

Sattuman värähtely, siitähän on kyse, sattuman värähtelyn sallimisesta tunkeutua osaksi taiteellista tekoprosessia, kyvystä ja halusta ottaa sattuma vastaan. Selventääkseni, mitä tämä tarkoittaa, olen tutkimuksessani tarkastellut sattuman olemusta kysyen, mitä tarkoittaa sattuma osana onnistuneeksi koettua taiteellista tekoprosessia.

Sattuma värähtelee maalauksen puheessa maalarille. Maalarin tulee kuulla tämä puhe, löytää ja kohdata teokseen auennut aukko, muutoin sattumaa ei tapahdu. Uutta ulottuvuutta, jonka sattuman värähtely teokseen ja tekoprosessiin asettaa, voi kuvata teoksen aloittamaksi vuoropuheluksi tekijän kanssa. Sattuman värähdellessä maalaaminen siirtyy yksinpuhumisen tilasta vuoropuhelun tilaan.

Sattuman värähtely avaa taiteilijalle yllätyksen ja taiteellisen vapauden ulottuvuuden sekä lupauksen luovuutta kahlehtivan ajattelun vallasta vapautumisesta. Tämä kaikki tapahtuu ihmisen mittakaavassa, sattuma on taiteilijan väline itsensä yllättämiseen. Sattuma johdattaa tekijää suuntiin, joihin hän ei ilman sattuman tapahtumista huomaisi hakeutua. Tässä tekijän haastamisessa ja katseen kääntämisessä piilee sattuman viehäytys

Sattumalla on kaksisuuntainen kytkös taiteellisen heittäytymisen kanssa. Heittäytyminen ei edellytä sattumaa, mutta sattuma pyytää heittäytymään sen vietäväksi. Heittäytyminen taas toisaalta altistaa tekoprosessin sattuman tapahtumiselle. Kyse on kahdenlaatuisesta heittäytymisestä: edellistä luonnehtii havahtuminen ja luottamus havaituksi tulleeeseen, jälkimmäistä epämääräisempi johdonmukaisuuden kahliman havainnon syrjään siirtäminen. Ensin mainittu heittäytyminen kuuluu jonkin vaiheeseen, jonka puitteissa sattumat tapahtuvat. Toinen heittäytymisen tapa sisältyy ei-minkään vaiheeseen, jossa potentiaalisten sattumien verkko punoutuu.

Sattumat joko värähtelevät tai ovat värähtelemättä ja suhtautumisessa

106 – Les visages du portrait classique, toujours au service d'un caractère, d'une passion ou d'une humeur, - toujours signifiants, - les bébés et les animaux de la peinture classique, si désireux d'entrer dans le monde humain, si peu soucieux de le récuser, manifestent le même rapport « adulte » de l'homme au monde, si ce n'est quand, cédant à son bienheureux démon, le grand peintre ajoute une nouvelle dimension à ce monde trop sûr de soi en y faisant vibrer la contingence...

Johtopäätökset

värähtelyyn on eroja. Työskentelyssään taiteilija joko tunnistaa sattuman läsnäolon tai ei tunnista sattuman läsnäoloa. Jälkimmäisessä tapauksessa tietoista suhdetta sattumaan ei muodostu eikä sattumia näin ollen tapahdu – kysymys sattumasta ei herää. Sattuman värähtelemättömyys voi olla joka yksittäiseen tekoprosessiin tai laajemmin tekemiseen yleensä sisältyvää. Ensimmäisestä kapea-alaisemmasta sattuman poissaolosta lienee monella taiteilijalla kokemusta. Tekoprosessi epäonnistuu, yllätyksellisyyden huumaa ei synny, työskentely tyypistyy eikä tunnu saavan ilmaa alleen. Tekoprosessin epäonnistuminen on epäonnistumisista julminta.

Oman työskentelynsä ymmärtäminen sellaiseksi, jossa sattuman kysymys ei missään vaiheessa herää, tulee erottaa sellaisesta sattumaan suhtautumisesta, jossa sattuman olemassaolo kyllä tunnistetaan, mutta sen vaikutus omaan työskentelyyn kiistetään. Nämä sattuman vaikutuksen kiistävät näkemykset on edelleen erotettava niistä sattuman olemassaolon tunnistavista näkemyksistä, joissa sattuma nähdään kielteisessä valossa ja sen vaikutus taiteen tekemiseen pyritään parhaan mukaan torjumaan.

