

grammeja) ja toisaalta sitä, että on olemassa kielellisiä vaikutuksia, jotka eivät perustu mihinkään kielelliseen konventioon (esimerkiksi äännekuviot voivat toimia tekstissä ilman että vastaanottaja tunnistaa niitä). Tällaiset pohdinnat kyseenalaistavat koko ajatuksen kielestä merkkien järjestelmänä, minkä ongelman de Saussurekin tajusi. Toisaalta anagrammitutkimuksen käyttäminen logosentrismiin kritiikkinä Cullerin/ Derridan tapaan siirtää ongelman de Saussuren kannalta vieraalalle alueelle.

Hyvä alku

Cullerin *Ferdinand de Saussure* on perusteos 1900-luvun klassikosta. Sitä on myös miellyttävä lukea ja selkeydessään se sopii mainiosti myös kurssikirjaksi monelle muullekin alalle kuin vain kielitieteeseen. Toisaalta se sisältää jälkistrukturalistisen tutkimuksen perusteiden harvinaisen ymmärrettävää esittelyä, jolle varmasti myös on tilausta suomalaislukijoiden keskuudessa. Kirjan kauttaaltaan hyvästä suomennoksesta — vaikka *Nykysuomen käsikirjan* mukaan pitäisi olla esimerkiksi *parolen*, ei *parolein* — vastanneen Risto Heiskalan tavoin voi vain toivoa, että jatkossa de Saussuren *Kurssikin* vielä saadaan luettavaksi suomenkielisenä.

Raine Koskimaa

n & n

ESTETIIKAN YMPÄRISTÖOPPI

Arto Haapala, Martti Honkanen & Veikko Rantala (toim.), *Ympäristö, arkkitehtuuri, estetiikka*. Yliopistopaino, Helsinki 1995. 207 s.

Ympäristö, arkkitehtuuri, estetiikka on rakennettuun ympäristöön keskittyvä suomalaista ympäristöestetiikkaa esittelevä antologia. Kirjan teemoja ovat esteettisen teorian soveltamisen mahdollisuudet, ympäristön kokeminen sekä arkkitehtuuri toisaalta ainutlaatuisena taiteenlajina, toisaalta ristiriitaisena tuotteena tekniikan ja taiteen välimaastossa. Tekstit keskustellevat mielenkiintoisella tavalla keskenään: tiedon merkitys esteettisen perustana peilautuu fenomenologisissa ja analyyttisissä malleja vasten. Rakennettu ympäristö ei

tietenkään merkitse ainoastaan rakennuksia, vaan se on myös mainostaulujen, torikahvilan ja puistojen arkkitehtuuria. Vielä harvemmin se merkitsee yksittäisen, pysyvän ja itsenäisen taiteellisen elementin esiin nousemista kaupungin pauhusta. Valitettavasti tämän antologian tekstit eivät käsittele laajemmin kaupunkikulttuurin ilmiöitä. Millaista ympäristöä on julkinen tila suhteessa yksityiseen tilaan? Parkkipaikat, kaatopaikat, kerrostalojen sisäpihat ja muu julkinen tila ovat yhteistä, mutta niiden yksipuolinen käyttötarkoitus välttämättä alentaa elämisen laatua kokonaisuudessaan.

Soveltamisen hedelmät – kolon aistisuus

Filosofian dosentti Juha Varton kirjoitus *Teknologia ja estetiikka* haastaa muut antologian 12 tekstiä punnitsemaan itse estetiikan luonnetta uusien soveltamisen haasteiden edessä. Minkälunonteista on se oppi aistisesta, jota halutaan soveltaa ja millaisia hedelmiä saisimme tällöin kerätä? Ongelmaksi muodostuu uuden ajan tieteen tapa erottaa ajattelu ja aistiminen, tieto ja esteettinen. Karteesisen ajattelun puhdas tieteellisyys edustaa totuutta ja varmuutta, jonka kanssa aistisen alue ei ole tekemisissä. Tämä jo perustaltaan hatara jako itsenäiseen esteettiseen alueeseen ei pysty osoittamaan suuntaa estetiikan soveltamiseen. (S. 15.) Apulaisprofessori Yrjö Sepänmaa puolustaa omassa kirjoituksessaan estetiikan soveltamista maanläheisemmästä näkökulmasta — jokapäiväisiä esteettisiä kiistatilanteita voidaan ratkaista joko asiantuntemuksen avulla tai sitä ilman. Asiantuntija jäsentäisi esteettiset toimintaperiaatteet valintatilanteissa.

