



HELSINGIN YLIOPISTO
HELSINGFORS UNIVERSITET
UNIVERSITY OF HELSINKI

Opiskelijakirjaston verkkojulkaisu 2005

Esteettinen teoria, otteita

Theodor W. Adorno

Julkaisija: Helsinki: Tutkijaliitto 1986
Julkaisu: Moderni/ postmoderni
Lähtökohtia keskusteluun
Toimittaneet Jussi Kotkavirta ja Esa Sironen
ISBN 951-9297-57-X
s. 67-87

Tämä aineisto on julkaistu verkossa oikeudenhaltijoiden luvalla. Aineistoa ei saa kopioida, levittää tai saattaa muuten yleisön saataviin ilman oikeudenhaltijoiden lupaa. Aineiston verkkoosoitteeseen saa viitata vapaasti. Aineistoa saa opiskelua, opettamista ja tutkimusta varten tulostaa omaan käyttöön muutamia kappaleita.

www.opiskelijakirjasto.lib.helsinki.fi
opiskelijakirjasto-info@helsinki.fi



Theodor W. Adorno

ESTEETTINEN TEORIA, OTTEITA

Itsestäänselvyydeksi tuli, että mikään, mikä koskee taidetta, ei ole enää itsestäänselvää, ei itsessään eikä suhteessa kokonaisuuteen, ei edes sen olemassaolon oikeus (s. 9).

Suhteella uuteen on taiteessa mallina lapsi, joka pianon ääressä tapaa vielä koskaan kuulematonta, koskematonta sointua. Mutta tuo sointu oli aina jo olemassa, yhdistelyn mahdollisuudet ovat rajalliset. Oikeastaan kaikki on jo valmiina koskettimissa.

Uusi on kaipuuta uuteen, tuskin se itse. Siinä on kaiken uuden kirous. Utopiaksi itsensä tunteva jää negatiiviseksi suhteessa olemassaolevaan ja samalla tähän kuuluvaksi. Yksi nykyisen taiteen ratkaisevista antinomioista onkin siinä, että taiteen on oltava utooppista, se haluaa sitä olla, ja vieläpä sitä päättävämmän mitä enemmän yhteiskunnan todellisuus utopian näköalaa peittää, mutta välttääkseen pettämistä tätä utopiaa lumeena ja lohtuna, se kuitenkin ei saa olla utooppista. Jos taiteen utopia täytyisi, se merkitsisi taiteen loppua. Hegel on ensimmäisenä tiedostanut tämän kuuluvan taiteen käsitteeseen. Se, että hänen ennustuksensa ei toteutunut, johtuu paradoksaalisesti hänen optimistisesta historiankäsityksestään. Hän petti utopian tulkitsemalla vallitsevaa todellisuutta ikään kuin se jo olisi tämän, hänen termeillään absoluuttisen idean toteutuma. Hegelin oppia vastaan, että maailmanhenki olisi edennyt taiteen hahmon ylitse, puhuu hänen toinen väittämänsä: sen

mukaan taide kuuluu ristiriitaisen olemassaolon vaiheeseen, joka kaikesta affirmatiivisesta filosofiasta huolimatta jatkuu. Selvimmillään tämä tulee esiin arkkitehtuurissa. Jos siinä funktionaalisuuteen ja sen totaaliseen mukautumiseen kyllästyneenä heittäydyttäisiin kesyttömään fantasiaan, tuloksena olisi pelkkää kitschiä.

Kuten teoria, ei myöskään taide voi konkretisoida utopiaa, ei edes negatiivisesti. Kryptogrammina uusi on tuhon kuva. Vain tämän absoluuttisella negatiivisuudella taide kykenee ilmaisemaan sen, mikä ei ole ilmaistavissa, utopian. Tähän kuvaan kiteytyy kaikki luotaantyöntäväksi ja vastenmieliseksi leimattu uudessa taiteessa. Leppymättömällä kieltäytymisellään sovituksen lumeesta se yhtä kaikki pitää kiinni itse sovituksen ajatuksesta antagonisissa maailmassa. Taide on näin oikeaa tietoisuutta aikakaudesta, jossa utopian mahdollisuus — että maapallo tuotantovoimiensa puolesta voisi tässä ja nyt, välittömästi olla paratiisi — on yhtä mahdollinen kuin täydellinen tuhoutuminenkin. Katastrofin kuvassa — ei peilikuvassa vaan tuhoavien potentiaalien salakirjoituksessa — tulee uudelleen esiin taiteen kaukaisen esihistorian maaginen piirre, nyt vain siirrettynä totaalisen hallittuun maailmaan. Uusi taide ikään kuin haluaisi ehkäistä katastrofin manaamalla sitä pois sen omalla kuvalla. Historiallisen teloksen tabu on ainoa oikeutus sille, millä uusi saattaa itsensä poliittis-käytännöllisesti epäilyksenalaiseksi, so. sen esiintymiselle itsetarkoituksena (s. 55-56).

Taiteen yhteiskuntaa kohti kääntämä kriittinen kärki on itsekin yhteiskunnallisesti määrätynyt. Se on vastapaino body socialin tylsälle painelle: ja samoin kuin taiteen sisäinen edistyminen, siis taiteellisten tuotantovoimien, erityisesti tekniikan kehitys, sekin kytkeytyy taiteen ulkopuolisten tuotantovoimien edistymiseen. On aikoja, jolloin esteettisesti vapautetut tuotantovoimat edustavat tuota todellista, tuotantosuhteiden vuoksi estynyttä vapautumista.