Näiden sattumaan kiistävästi tai torjuvasti suhtautuvien näkemysten vastapainona on työskentelyn periaate, jonka olemusta ja ilmenemistä olen tutkimuksessani tarkastellut, työskentelytapa, jossa sattuma nähdään myönteisessä valossa ja jossa pyritään vaikuttamaan työskentelyolosuhteisiin sattuman tapahtumista edistävällä ja vaalivalla tavalla. Ajatus on, että sattuman värähtely tunnistetaan edellytykseksi taiteellisen työskentelyn taiteellisesti tyydyttäväksi kokemiselle. Sattuman värähdykset ovat tienviittoja matkalla kohti onnistuneeksi koettua taiteen tekemistä.

Merkityksellisyysehdon mukaisesti sattuma värähtelee tekijälleen, kun hän havaitsee tekeytyvässä teoksessa yllättäen jotain kiehtovaa, johon ei ole pyrkinyt. Teokseen emergoituu jotain, joka olisi voinut olla tarkoituksella tehtyä. Taiteilija, jolla ei ole halua nähdä tällaisia ulottuvuuksia omassa työskentelyssään, taiteilija, joka ihannoit täydellistä tekoprosessin hallintaa, vetää itsensä syrjään taiteen tapahtumisen ytimeistä ja torjuu taiteen ilmestymisen itselleen. Sattuman olemassaolon tai sen vaikutuksen kiistäminen omassa työskentelyssä on joko sattuman tai taiteen ja taiteellisen työskentelyn väärin ymmärtämistä.

Sattuman värähtely kannattelee osaltaan tekoprosessia sen kokemisesta syntyvän mielihyvän voimalla. Jos joku väittää saavansa taiteellisen tyydytyksensä hallitusti ennalta asettamiinsa päämääriin pyrkimisestä ja niiden tavoittamisesta, minulla ei ole syytä tätä kiistää. Minulle se ei riitä. Minulle merkittävä osa tekoprosessin tuottamasta mielihyvästä ja viehätyksestä syntyy odottamattoman avautumisesta, siitä, että en tiedä, enkä edes osaa kysyä.

Ilmiselvästi on olemassa yhteiskuntia, joissa ihmiset eivät enää usko oraakkeleihin, ja voi olla yhteiskuntia ilman insestitabua. Mutta on vaikea kuvitella yhteiskuntaa, joka on hävittänyt sen, mitä kutsutaan *sattumaksi* tai *kohtaloksi*: kohtaamisen tienristillä, rakastavaisten kohtaamisen, mutta myös helvetin kohtaamisen. (Herbert Marcuse, 48; kursivi Marcusen.)

On vaikea kuvitella taidetta, joka on hävittänyt sen, mitä kutsutaan sattumaksi. Mitä sitten kutsutaan sattumaksi? Tätä olen tutkimuksessani kysynyt. Olen selvittänyt, mitä sattuma osana taiteellista työskentelyä tarkoittaa, tarkastellut sattumaa, sen esiintymistä sekä olemusta, taiteellisen prosessin oleellisena osana.

Sattuman esiintymisen ehtoja tarkastellakseni olen jakanut taiteellisen tekoprosessin ei-minkään ja jonkin vaiheisiin. Eron perusteena on työskentelyä ohjaavien päämäärien esiintyminen. Ei-minkään vaiheessa tekemisellä ei ole yksilöityjä päämääriä, jonkin vaiheessa on. Yksilöidyt päämäärät liittyvät joka teoksen muotoon tai aiheeseen.

Tutkimukseni taiteellisessa osassa osoitan, että teoreettisessa osassa kuvaamani vaiheet ovat olemassa ja erotettavissa sekä toisistaan erillään pidettävissä. Taiteelliseen osaan kuuluu kaksi näyttelyä: Ei-mikään ja Jokin. Väitän, että sattuma voi ilmetä ainoastaan työskentelyn ollessa jonkin vaiheessa. Väitteeni perustuu omiin työskentelykokemuksiini sekä esittämäni sattuman määritelmään, jonka mukaan sattumat ilmenevät päämäärien kontekstissa.

Määrittelen Aristoteleen sattumaa käsittelevien kirjoitusten pohjalta taiteellisessa tekoprosessissa esiintyvän sattuman 1. päämäärien kontekstissa ilmeneväksi tapahtumaksi, joka on 2. ennakoimaton, 3. yllättävä, 4. vailla selitystä ja 5. koetaan merkitykselliseksi.