Teknologian määrittely selventää ristiriitaa. Teknologia edellyttää Varton mukaan ideaalimallista todellisuuskäsitystä. Teknologia on kyky soveltaa tätä mallia todellisuuteen — ideaalimalli ja koettu viedään yhteen. Koettu ei pysty kyseenalaistamaan ideaalimallia, koska koettu ei ole tämän näkemyksen mukaan todellisen tiedon lähde. Näin myöskään teknologia ei asetu kritiikkiin kohteeksi. Tieteen merkitys nähdään teknologian kautta: ”vain teknologia paljastaa meille, kuinka tietämisessä on ajateltu maailman olevan olemassa”. Tämä tulkinta ajatuksen maailmasta todellisuutena jarruttaa hyvin tehokkaasti muutoksia teknologiassa. Meillä on vaikeuksia muuttaa tulkintaamme luonnosta vaikkapa raaka-ainevärasatona, toteaa Varto. Muutoksia ei aina edes kaivata, sillä tiede merkitsee yhä useammin juuri tietyn tulkinnan, tietyn teknologian omaksumista. Soveltamisen epäonnistuminen ei ole tuomitavaa, kunhan saadaan uutta ymmärrystä niistä periaatteista, joita sovelletaan (s. 16-17). Huomio siirtyy tieteen kyvystä ratkaista ongelmia sen kykyyn tuottaa niitä.

Idealliset periaatteet saatetaan löytää myös ”taidemaailman” käsitteestä. Paraa-tiesimerkki George Dickie määritteli 70-luvulla analyyttisessä estetiikassa taiteen käsitteen ja taiteen luomisen institutionaalisen taideteorian avulla. Taideteos määräytyi joksikin, jonka taiteilija nostaa taidemaailman arvostamisen kohteeksi ja näin taidemaailman konventiot määräävät lopulta, mikä on taidetta. Koska taidemaailma on yksinkertaisesti ihmisten käytäntö toimia joillain vakiintuneilla tavoilla, ei tällä mallilla ole suuriakaan mahdollisuuksia seurata muuttuvia taiteellisia prosesseja. Tämä ei ole teorian tarkoituksukaan, sillä taidemaailma on vain kehys taiteen tekemiselle. Tällaisen taidemaailman olemassaoloa ei sittemmin olla pystytty kiistämään, sillä ideaalimalli on niin yleinen, ettei se kiellä juuri mitään. Taideteos-sanan arvottava merkitys erotettiin määritelmästä. Mitään ei voida estää tulemasta taiteeksi, mutta taiteen hyvyys ja huonous on sitten eri asia. Tällaisen historiattoman yleisteorian kehittäminen osoittaa, että myös taiteen estetiikka seuraa teknologista periaatetta.

Myös estetiikka on pyritty esittämään tieteellisen ajattelun alueena, ei oppina aistisesta. Taiteen tutkijoiden ja taiteilijoiden välinen syvä erimielisyys puheensa kohteesta paikantuu Varton mukaan juuri tähän vääristymään — toinen puhuu ajattelun muodostamasta aistimisen kuvasta, toinen taas välittömästä kokemisesta. Ero muodostuu myös siitä, että teoreetikko puhuu siitä tietämisestä, joka edeltää luomista, mutta ”tämä [...] tietäminen ei ole paljastanut etukäteen sen aistisuuteen liittyviä piirteitä”. Vasta lopputulos, tuotteen paikka maailmassa, voi paljastaa luomisen esteettisen arvon. Soveltavaksi estetiikaksi määrittyisi se, mikä on ”etukäteen ajatellun ja jälkikäteen koetun yhteensovittamista, sen kolon aistisuuden tarkastelemista, johon tuote maailmassa on pantu.” (S. 18-21.)

Ympäristön fenomenologia

Ympäristökokemuksen luonne on moniaistista ja kokonaisvaltaista. Professori Arnold Berleant puhuu aistimistapojen yhteisvaikutuksesta tai yhdistymisestä, synesthesiasta. Synestesia osoittaa ympäristön visuaaliset symbolitulkinnot liian kapeiksi, tyypillisiksi yksiaistisiksi tulkintakäsitteiksi. Eri aistimistapojen erottaminen ei ole mahdollista välittömässä kokemuksessa, vaan vasta jälkikäteen ajattelun alueella. Toisaalta sosiaaliset olemukset muovaavat myös itse aistihavaintoa, se ei ole koskaan puhdas. Toimiminen on tietynlaista ajattelua ja siten aistiminen ei asetu vastakkain aistimisen merkityksen kanssa. Tältä pohjalta Berleant muodostaa ”kulttuuriesteettisen” käsitteen, joka on

havaitsemisen lähtökohta ja muodostaa yhteisön ympäristön. Tämä ympäristö ei siis merkitse ainoastaan materiaalista ympäristöä, vaan kulttuuriesteettinen ”yhdistää fyysiset ilmiöt ja ihmisen käsityskyvyn jatkuvaksi kokemisen kontekstiksi, joka sisältää yhteisölle tyyppilliset rakenteet, hallitsevat aistikaliteetit ja käsityskyvyn tavat.” (S. 81.)