Subjektin järjestäminä taideteokset pystyvät enemmän tai vähemmän sellaiseen, mihin ilman organisoivaa subjektia toimiva yhteiskunta ei yllä. Tästä käy esimerkkinä kaupunkisuunnittelu, joka pakostakin epäonnistuu tarkoituksellisesti luodun kokonaisuuden tavoittelussaan. Antagonismia tekniikan käsitteessä, kun tämä tekniikka on sekä taiteensisäisesti määrätty-

nyttä että taideteosten ulkopuolella kehitettyä, ei tule ajatella absoluuttisena. Se syntyi historiallisesti ja voi tulevaisuudessa lakata. Jo nykyisin voidaan taidetta tuottaa elektronisesti välineillä, jotka ovat kehittyneet taiteen ulkopuolella. Luolan seinään eläimen piirtävän käden ja kameran välillä, joka mahdollistaa saman kuvan katselun lukemattomissa paikoissa samanaikaisesti, on ilmeinen laadullinen ero. Mutta välittömästi nähtyyn verrattuna luolapiirros sisältää jos sen teknisen menetelmän potentiaalin, joka saa aikaan nähdyn kohteen irrottamisen subjektiivisesta näkemistapahtumasta. Monille tarkoitettuna on jokainen taideteos alusta pitäen uusintamista. Painottamalla auraattisen ja teknologisen taiteen eroa tämän niille yhteisen elementin kustannuksella Benjamin saattoi teoriansa alttiiksi dialektiselle kritiikille.

Epäilemättä modernin käsite on paljon vanhempi kuin historianfilosofisesti ymmärretty modernin kategoria. Se ei kuitenkaan ole kronologinen käsite vaan viittaa Rimbaud'n postulaattiin taiteesta, johon kiteytyy aikansa edistynein tietoisuus ja jossa lyövät itsensä läpi edistyneimmät ja eriytyneimmät tekniset menettelytavat yhdessä edistyneimpien ja eriytyneimpien kokemusten kanssa. Yhteiskunnallisina nämä menettelytavat ja kokemukset ovat kriittisiä. Sellaisen modernin täytyy osoittaa kasvaneensa pitkällekehittyneen industrialismin tasolle, ei vain käsitellä tätä aiheenaan. Sen oman suhtautumistavan ja muoto-kielen täytyy reagoida spontaanisti objektiiviseen tilanteeseen; spontaani reagointi normina onkin yksi taiteen ikuisista paradokseista. Koska mikään ei voi välttyä objektiivisen tilanteen kosketukselta, ei sellaisella teoksella ole arvoa, jossa menetellään aivan kuin ei tiedettäisi tästä mitään. Monissa autenttisen moderneissa teoksissa on tosin tarkkaan vältetty teollista aihepiiriä, epäluulosta konetaidetta kohtaan, mutta tuo todellisuus vasta tuleeekin todella esiin, kun se pelkistyksellä ja hiotulla rakenteella kielletään; näin esimerkiksi Kleellä. Tämä modernin taiteen suhtautumistapa on pysynyt yhtä lailla entisellään kuin se tosiasiassa, että teollistuminen on ihmisen elämänprosessia määräävä tekijä. Niinpä modernin esteettiseen käsitteeseen on toistaiseksi sisällynyt merkittäviä muuttumattomuutta, joka tosin sallii historialliselle dynamiikalle ainakin saman verran tilaa kuin itse teollinen tuotantotapakin muuntuessaan viimeisen sadan vuoden aikana 1800-luvun tehtaasta

massatuotannon kautta automaatioksi.

Esteettisen modernin sisällöllinen voima ammentuu siitä, että aineellisen tuotannon ja sen järjestämisen kulloinkin edistyneimmät menetelmät eivät rajoitu vain sinne, mistä ne ovat saaneet alkunsa. Sosiologian tuskin vielä kunnolla analysoimalla tavalla ne säteilevät mitä kaukaisimmille elämänoille, aina syvälle subjektiiviseen kokemukseen saakka, joka ei tätä huomaa varjellen siten omaa aluettaan. Modernia on taide, joka kokemistapansa mukaisesti ja ilmauksena kokemuksen kriisistä imee itseensä teollistumisen tulokset nykyisten tuotantosuhteiden vallitessa. Tähän sisältyy negatiivinen sääntö: moderni taide ei saa laiminlyödä kokemisen ja tekniikan kannalta modernia. Tällainen määrätty kielto taas on miltei positiivinen sääntö siitä mitä on tehtävä. Tuotantovoimien vapautumisesta johtuu, että sellainen moderni on enemmän kuin rohkeaa ajanhenkeä tai perehtynyttä ajanmukaisuutta. Se on yhtä lailla yhteiskunnallista ollessaan ristiriidassa tuotantosuhteiden kanssa kuin taiteensisäistä hylätessään loppuunkuluneet ja vanhentuneet menettelytavat. Pikemminkin modernisuus merkitsee vastarintaa kulloisellekin ajanhengelle; nykyisin tähän on suorastaan pakko. Uutterasta kulttuurinkuluttajasta radikaalin moderni taide näyttää vanhahtavan vakavalta ja siksi myös vähän hullulta. Missään ei taiteen historiallinen olemus tule vakuuttavammin esiin kuin modernin taiteen laadullisessa vastustamattomuudessa. Aineellisen tuotannon keksintöihin viittaaminen ei ole pelkkä assosiaatio.

Merkittävät taideteokset pyrkivät tuhoamaan ajastaan kaiken, mikä ei yllä niiden tasolle. Ehkä katkeruus on näin yksi syy siihen, että niin monet sivistyneetkin ponnistelevat niitä, vastaan; modernin taiteen murskaava historiallinen voima samastetaan kaiken sen perinteisen hävittämiseen, mihin tuuripiirit epätoivoisesti takertuvat. Päinvastaisesta sanonnasta huolimatta moderni taide ei ole kyseenalaista siellä, missä se tuon fraseologian mukaan menee liian pitkälle, vaan siellä, missä ei mennä tarpeeksi pitkälle, missä teokset horjuvat johdonmukaisuuden puutteesta. Vain kerran todella alttiiksi asettuvilla teoksilla on mahdollisuus elää myös jälkeinpäin, mikäli sellainen ylipäättään on mahdollista; ei kuitenkaan sellaisilla jotka katoavaisuuden pelosta takertuvat menneisyyteen. Entisöivän tietoisuuden ja sen edustajien aikaansaamat maltillisen

modernin renessanssit epäonnistuvat jo vähemmänkin edistyneen yleisön silmissä ja korvissa (s. 56-58).