Ei-minkään vaiheessa ei esiinny sattumaa, koska se ei tapahdu määritelmän edellyttämällä tavalla päämäärien kontekstissa. Ei-minkään vaiheessa syntyy jalostuneiksi pohjustuksiksi nimeämiäni maalauksen kantasoluja. Jonkin vaihe on päämäärien vaihe.

Merkitykselliseksi kokeminen tarkoittaa, että jokin yllättävä teokseen ilmestynyt muoto tai seikka hahmottuu tekijälle sellaisena, että se olisi voinut olla hänen päämääränään. Taiteellisessa työskentelyssä ilmenevä sattuma on jotain, joka olisi voinut olla tarkoituksella tehtyä, mutta ei tässä tapauksessa sitä kuitenkaan ole.

Lähdeluettelo

Aristoteleen teokset:

1931, *Ethica Eudemia, The works of Aristotle, Vol.9*, translated into English under the editorship of W. D. Ross, London: Oxford University Press.

1992, *Fysiikka, Aristoteles III*, suomentaneet Tuija Jatakari, Kati Näätäsaari; selitykset laatinut Simo Knuuttila, Helsinki: Gaudeamus.

1931, *Magna Moralia, The works of Aristotle, Vol.9*, translated into English under the editorship of W. D. Ross, London: Oxford University Press.

1990, *Metafysiikka, Aristoteles VI*, suomentaneet Tuija Jatakari, Kati Näätäsaari, Petri Pohjanlehto; selitykset laatinut Simo Knuuttila, Jyväskylä: Gaudeamus.

1989, *Nikomakhoksen etiikka, Aristoteles VII*, suomentanut ja selitykset laatinut Simo Knuuttila, Helsinki: Gaudeamus.

1997, *Runousoppi, Aristoteles IX*, suomentanut Paavo Hohti; selitykset laatinut Juha Sihvola, Vantaa: Gaudeamus

Baumgartner, Stig, 2015, *Virhe abstraktissa maalauksessa. Tekijän paikka maalauksen rakenteessa*, Taideyliopisto.

Bergson, Henri, 2016, *Luova evoluutio*, alkuteos *L'Evolution créatrice*, 1907, suom. Hanna Johansson, teoksessa *Estetiikan klassikot II*, toim. Ilona Reiners, Anitta Seppä, Jyri Vuorinen, Tallinna: tekijät ja Gaudeamus

Brecht, George, 1957, *Chance Imagery*, New York: Something Else Press.

Brown, Kathan, 2000, *John Cage – Visual Art: To Sober and Quiet the Mind*, San Francisco: Crown Point Press.

Buchloh, Benjamin H. D., 2008, "The Diagram and the Colour Chip: Gerhard Richter's 4900 Colours", teoksessa *Chance*, ed. Margaret Iverse, London: Whitechapel Gallery, Cambridge: The Mit Press.

Cage, John, 1973, *Silence*, Connecticut: Wesleyan University Press.

Deleuze, Gilles, 2003, *Francis Bacon: the Logic of Sensation*, the first published 1981, *Editions de la Difference*, translated from the French by Daniel W. Smith, London, New York: Continuum

Diaconis, Persi & Mosteller, Frederick, 1989, "Methods for Studying Coincidences", *Journal of the American Statistical Association*, Vol. 84, No. 408.

Eerikäinen, Atso, 2007, *Ikuisuudesta aikaan, todellisuuden dimensionaalinen visio*, Norderstedt: Books on Demand.

Eldridge, Richard, 2009, *Johdatus taiteenfilosofiaan*, alkuteos *An Introduction to the Philosophy of Art*, 2003, suom. Markku Lehtinen, Helsinki: Gaudeamus Helsinki University Press.

Hannula, Mika; Suoranta, Juha; Vadén, Tere, 2003, *Otsikko uusiksi, taiteellisen tutkimuksen suuntaviivat*, Tampere: tekijät ja Eurooppalaisen filosofian seura ry.

Heidegger, Martin, 2016, *Perusteen periaate*, suom. Miika Luoto, käsikirjoitus.

Helttula, Jukka, 2015, *Sattuma yhteiskuntaa muokkaavana voimana, tutkimus sattumien synnystä, olemuksesta ja vaikutuksesta*, Tampereen yliopisto.

Himanka, Juha, 2002, *Se ei pyöri sittenkään*, Pieksänmäki: Tammi.