Estetiikan professori Arto Haapala tutkii heideggerilaista tematiikkaa esteettiselle teorialle ja taiteentutkimukselle läheisemmästä näkökulmasta kirjoituksessaan *Arjen arkisuus ja esteettisyys*. Haapala avaa ympäristön käsitettä ”arkisuuden” näkökulmasta. Voimme luonnehtia arkisuutta tutuksi ja yllätyksättömäksi. Ihminen ei kiinnitä arkipäiväiseen ympäristöönsä huomiota. Ympäristö on paljon enemmän kuin aineelliset kappaleet ympärillämme, se on järjestynt kokonaisuus, jolla on aina merkitys. (S. 97)

Inhimilliseen olemiseen kuuluu yksilökohtainen merkityksenanto maailman objekteille. Heideggerin termi ”Sorge”, huolehtiminen, kuvaa erinomaisesti tätä olemistapaa. Ympäristö — koti tai kotiseutu — on aina henkilökohtainen, aktiivinen elämismaailma. Olennaista on se, että nämä ovat kaikkein alttiimpia huolepidolle ja siten muutokselle. Muodostamme elämismaailman saadaksemme ympärillemme tuttuutta. Arvoja pystymme suuntaamaan vasta elämismaailman merkityksen omaaviin kohteisiin. Nämä merkitykset ovat subjektiivisuuden ylittäviä, jossain määrin yhteisiä arvoja. Kieli on yhteinen, mutta objektit saattavat merkitä aivan eri asioita eri ihmisten elämismaailmoissa. Nämä objektit eivät välttämättä ole aineellisia, kuten eivät ole lait tai muutkaan kulttuuri-instituutiot. (S. 97-99.)

Käytämme esineitä ja kohteita huomaamattomina välineinä, jolloin niiden esteettisyys ei paljastu. Heideggerin ”välineellisyyden” mukaan esineet häviävät hyödyllisyyteen. Tämä huomaamattomuus on Haapalan mukaan ennen kaikkea elämismaailman ominaisuus, ei pelkästään toimivien välineiden ominaisuus. Välineen luonteen analyysi voidaan laajentaa muihinkin elämismaailman asioihin ”luotettavuuden” (*die Verlässlichkeit*) käsitteen mukaan. Todellisuutemme on tällöin siinä määrin pysyvä, että voimme konstruoida elämismaailmamme. Arkisuus siis muodostuu pysyvyydestä ja luotettavuudesta. Arkisuudessa asiat tulevat luotettavuuden kautta tutuiksi ja siten huomaamattomiksi. (S. 100-101.)

Esteettisyys on arkisuutta hylkivää, sillä se vetää huomion puoleensa vieraudella ja epätavallisuudellaan. Objektit ilmenevät meille kahdessa perusluokassa, arkisuudessa ja vieraudessa, joista ensimmäinen on perustavampi. Esteettisyys on ohimenevä — ympäristö ja objektit muuttuvat ajan kuluessa tutuiksi. Saatamme huomata uudelleen ympäristön vierauden, esimer-

kiksi oltuamme kauan poissa ja rakennettuumme muualle uuden elämismaailmamme. Muutos on asteittaista, joskus äkillistäkin, muttei koskaan lopullista. (S. 101.)

Voimme tarkoituksellisesti saada aikaan esteettisyyttä erityisen asenteen avulla. Haapalan mukaan ”esteettisessä asenteessa kohde irrotetaan tavallisuudesta, johon se arkisuudessa on vajonnut”. Keskiämällä huomiomme kohteen tiettyihin ominaisuuksiin, saattaa meissä herätä esteettisen mielihyvän tunne. Välineen kohdalla sen rikkoutuminen merkitsee säröä arkisuuteen. Esteettisen aiheuttamia ”häiriöitä” arkisuuden jatkuvuuteen me taas janoamme, koska ne tuottavat mielihyvää. Tällaista häiriköintiä lienevät omalla tavallaan myös taiteen skandaalit, taide maailman alati jatkuva uuden etsiminen, mikä on muodostunut tavallaan hyvän taiteen mittariksi. Tämä häiriköinti kylläkin ylittää esteettisen rajat (s. 103-4). Arkisuus on tärkeä ja perustava inhimillisen olemisen muoto, jota vasten esteettisyydellä on mahdollisuus erottua. Esteettinen asenne on hyvin kiistelty kokemuksen muoto, sillä se tietyllä tapaa pitää pilkkanaan niitä esteettisiä teorioita, jotka perustuvat pysyville kognitiivisille elementeille.