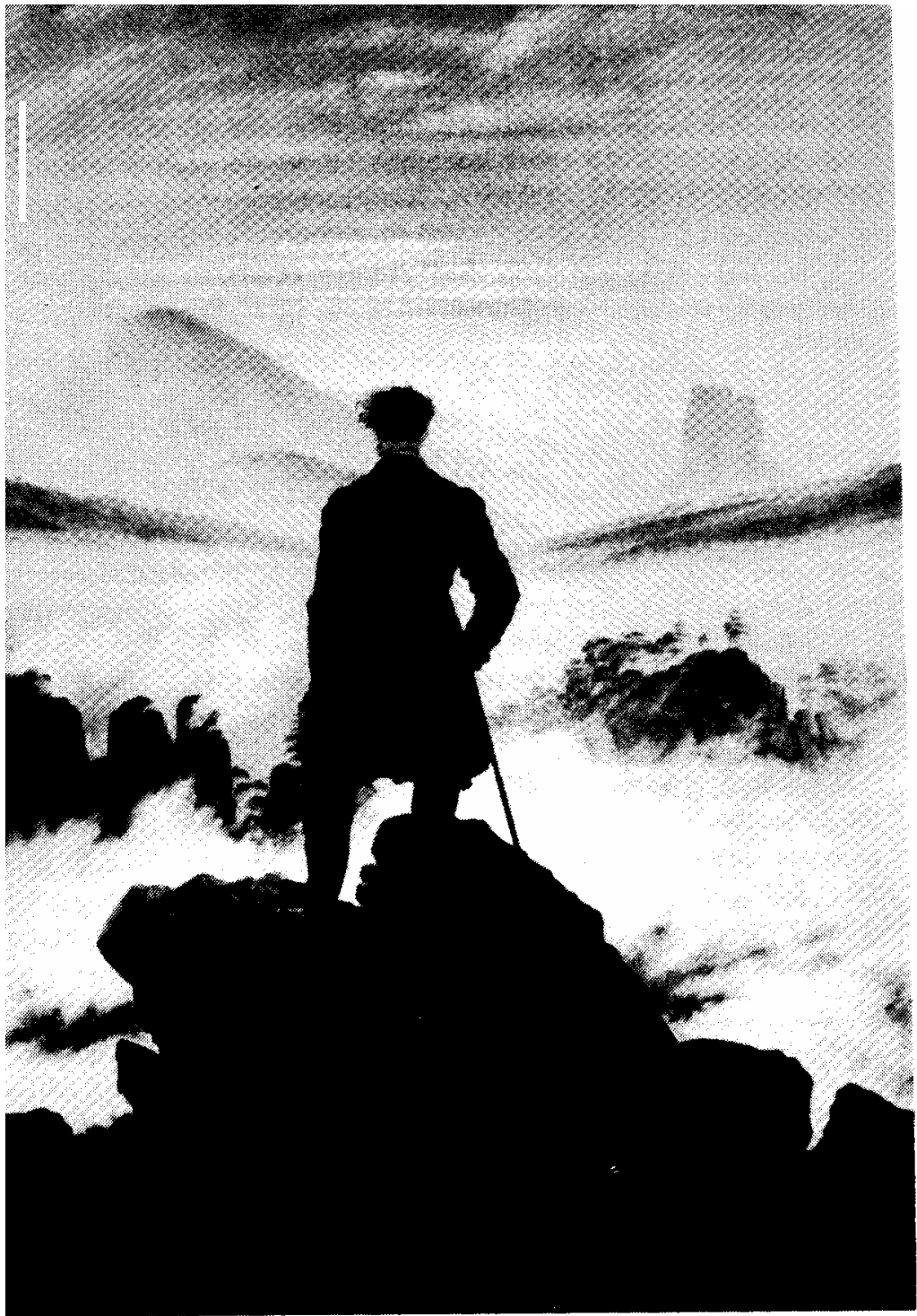
Kuinka voimakkaasti luonnonkauniin käsite on muuntunut historiallisesti, näkyy selvimminkin siinä, että ilmeisesti joskus 1800-luvulla siihen liitettiin kokonainen alue, jota artefakteista koostuvana olisi pidettävä luonnonkauniin suoranaisena vastakohtana, nimittäin kulttuurimaisema. Historiallisia muodostumia, usein suhteessa maantieteelliseen ympäristöönsä, jota ne ehkä muistuttavat paikallisen kivimateriaalinsa puolesta, pidetään kauniina. Keskeistä niissä ei kuitenkaan ole muotolaki, kuten taiteessa. Ne ovat harvoin suunniteltuja, vaikka niiden sijoittuminen jonkin keskuksen, kirkon tai torin ympärille esteettisellä vaikutelmallaan sellaiseen viittäisikin. Taloudellis-aineelliset ehdot synnyttävät joskus taiteellisia muotoja. Sitä koskemattomuuden tuntua, jonka yleensä luonnonkauniiseen yhdistämme, ei näissä muodostumissa tietenkään ole. Historia on painanut ilmaisunsa ja historiallinen jatkuvuus muotonsa kulttuurimaisemaan, joka integroi ne dynaamisesti, taideteoksen tapaan.

Tämän esteettisen kerrostuman löytäminen ja omaksuminen kollektiiviseen tajuntaan juontaa juurensa romantiikasta, ehkä ennen muuta raunioiden romanttisesta ihailusta Romantiikan rappeutuessa on myös kulttuurimaiseman esteettinen välialue taantunut: nykyään sitä tarvitaan lähinnä joidenkin urkupäivien ja uuden läheisyyden mainostamiseen. Vallitseva urbaani yhteiskunta imee ideologisena täydennyksenä kaiken, mikä sille on mieleen eikä ihan otsassaan kannan markkinayhteiskunnan kaininmerkkiä. Tästä johtuen jokaisen vanhan muurin tai keskiaikaisen taloryhmän tuottamaan iloon on sekoittunut huonoa omaatuntoa. Mutta sellaisenakin tämä ilo voittaa sitä kalvavat epäilykset. Niin kauan kuin utilitaristisesti rampautunut edistys tekee väkivaltaa maanpinnalle, ei havaintokyky vastaväitteistä huolimatta jätä tuomatta julki, että maailma ennen, kaikessa jälkeenjääneisyysdessäänkin oli inhimillisempi ja parempi. Rationalisoitumisesta ei ole vielä tullut rationaalista; välittymisen universaalisuutta ei ole muunnettu eläväksi elämäksi. Tämä antaa vanhan, niin kyseenalaisen kuin ohitetunkin välittömyyden jäljille tiettyä korjaavaa oikeutta. Niissä tyydyttyvää kaipuuta voidaan pettää ja väärän tyydytty-

misen kautta siitä voi tulla jopa pahaa; silti tällä kaipuulla on oikeutensa sen täyttymyksen kiellon rinnalla, jota vallitseva asioidentila ylläpitää.