Iversen, Margaret, 2010, "Introduction//The Aesthetics of Chance", teoksessa *Chance*, London: Whitechapel Gallery, Cambridge: The Mit Press.

Janecke, Christian, 1995, *Kunst + Zufall*, Nürnberg: Verlag für moderne Kunst.

Joseph, Branden W., 2008, *Beyond the Dream Syndicate: Tony Conrad and the Arts After Cage*, New York: Zone Books.

Jung, C. G., 1973, *Synchronicity: An Acausal Connecting Principle*, trans. R. F. C. Hull; Bollingen Ser., Princeton: Princeton University Press.

Kaitaro, Timo, 2001, *Runous, raivo, rakkaus, johdatus surrealismiin*, Helsinki: Gaudeamus

Kant, Immanuel, 2013, *Puhtaan järjen kritiikki*, alkuteos *Kritik der reinen Vernunft* (1781/1787), suom. Markus Nikkarla, Kreetta Ranki, työryhmän johtaja Olli Koistinen, Tallinna: Gaudeamus.

Kaprow, Allan, 1992, "Interview with Susan Hapgood", teoksessa *Chance*, ed. Margaret Iverse, London: Whitechapel Gallery, Cambridge: The Mit Press, 58-64.

Kirkeby, Per, *Per Kirkeby: Ars Fennica 1993*, Helsinki: Henna ja Pertti Niemistön kuvataidesäätiö.

Knuuttila, Simo, 2011, "Johdanto", teoksessa *Gottfried Wilhelm Leibniz, Filosofisia tutkimuksia*, Tallinna: Gaudeamus Helsinki University Press.

Kostelanetz, Richard, 2003, *Conversing with Cage*, New York: Routledge.

Krauss, Rosalinda, 2004, "1918", *Art Since 1900, Modernism Antimodernism Postmodernism*, Hal Foster, Rosalinda Krauss, Yve-Alain Bois, Benjamin H.D. Buchloh, David Joselit, Third edition 2016, first published in 2004, London: Thames & Hudson Ltd.

Kukkonen, Taneli, "Tyhjää täynnä, Olematon islamilaisessa ajattelussa", *Niin & Näin* 4/2010.

Leibniz, Gottfried Wilhelm, 2011, *Tutkielmia teodikeasta* (1710), teoksessa *Gottfried Wilhelm Leibniz, Filosofisia tutkimuksia*, Tallinna: Gaudeamus, Helsinki University Press.

Lewitt, Sol, 1969, "Sentences on Conceptual Art", *Art-Language, The Journal of Conceptual Art*, Vol 1, nro 1, May 1969.

Marcuse, Herbert, 2011, *Taiteen ikuisuus*, saksankielinen alkuteos *Permanenz der Kunst*, 1977, suom. Ville Lähde, Tallinna: Eurooppalaisen filosofian seura, *Niin & Näin*.

Merleau-Ponty, Maurice, 2012, "Epäsuora kieli ja hiljaisuuden äänet", teoksessa *Maurice Merleau-Ponty, filosofisia kirjoituksia*, toim. ja suom. Miika Luoto ja Tarja Roinila, Keuruu: Nemo.

Merleau-Ponty, Maurice, 1960, *Signes*, Paris: Les Éditions Gallimard, Collection NRF

Nicholls, David, 2002, "Towards infinity: Cage in the 1950s and 1960s", *The Cambridge Companion to John Cage*, ed. David Nicholls, Cambridge University Press.

Owens, David, 1992, *Causes and Coincidences*, Cambridge: Cambridge University Press.

Pasanen, Kimmo, 2008, *Tyhjyys itämaisessä taiteessa ja ajattelussa*, Teos.

Paz, Octavio, 1991, *Suuri lasi*, espanjankielinen alkuteos *Apariencia Desnuda*, suom. Anita Mikkonen, Hämeenlinna: Taide.

Pitkänen-Waltter, Tarja, 2006, *Liian haurasta kuvaksi - maalauksen aistisuusdesta*, Kuvataideakatemia.

Platon, 1982, "Sofisti", *Platonin teokset V*, suom. Marja Itkonen-Kaila, A.M. Anttila, Marianna Tyni, Keuruu: Otava.

Platon, 1999, "Ion", *Platonin teokset I*, suom. Kaarle Hlrvonon, Marja Itkonen-Kaila, Marianna Tyni, Keuruu: Otava

Porter, Bill (Red Pine), 2004, *The Heart sutra*, USA: Counterpoint.