Arkkitehtuurin erityisasema

Haapalalle talo, koti, on kaikkein arkisin paikka — toisaalta suuret museorakennukset korostavat vierauden tuntua monumentaalisuudellaan. Estetiikan assistentti Pauline von Bonsdorff etsii synteesiä tekniselle ja taideluonteiselle tavalle luokitella arkkitehtuuria. Nämä kaksi toiminnan aspektia yhdessä asettavat arkkitehtuurin kontekstiinsa, jonka läpi tarkastelemme myös yksittäisiä arkkitehtonisia kohteita (s. 163).

Rakennus on harvoin puhtaasti taidetta. Arkkitehtuurissa rakennukset ovat usein mykkiä. Ne eivät vaadi ihmiseltä mitään, ne kohdataan vain käytön ja luokittelun kannalta oleelliset piirteet huomioiden. Taideteokset puhuvat, haastavat meidät selvittämään kätkettyjä merkityksiä. ”Tekniikka” ja ”taide” on käsitteinä tavallisesti erotettu kahden rakentamistavan malleiksi, toisaalta mekaaniseen ja esteettisesti mielenkiinnottomaan, toisaalta syvien esteettisten merkitysten lataamaan ja nautinnolliseen arkkitehtuuriin. Von Bonsdorffin hedelmällinen perusidea kuitenkin on se, että arkkitehtuuri on tekniikkaa olemalla taidetta ja taidetta olemalla tekniikkaa. (S. 163-5.)


Taiteen tarkastelu vahvasti tunteisiin liittyvänä eteerisenä alueena on ollut keskeistä romantiikasta lähtien. Alkuperältään taiteeseen liittyvät sanat, kuten ”tekhne”, ”poiesis”, ”ars” ja ”taito” kuitenkin tuovat taiteen muun inhimillisen

toiminnan ja aineellisuuden läheisyyteen. Tällainen taidekäsitteys asettaa osaavuuden ja pätevyuden myös yhteisölliseksi, perinteistä riippuvaksi ominaisuudeksi. Julkisen toiminnan tilassa ihmiset vasta luovat merkityksiä ja kulttuuria. Tekninen taso ei ole millään lailla taideteoksia ja muita artefakteja erottava ominaisuus. Laatu merkitseekin enemmän huolellisesti tehtyä työtä, ei loppuun asti työstytyä tyyliä — viimeistelemättömyyden saattaa vaatia taitoa. Arkkitehtuuri on taidetta juuri olemalla tekniikkaa, sillä sanan etymologian mukaan se on parasta rakentamista, kaikkein huolellisinta. (S. 166-9.)

Von Bonsdorff kysyykin, voiko rakennuskohteessa taide puhua kokijalleen mykkyyden, materian artikulaationa — voiko symbolinen ja taiteellinen sisältö löytyä tekniikasta. Rakentaminen vaatii useimmissa tapauksissa usean ihmisen työpanoksen. Tässä prosessissa ”tekninen” sekoittuu ”luovaan” erottamattomasti. Esteettisten näkökulmien huomioonottaminen rakennusvaiheessa auttaa näkemään kohteen taiteena ja myös teknisen suorituksen taso nousee. (S. 170.)

Rakennustaide on rakenteiden ja materiaalien luonteen ymmärtämistä, tälle vastaista on taiteen vaatimus yksilölliseen ilmaisuun. Rakennustaiteella on nämä molemmat tekemisen ulottuvuudet. Arkkitehtuurin ymmärtäminen on usein palautettu rakennuksen konstruktion eli rakenteeseen, siihen lähtökohtaan, mikä on puhtaasti itsessään käsitettävissä ajatuksen avulla. Näin rakenteiden kieli olisi arkkitehtuurille ominaista pysyvyyden ja objektiivisten arvojen ilmaisu. Niinpä ”rakenteiden hallinta manifestoi ihmisen älyllisiä ja teknisiä kykyjä, hänen mahdollisuutensa ymmärryksen ja jossakin määrin toiminnan kautta olla osallinen perustavassa totuudessa”. Toisaalta arkkitehtuurin kokeminen taiteena edellyttää rakennuksen tarkoituksen ymmärtämistä, mikä aina tavalla tai toisella liittyy aikansa ja tekijänsä intention. (S. 171-2.)