Vahvimman kykynsä vastarintaan kulttuurimaisema ammentanee kuitenkin suhteestaan historiaan. Esteettisesti vaikuttavaa siinä on tapa, jolla mennyt todellinen kärsimys saa ilmauksen. Rajoitetun muoto ilahduttaa, koska rajoittavan pakkoa ei saa unohtaa; sen kuvat ovat muistutus. Tuoden mieleen rauniot jo siellä, missä rakennukset ovat vielä pystyssä, kulttuurimaisema on elävä valitushuuto sen puolesta, mikä kerran mykistyi äänettömäksi valitukseksi. Vaikka esteettinen suhde menneeseen onkin nykyisin reaktionäärinen tendenssin myrkyttämä, niin vielä vähemmän auttaa epähistoriallinen, pistemäinen tietoisuus, joka lakaisee menneisyyden ulottuvuuden roskan lailla sivuun. Ilman historiallista muistamista ei ole mitään kaunista. Vapautetun, samalla kaikesta nationalismista vapaan ihmiskunnan osaksi voisi vilpittömästi tulla myös kulttuurimaisema osana historiallista menneisyyttä. Se, mikä luonnossa näyttää kesyttömältä ja historiasta erossapidetyltä, kuuluu poleemisesti sellaiseen historialliseen kauteen, jolloin yhteiskunnallisten suhteiden verkko on niin tiukkaan kudottu, että ihmiset pelkäävät tukehtuvansa. Aikoina, jolloin luonto liian voimakkaasti asettuu ihmistä vastaan, ei ole sijaa luonnonkauneudelle. Niinpä näkyvää luontoa välittömänä toimintakohteena pitävällä talonpoikaisväestöllä on tunnetusti vain vähän herkkyyttä maisemaa kohtaan. Näennäisen historiattomalla luonnonkauniilla on historiallinen ytimensä, ja juuri tämä ydin yhtä lailla oikeuttaa kuin suhteellistaa sen käsitteen. Niin kauan kuin luontoa ei tosiasiallisesti hallittu, kuva sen hallitsemattomuudesta aiheutti pelkoa. Tästä johtui aikanaan vallinnut mieltymys luonnon symmetrisiin linjoihin. Tämä mieltymys teki sittemmin tilaa sentimentaalille luonnonkokemiselle ja luonnon säännöttömyydestä ja rosoisuudesta tunnetulle ilolle, joka selvästi on sukua nominalismin hengelle.

Sivilisatorinen edistys voi kuitenkin estää ihmisiä näkemästä, kuinka turvattomia he nykyisin yhä ovat. Luonnosta saatuun onneen kietoutuu kuvitelma subjektista itselleenolevana ja näennäisen loputtomana. Subjekti näin projisoi itsensä luontoon tuntien erotettunakin olevansa sitä lähellä. Hänen pahoinvoinnistaan toiseksi luonnoksi kiteytyneessä yhteiskun-



Caspar David Friedrich, "Vaeltaja" (1840-luku)

nassa tulee moottori paolle luuloteltuun ensimmäiseen. Kantin ajattelussa pelko luonnon vallasta alkoi jäädä anakronismiksi subjektin voimistuneen vapaudentunteen rinnalla, mikä tunne sittemmin on saanut tehdä tilaa pelolle yhteiskuntaan pesiytyneestä uudesta epävapaudesta. Molemmat näkökulmat kietoutuvat yhteen luonnonkauniin kokemisessa. Mitä epävarmemmaksi itsestään tämä kokemus on käynyt, sitä enemmän se tarvitsee taidetta tuekseen. Verlainein säe, "meri on kauniimpi kuin katedraalit", kertoo jo pitkälle siviilisoituneesta aikakaudesta, ja kuten aina, kun luonto vedetään valaisemaan ihmisten itseriittoisia aikaansaannoksia, tämä säe herättää terveellistä kauhua (s. 101-103).

Se, kuinka läheisesti luonnonkaunis on kiinnittynyt taiteen kauneuteen, käy ilmi itse tuosta kokemuksesta. Se suuntautuu luontoon yksinomaan näkymänä, ei koskaan työn tai aineellisen elämän ehtona, tieteen substraatista puhumattakaan. Taiteen kokemisen tavoin luonnonkin esteettinen kokeminen kohdistuu kuviin. Luontoa havaitaan kauneuden ilmentymänä, ei toiminnan kohteena. Irtaantuminen itsesäilytyksen periaatteesta on luonnon esteettisessä kokemisessa näin yhtä olennaista kuin taiteessa konsanaan. Siinä suhteessa ne tuskin eroavat.

Keskinäinen välittyminen taiteen ja luonnon suhteessa on yhtä olennainen myös taiteesta päin katsottuna. Taide ei ole luontoa, kuten idealismi uskotteli, mutta haluaa lunastaa sen, minkä luonto lupaa. Siihen taide kuitenkin kykenee vain tuon lupauksen rikkomalla ja itseensä vetäytymällä. Tämän verran ainakin on totta Hegelin teesissä, että taide on negatiivisuuden, nimittäin luonnonkauniin riittämättömyyden inspiroimaa. Tarkentaen voidaan sanoa taiteen vaikuttimena olevan sen tosiasian, että luonto, niin kauan kuin se määritellään vain yhteiskunnan vastakohdaksi, ei vielä lainkaan ole sitä, miltä se näyttää. Minkä luonto turhaan tahtoisi, toteuttavat taideteokset: ne avaavat silmät. Näkyvä luonto, kun se ei ole toiminnan kohteena, ilmaisee melankoliaa tai rauhaa tai muuta vastaavaa. Taide edustaa luontoa lakkauttamalla sen kuvassaan. Kaikki naturalistinen sen sijaan on vain harhaanjohtavasti lähellä luontoa, sillä teollisuuden tavoin se pelkistää luonnon pelkäksi raaka-aineeksi.