Reines, Ilona; Seppä, Anita; Vuorinen, Jyri (toim.), 2016, *Estetiikan klassikot II*, Tallinna: tekijät ja Gaudeamus

Rescher, Nicholas, 2007, *Error: On Our Predicament When Things Go Wrong*, University of Pittsbergh Press.

Richter, Gerhard, 1993, *The Daily Practice of Painting: Writings and Interviews 1962 - 1993*, trans. David Britt, ed. Hans Ulrich, London: Thames & Hudson.

Roberts, John, 2011, *The Necessity of Error*, London: Verso.

Ruben, David-Hillel, 1992, *Explaining Explanation*, London: Routledge.

Salminen, Sjöberg, 2010, "Kohti ei-mitään", *Nim&Näin*, 4/2010.

Schmied, Wieland, 2006, *Francis Bacon: Commitment and Conflict*, London: Prestel.

Seckler, Dorothy, 1965, "Robert Rauschenber, interview with Dorothy Seckler", teoksessa *Chance*, ed. Margaret Iverse, London: Whitechapel Gallery, Cambridge: The Mit Press, 109-111.

Silverman, Jennifer, 2010, *Francis Bacon: Order, Chance and the Abject Body*, USA: VDM Verlag Dr. Müller Aktiengesellschaft & Co. KG

Sorabji, Richard 1980, *Necessity, Cause and Blame, Perspectives on Aristotle's Theory*, London: Gerald Duckworth & Co.

Strindberg, August, 1996, "The New Arts! or The Role of Chance in Artistic Creation", *Selected essays*, selected, edited and translated by Michael Robinson,

Cambridge University Press. Ilmestyi alunperin nimellä "Des arts nouveaux ! or Le hasard dans la production artistique", *La revue des revues*, 1894.

Ziegler, Denise, 2010, *Poettisen piirteitä, Kuvataiteilijan mimeettinen työskentelytapa*, Kuvataideakatemia.

Painamattomat lähteet:

Brown, Kathan, "History", <http://www.crownpoint.com/page/history>, otettu 15.5.2014.

Lukkarinen, Heli, 2008, "Elina Merenmiehen näyttely Kööpenhaminassa" 2.10-22.11.2008", <http://www.finin.dk/fi/haastattelu5.html>, otettu 19.3.2011.

Nevanlinna, Tuomas, 2008, "Mitä 'taiteellinen tutkimus' voisi olla", *mustekala.fi*, <http://www.mustekala.info/node/35562>, otettu 7.10.2017

Westerhof, Jan Christoph, 2010, "Nägärjuna", *The Stanford Encyclopedia of Philosophy*, ed. Edward N. Zalta, <http://www.plato.stanford.edu>, otettu 14.4.2013.

Onko sattumalla osaa tai arpaa taiteellisessa prosessissa? Jari Julan väitöstutkimus vastaa kysymykseen ja osoittaa, että sattuma tarjoaa taiteilijalle yllättymisen mahdollisuuden ja lupauksen vapautua luovuutta kahlehtivan ajattelun vallasta.

Sattuman kieltävä tai täydellistä tekoprosessin hallintaa ihannoiva taiteilija vetää itsensä syrjään taiteen tapahtumisen ytimestä ja torjuu taiteen ilmestymisen itselleen. Sattuman olemassaolon tai sen vaikutuksen kiistäminen omassa työskentelyssä on joko sattuman tai taiteen ja taiteellisen työskentelyn väärin ymmärtämistä.

Väitöskirja tarkastelee sattuman olemusta ja roolia taiteellisessa tekoprosessissa. Tutkimuksen taiteellinen osa käsittää kaksi näyttelyä: *Ei-mikään* ja *Jokin*. Teoreettisessa osassa käydään läpi taiteellisen osan näyttelyt ja tarkastellaan sattuman esiintymisen ehtoja ja ilmentymiä taiteellisessa prosessissa.



ISBN 978-952-60-7867-0
 ISBN 978-952-60-7868-7 (pdf)
 ISSN 1799-4934
 ISSN 1799-4942 (electronic)

Aalto-yliopisto
Taiteiden ja suunnittelun korkeakoulu
Department of Art
shop.aalto.fi
www.aalto.fi

KAUPPA +
 TALOUS

TAIDE +
 MUOTOILU +
 ARKKITEHTUURI

TIEDE +
 TEKNOLOGIA

CROSSOVER

**DOCTORAL
 DISSERTATIONS**