Arkkitehti Juhani Pallasmaa etsii kirjoituksessaan *Ihmisen paikka — aika, muisti ja hiljaisuus arkkitehtuurikokemuksessa* niitä ontologisia perusteita, joista rakennustaide on irtautunut käytännöllisen painolastinsa alistamana. Pallasmaa on vaikuttanut Gaston Bachelardin kirjasta *La poétique de l'espace*, joka kuvaa taloa ihmiskunnan voimallisimpana ajatusten, muistojen ja unelmien lähteenä, tietynlaisena alkukotina lapsuudesta laajenevalle universumille. Mielikuvituksen fenomenologille Gaston Bachelardille olemuksen katselu tuo esiin arkkitehtuurikokemuksen ytimen. Tämä ydin on intiimi, mutta myös yhteinen — yhteisö muovaa asuinmuotonsa yhteisen perinnemuistin avulla. Pallasmaan mukaan paikallistunteemme on kuitenkin katoamassa. Teollinen kulttuuri ei piittaa perinteestä, maiseman tai ilmaston paikallistekijöistä. Perinne tarjosi ajallisen



jatkuvuuskokemuksen, kerrostuneen ympäristön, kun taas teollinen kulttuuri jakaa tilaa tasapäisesti haluttuihin tarkoituksiin: kaikki tila on näin samanarvoista, yksiulotteista ympäristöä. Kerrostunut ajallisuuden kokemus on tietynlainen inhimillinen perustarve, joka antaa tunteen jatkuvuudesta. Rakennukset antavat ihmiselle illuusion pysyvyydestä ja kuolemattomuudesta. Rationalistinen, vääristynyt tilakäsitys on usein tekijän arkkitehtuuria, kun kokijan arkkitehtuuri on emotionaalista-aihtillista ja tiedostamatonta. Teollinen kulttuuri ei tunne perinneyhteisön saavuttamaa ajattelun, toiminnan ja kokemuksen yhteyttä, vaan korostaa ihmisen ja ympäristön erillisyyttä. (S. 179-82.)

Pallasmaan tekstistä kuultaa syvä intohimo arkkitehtuuria ja siitä kumpuavaa, lähes pyhää kokemusta kohtaan. Bachelardin sanoin “muistojemme asuttu talo on instrumentti, jonka avulla ihminen kohtaa kosmoksen”, mutta Pallasmaan

visiossa vielä laajemmin, sillä koko “rakentamamme maailma saa meidät ymmärtämään ja muistamaan, keitä me itse olemme”. Rakentamamme maailma on merkki, joka toimii muistina. Samastamme kehomme kohteeseen ja jäljittelemme ympäristöä kehomme kielellä. Ympäristö vaikuttaa käyttäytymiseen kytkemällä meidät menneisyyteen. Taiteellisena elämyksenä se “aktivoi mieleemme ja ruumiimme unohtuneita tunteja”, jotka periytyvät ihmisen biologisesta menneisyydestä. (S. 181-4.) Runo toimii muistojen avaimena Bachelardilla. Tunteet kuohuvat ajattomassa tilassa, koska vasta tämä eristyneisyys on luovaa. Saamme epämääräisiä vihjeitä salaisuudesta, joka vain vähä vähältä paljastaa olemuksensa, kun asumme salaisuuden äärellä. Symbolinen maailma laajenee aineen ja tilan muotoon, mutta voimmeko kutsua tätä arkkitehtuuriksi? Pallasmaa ei ehkä alleviivaa yksityisyyttä tarpeeksi — julkinen rakentaminen hylkii

Bachelardin unikuviä.

Pallasmaalle tietynlaista rappeutumista osoittaa hiljaisuuden menetys arkkitehtuurissa. Hiljaisuus on sielumme ulottuvuus, joka tuo esiin “perustavan yksinäisyytemme maailmassa”, minuutemme. Mestariinainen arkkitehtuuri, kuten suuri taidekin, herättää hiljaisuuden. Tämä hiljaisuus ei ole äänen puuttumista fyysisessä merkityksessä vaan tajunnan alkumuoto, joka muistuttaa meitä menettämistämme viattomuudesta. Rakennuksen muoto ja olemus vetävät usein eri suuntiin. Muodon arkkitehtuuri tavoittelee huomiota äännekkäällä ilmaisullaan, kun taas olemuksen arkkitehtuuri “tuo ainutkertaisuuden auran arkipäiväiseen”. Ensimmäinen vetoaa mukavuudenhaluun, jälkimmäinen pyrkii “herättämään kuuntelevan hiljaisuuden”. (S. 188-92.)

Mika Saavalainen