Subjektin vastarinta empiiristä todellisuutta kohtaan autonomisessa taide-teoksessa on samalla asettumista välittömästi näkyvää luontoa vastaan. Sillä luonnon ilmentämä käy yhtä vähän yksin empiirisen todellisuuden kanssa kuin Kantin käsityksen mukaan "asiat sinänsä" käyvät yhteen "ilmiöiden" maailman eli kategorioilla konstituoitujen kohteiden kanssa.

Vaikka luonnonkaunis porvarillisen kauden alussa saikin alkunsa taiteen historiallisesta kehityksestä, tuo kehitys on myöhemmin vaikuttanut siihen kuluttavasti. Jotain tästä on aavistuksenomaisesti mukana Hegelin luonnonkauniin halveksunnassa. Esteettiseksi muuttunut rationaalisuus, kun se saavuttaa materiaalin immanentin järjestämisen kyvyn, muistuttaa tulokseltaan esteettisen suhtautumistavan luonnonmomenttia. Taiteen näennäisen rationaaliset tendenssit, kuten kriittinen luopuminen topoksesta ja yksittäisten teosten äärimmilleen viety muokkaaminen, jotka ovat lisääntyneen subjektivoitumisen tulosta, vievät teokset sinänsä, eikä vain pelkällä jäljittelyllä, lähelle kaikkivoivan subjektin verhoamaa luonnonomaisuutta. "Alkuperä on päämäärä", jos missä niin taiteessa.

Että luonnonkauniin kokeminen ainakin subjektiiviselta tietoisuudeltaan jää luonnonhallinnan piirin ulkopuolelle, ikään kuin se välittömästi kävisi alkuperästä, kertoo tuon kokemuksen voimasta ja heikkoudesta. Voimasta, sillä se muistaa herruutta vailla olleen tilan, jollaista ilmeisesti koskaan ei ole ollut; heikkoudesta, sillä täten se juuri sulautuu siihen muodottomuuteen, josta henki kohosi ja ylipäänsä pääsi osalliseksi siitä vapauden ideasta, joka toteutuisi herruudesta vapaassa tilassa. Luonnonkauniiseen liittyvä vapauden jälleenuistaminen vie harhaan, sillä se toivoo vapautta sieltä, missä on vain arkaaista epävapautta. Luonnonkaunis on mielikuvitukseen siirretty ja ehkä sillä tavoin lunastettu myytti. Linnun laulu on kaikkien mielestä kaunista. Tuskin on eurooppalaista traditiota tuntevaa herkkää ihmistä, joka ei liikuttuisi mustarastaan äänestä sateen jälkeen. Kuitenkin lintujen lauluun kätkeytyy jotakin kauheata, sillä sehän ei ole todellista laulua vaan pelkkä vastaus sokeaan pakkoon. Sama uhka huokuu muuttolintujen parvista, joissa vielä tänään nähdään vanhan ennustamistavan mukaisia enteitä, ikuisesti toistuvaa onnettomuutta. Luonnonkauniin moniselitteisyys saa sisällöllisesti alkunsa myytin kaksinaisuudesta. Siksi henki kerran herättyään ei voi siihen enää

tyytyä.

Lisääntyvällä proosallisuudellaan taide irtaantuu myytistä ja samalla luonnonpakosta, mikä toki yhä jatkuu subjektin vallankäytössä luontoon. Luonnon oikeuksien palauttamisessa auttaisi vasta se, mikä itse olisi irtaantunut luonnosta kohtalona. Mitä enemmän taidetta kehitetään subjektin kohteena ja sen intentioiden mukaisena, sitä jäsentyneemmin se puhuu ei-käsitteellisen, esineellisesti merkitsevän kielen mukaisesti. Se olisi samaa kieltä, jolla "luonnon kirja" on kirjoitettu, tuota sentimentaalisen aikakauden kulunutta mutta kaunista metaforaa käyttäöksemme. Rationaalisuutensa kulkutiellä, sen läpikäytyään, ihmiskunta huomaa taiteessa sen, minkä rationaalisuus on unohtanut. Siitä muistuttaa toinen reflektio. Tämän kehityksen päätepiste, samalla uuden taiteen keskeinen aspekti, on ajatus siitä, että luontoa kauneutena ei voi jäljentää. Sillä luonnonkaunis näkyvänä on itse kuva. Sen jäljentäminen on tautologista. Esineellistämällä tätä näkyvää se samalla tuhoaan. Jo kadunmies kokee lilanvärisen nummen tai Matterhornia esittävän maalauksen kitschinä, ja tämä vihamielisyys ulottuu myös vähemmän julkeisiin aiheisiin: niissä kiusaa juuri ylipäänsä mahdottomuus jäljentää luonnon kauneutta. Mielipaha kärjistyy ääritapauksissa, kuten äskeisissä, jotta luonnon jäljentämisen hyvän maun mukainen vyöhyke pysyisi sitäkin koskemattomampana. Mutta se ei pysy. Saksalaisen impressionismin vihreällä metsällä ei ole suurempaa arvoa kuin hotellikuvamaalarin Königsee-taululla. Ranskalaiset impressionistit tiesivätkin tarkkaan, miksi he niin harvoin valitsivat aiheekseen puhtaan luonnon ja mieluummin kääntyivät joko täysin keino-tekoisiin kohteisiin, kuten balettianssijattariin ja kilparatsastajiin, tai kuolleeseen luontoon, kuten Sisley'n talvikuvissa, tai sitten maalasivat maisemiinsa sivilisatorisia merkkejä, jotka antoivat rakenteellista tukea muodolle, kuten Pissarrolla.

On vaikea arvioida, miten yhä tiukemmaksi käyvä luonnon jäljentämisen tabu vaikuttaa itse luonnon kuvaan. Proustin ajatus, että koko luonnon havaitsemistapa olisi muuttunut Renoirin ansiosta, tuottaa sitä lohtua, jota runoilija tarvitsi ja itse asiassa saikin impressionismista. Mutta samalla siihen sisältyy se kauhua herättävä näköala, että ihmistenvälisten suhteiden esineellistymisen takertuisi jokaiseen kokemukseen ja muuttuisi sananmukaisesti absoluuttiseksi. Kauneimmistakin tytön-

kasvoista tulee rumat muistuttaessaan silmiinpistävästi jotakin filmitähteä, jonka mukaan ne ehkä lopulta onkin muokattu. Jopa siellä, missä luonnollisen kokeminen tuntuu aidon yksilöllisen ja manipuloimattoman kokemiselta, tämä tendenssimäisesti pettää. Totaalisen välittyneisyyden aikakaudella luonnonkaunis rappeutuu irvikuvakseen. Kunnioitus luontoa kohtaan tekee meistä askeettisia sen tarkastelussa niin kauan kuin se tyystin peittyy tavaran jäljennöksiin ja merkkeihin.

Myös menneisyydessä luonnon kuvaaminen näyttää olleen autenttista vain kohdistuessaan kuolleeseen luontoon: kun ymmärrettiin käsitellä luontoa historian salakirjoituksena tai jopa merkinä kaiken historiallisen katoavaisuudesta. Tässä mielessä Vanhan testamentin kuvakiellolla on teologisen puolensa ohella myös esteettinen merkityksensä. Kielto tehdä itselleen kuvaa, kuvaa mistään, tarkoittaa samalla, että mikään tällainen kuva ei ole mahdollinen. Taiteessa tapahtuvalla kahdentamisella ryöstetään juuri se luonnossa ilmenevä itsessään-oleminen, josta luonnonkokeminen saa ravintolisä. Taide on uskollinen näkyvälle luonnolle vain lohtiessaan esiin maiseman tämän oman negatiivisuuden taiteellisella ilmaisemisella. Borchardt'in "Säkeitä maisemapiirustuksia katsellessa" (*Gedichte*, 1957) tuo tämän julki sattuvasti ja järkyttävästi. Jos maalaustaide joskus näyttääkin olevan onnellisesti sovussa luonnon kanssa, kuten Corot'illa, viittaa tällainen sovitus vain johonkin hetkelliseen: ikuistettu tuoksu on paradoksi (s. 103-106).

Rousseaulainen luontoon paluun ideologia on saattanut vaaraan luonnossa välittömästi ilmenevän luonnonkauniin. Kuinka väärä tekniikan ja luonnon vulgaari vastakkainasettaminen onkaan, tulee näkyviin juuri ihmisen hoitoa vaille jääneessä luonnossa, jota yksikään käsi ei ole koskettanut, kuten Alppien moreenirinteissä ja louhikoissa. Ne muistuttavat teollisuuden jätkeasoja, joita yhteiskuntakelpoinen esteettinen luonnonkaipuu niin sinnikkäästi karttaa. Miten teolliselta epäorgaanisesta ulkoavaruudesta näyttää, sen tulevaisuus vasta paljastaa. Näin vahvistuisi se, mikä nyt on vain pääteltävissä, että yhä idyllisenä säilynyt luonnonkäsitys jäisi telluurisessa laajenemisessaankin ja totaalisen tekniikan paineessa pelkäksi provinssialiseksi saarekkeeksi. Teknologian sanotaan erään viime kädessä porvarillisesta sukupuolimoraalista lainatun fraasin mukaan turmel-

leen luonnon. Mutta toisenlaisten tuotantosuhteiden vallitessa tämä sama tekniikka kykenisi yhtä lailla myös tukemaan ja auttamaan luontoa tällä maapalloparalla siihen, mihin se ehkä tahtoi.

Esteettinen tietoisuus on luonnon kokemisen vaatimalla tasolla vasta silloin, kun se impressionistisen maalausten tavoin sisältää myös luonnon arvet. Näin luonnonkauniin jäykkä käsite joutuu liikkeeseen ja laajenee myös sinne, mikä ei ole enää luontoa. Ilman tällaista laajenemista luonto rappeutuu pettäväksi harhaksi. Se, mitä luonnon esteettinen kokeminen voi valaista, on juuri näkyvän luonnon suhde esineelliseen, kuolleeseen materiaan. Jokaisessa tällaisessa kokemuksessa piilee itse asiassa koko yhteiskunta, sillä jälkimmäinen ei vain aseta havaintoa tiettyyn kaavaan vaan on jo ennakolta määrittänyt luonnon itsensä kautta. Näin luonnon kokeminen konstituoituu määrättyä kieltona. Kun tekniikka, tarkemmin sanottuna tavaravaihdon periaate levittäytyy yhä laajemmalle, tulee luonnonkaunis yhä enemmän integroiduksi pelkkään vastafunktioon ja sitäkin helpommin osaksi itse esineellistynyttä maailmaa.

Luonnonkauniin käsite, joka kerran kehitettiin kritiikiksi kankipalmikoille ja suoraviivaisille marjakuusikäytävälle, on menettänyt voimansa, kuten niin sanotut luonnolliset ihmisoikeudetkin. On käynyt ilmi, että niiden merkeissä tapahtuneen porvarillisen emansipaation seurauksena kokemusmaailma ei ole suinkaan vähemmän esineellistynyt kuin 1700-luvulla, pikemminkin päinvastoin. Integroituna vaihtosuhteeseen, kuten turismiteollisuudessa, ja vailla kriittistä teräänsä välittömästi luonnonkokemisesta tuli neutraalia ja apologeettista: luonto luonnonpuistona ja alibina. Luonnon kauneus on ideologiaa koska se tarjoaa välittynyttä välittömyyden kaapuun kiedottuna. Jopa autenttiseen luonnonkauneuden kokemiseen liittyy alitajuisesti täydentävää ideologiaa. Jos porvarillisen tavan mutaan luetaan ihmisille ansioksi, että heillä on herkkyyttä luonnolle — monesti siitä on tullut heille jo moraalisen narsistinen tyydytys: miten hyvä täytyykään ihmisen olla voidessaan iloita niin kiitollisesti — niin silloin kohta kaikki käy eikä mikään ole estämässä heitä kiinnostumasta kaikesta kauniista aina avioliittoilmoituksista lähtien, todisteena perin surkastuneesta kokemisesta. Tämä vääristää luonnonkokemisen sisimmän ytimen.

Järjestetyssä turismissa siitä on tuskin mitään jäljellä. Luonnon ja varsinkin sen hiljaisuuden kokemisesta tuli harvinaista etuoikeutta ja samalla kaupallisesti hyödynnettävää.

Kaikki tämä ei kuitenkaan tuomitse luonnonkauniin käsitettä täydelliseen tuhoon. Vastahakoisuus siitä puhumiseen on voimakkainta siellä, missä rakkaus siihen vielä elää. Huudahdus "kuinka kaunis" jostakin maisemasta haavoittaa sen mykkää kieltä ja vähentää sen kauneutta. Näkyvä luonto haluaa hiljaisuutta mutta pakottaa samalla kokemiseen kykenevää puhumiseen, joka hetkeksi laukaisisi sen monadologisen vankeuden. Kuva luonnosta säilyy, sillä sen täydellinen negaatio — taideteos, joka pelastaa tämän kuvan — merkitsisi pakostakin sokeutta sille, mikä olisi porvarillisen yhteiskunnan, sen työn ja tavaroiden tuolla puolen. Luonnonkaunis jää tämän tuonpuoleisen allegoriaksi siitäkin huolimatta, että se on yhteiskunnallisen tämänpuoleisuuden välittämää. Jos tämä allegoria kuitenkin tulkitaan väärin jo saavutetun todellisuuden tilaksi, silloin luonnon kauneus alennetaan vain keinoksi verhota ja puolustaa sovittamatonta yhteiskuntaa, jossa tuollainen kauneus toki vielä on mahdollista (s. 106-108).

Taideteosten totuussisältö, josta niiden arvo viime kädessä riippuu, on läpikotaisin historiallinen. Tämä suhteellisuus ei ole vain sitä, että sisältö ja siten myös teosten arvo yksinkertaisesti vaihtelisi ajan mukana. Sellaistakin vaihtelua tosin on: korkeatasoiset taideteokset saattavat historian myötä menettää arvoaan. Tämä ei silti tarkoita, että totuussisältö ja laatuksiteerit joutuisivat historismin saaliiksi. Historia on taideteoksissa sisäistä, ei mitään ulkoista kohtaloa tai arviointien muutosta. Totuussisällöstä tulee historiallista siten, että teokseen objektivoituu oikeaa tietoisuutta. Tämä taas ei ole mitään epämääräistä ajanmukaisuutta, ei mikään kairoshetki; sellaiset teokset myöntyisivät maailmanmenoon, joka on toki aivan muuta kuin totuuden kehkeytymisprosessia. Pikemminkin oikea tietoisuus, kun vapauden mahdollisuutta pidetään avoimena, tarkoittaa edistyneintä tietoisuutta ristiriidoista niiden mahdollisen sovittamisen näkökulmasta. Edistyneimmän tietoisuuden kriteerinä taas on teoksen taiteellisten tuotantovoimien taso johon ainakin taideteosten reflektiivisyyden aikakaudella kuuluu myös omaksuttu yhteiskunnallinen asenne Taideteosten

totuussisältö on edistyneimmän tietoisuuden aineellistumista, johon sisältyy taiteen sekä sisä- että ulkopuolella kulloinkin vallitsevan tilanteen produktiivinen kritiikki. Se on tiedotonta historiankirjoitusta, joka on liitossa nykypäivään asti kerta toisensa jälkeen alistetun kanssa.

Edistyneisyyden määrittäminen taiteessa ei tosin ole yksiselitteistä, kuten muodissa; se vaatii reflektiota. Edistymisasteen päättelemiseen tarvitaan teoriaa koko laajuudessaan, ei vain sen erillisiä momenteja. Käsitelmäisyytensä vuoksi kaikkeen taiteeseen liittyy jotakin pelkäästä tekemisestä. Tämä osa ajan hengestä herättää alituisen epäilyjä reaktionäarisyydestä. Myös taiteessa operationaalinen hioo pois kriittisen kärjen. Juuri tämä hillitsee luottamasta siihen, että tekniset tuotantovoimat ja edistynein tietoisuus aina kulkisivat käsi kädessä. Yksikään merkittävä moderni taideteos ei voi tältä välttyä olkoon se kuinka subjektiivinen tahansa ja tyyliiltään retrospektiivinen. On samantekevää kuinka tarkoituksellisesti Anton Bruckner on teoksissaan elvyttänyt katolilaisuutta, teokset itse ovat joka tapauksessa enemmän kuin tuo otaksuttu tarkoitus. Totuussisältöä ne saavat nimenomaan siksi, että niissä kaikesta huolimatta on omaksuttu aikakautensa instrumentoinnin ja harmonian keksintöjä. Se, minkä ne toivoivat ikuistaneensa, on substantiaalisesti vain modernia ja samalla tämän kanssa ristiriitaista hahmoa.

Rimbaud'n sanonta "il faut être absolument moderne", että on oltava ehdottomasti moderni, on sekin puolestaan moderni ja jää normatiiviseksi. Koska taiteen historiallinen ydin ei kuitenkaan ole materiaalin ajankohtaisuudessa vaan sen immanentissa läpityöstämisessä, vetoaa tuo normi kaikessa reflektiivisyydessään johonkin meissä tiedostamattomaan ärtymykseen, vanhaa ja väljähtänyttä kohtaan tuntemaamme inhoon. Nämä tunnot ovat läheisesti kietoutuneet siihen, mitä kulttuurikonservatiivit niin kavahtavat, nimittäin muotiin. Mutta muodillakin on totuutensa taiteen aikaytimen tiedottomana tietoisuutena, samoin normatiivinen oikeutuksensa ellei sitä kulttuuri-teollisuuden manipulaatiossa puolestaan irrotettaisi objektiivisesta hengestä. Suuret taiteilijat Baudelairesta alkaen ovat olleet salaliitossa muodin kanssa. Jos he sen kielsivät, heidän oman työnsä impulssit antoivat heidät ilmi valheesta. Jos taide vastustaakin muotia tämän pyrkiessä sanelemaan ulkoapäin,



Lähiön räjäyttäminen, St. Louis 1972

on se taas muodinmukainen päivittäessään vaistomaisesti teoksensa ja tuntiessaan vastenmielisyyttä provinsialismia, tuota ahdasmielisyyttä kohtaan, joka erilläänpysyttelemisen vuoksi hylkää taiteellisten tasojen ainoan ihmisarvoisen erottelukyvyn. Jopa Richard Straussin, ehkä myös Monet'n kaltaiset taiteilijat menettivät laadullisesti, kun he selvästikin itseensä ja saavutuksiinsa tyytyväisinä kadottivat voiman omaksua historiallisesti uusia ja kehittyneempiä materiaaleja (s. 285-287).

Monilla taideteoksilla on sisäinen voima tunkeutua yli saavuttamiensa yhteiskunnallisten rajojen. Kun Kafkan teokset loukkasivat romaaninlukijoiden kanssa solmittua salaista sopimusta kertomalla silminnähten mahdottomia tarinoita, tuli

niistä juuri tämän loukkaamisen ansiosta kaikille ymmärrettäviä. Länsi-maalaisten ja stalinistien yksiiänisesti julistama näkemys uuden taiteen käsittämättömyydestä pitää empiirisesti paikkansa. Se on silti myös väärä, sillä se käsittää vastaanoton muuttumattomaksi ja jättää huomiotta vaikeiden teosten yhtä kaikki vaikutuksen tietoisuuteen. Kommunikaatio ei-kommunikoituvan kanssa, esineellistyneen tietoisuuden murtaminen on hallitussa maailmassa ainoa oikea tapa taideteosten vastaanottamiseen.

Esteettisestä muodosta totuussisältönsä paineessa transsendoituvat teokset ovat nykyisin vallanneet paikan, jota kerran piti hallussaan ylevän käsite. Nämä teokset etäännyttävät aineen ja hengen toisistaan yhdistääkseen ne uudelleen. Niiden henki ei ole aisteille kuvattavissa ja niiden aine näyttää yhteensopimattomalta teoksen ykseyden kanssa. Taideteoksen käsite sopii Kafkan yhteyteen yhtä huonosti kuin uskonto. Materiaalista — Benjaminin sanoin ennen muuta kielestä — tulee paljasta ja kaunistelematonta; henki saa siinä toisenasteen abstraktisuuden. Kantin oppi ylevästä tunteena kuvaa mitä tarkimmin taidetta, joka vapisee lakkauttaessaan itsensä illuusiotoman totuussisältönsä tähden luopumatta taiteena kuitenkin lumeenomaisuudesta.

Valistuksen luonnonkäsite oli osaltaan vastuussa ylevän tunkeutumisesta taiteen alueelle. Kun absoluuttista, luontoa raakana, rajuna ja rahvaanomaisena pitänyttä muotomaailmaa alettiin arvostella, koki taiteen harjoittaminen 1700-luvun lopulla muutoksen ottamalla käyttöön ylevän, jonka Kant oli liittänyt yksinomaan luontoon. Tällainen ylevä joutui konfliktiin myös maun kanssa. Alkuperäisten voimien vapauttaminen oli identtistä subjektin vapautumisen ja niin ollen myös hengen itsetietoisuuden kanssa. Se henkisti taiteen luontona. Taiteen henki on itsetuntemusta omasta luonnonomaisuudesta. Mitä enemmän taide omaksuu ei-identtistä, itseään vastassa olevaa, sitä enemmän sen täytyy henkistyä. Ja päinvastoin; juuri henkistyminen on tuonut taiteeseen sellaista, mitä aikaisemmin on pidetty tabuna, nimittäin aistimellisesti rumaa ja luotaantyöntävää; aistillisesti epämiellyttävällä on vetovoimaa henkisyyteen. Subjektin vapautuminen taiteessa käy yksiin taiteen oman autonomisoitumisen kanssa. Vapauduttuaan vastaanottajan huomioonottamisesta taide saattoi suhtautua vä-

linpitämättömästi aistimelliseen julkisivuun. Tästä tuli pelkkä sisällön funktio. Sisältöä puolestaan elähdytti kaikki uusi ja yhteiskunnallisesti vielä muokkaantumaton.

Taide ei henkisty julistamiensa ideoiden vaan elementaarisen kautta. Tämä elementaarinen on vailla intentioita ja siksi henkisyydelle herkkää; näiden dialektiikka on totuussisältö. Esteettisen henkisyyden näyttää aina olleen helpompi tulla toimeen villien, "fauve", kuin kultivoituneiden kanssa. Henkistyneenä tulee taideteoksesta sinänsä jotakin, mikä muuten luetaan vaikutukseksi toiseen henkeen, katarsikseksi, nimittäin luonnon sublimoitumista. Kantin luonnolle varaamasta ylevästä tulee taiteen historiallinen määrittäjä. Se rajaa ulkopuolelle kaiken nykyisin taideteollisuudeksi kutsutun. Kantin ideaan taiteesta sisältyi piilevästi ajatus palvelemisesta. Taiteesta tulee humaania kuitenkin vasta sillä silmänräpäyksellä, kun se sanoutuu tästä irti. Sen ihmisyyteen ei sovi minkäänlainen ihmistä palveleva ideologia. Uskollista ihmiselle taide on vain ollessaan tätä kohtaan epähumaani (s. 291-293).

Epäilemättä taide ennen subjektin vapautumista oli tiettyssä mielessä välittömämmin sosiaalista kuin sen jälkeen. Taiteen autonomia, itsenäistyminen yhteiskuntaa vastapäätä, on funktio porvarillisesta vapaustietoisuudesta, joka puolestaan on sidoksissa sosiaaliseen rakenteeseen. Ennen itsenäistymistään taide saattoi tosin "sinänsä" ajautua ristiriitaan yhteiskunnallisen vallan ja sen heijastumien kanssa esimerkiksi tavoissa, koskaan se ei ollut tätä kuitenkaan "itselleen". Tiettyjä konflikteja on aina ollut, kuten Platonin *Valtion* tuomio taiteelle osoittaa, mutta käsitystä perinpohjin oppositiossa olevasta taiteesta ei oltu muotoiltu ja sosiaalinen kontrolli vaikutti taiteeseen suuremmin kuin porvarillisella aikakaudella ennen nykyisiä totalitaarisia vakiomuotoja. Toisaalta porvariston voidaan sanoa integroineen taiteen paljon täydellisemmin kuin oli ollut laita missään aikaisemmassa yhteiskunnassa. Voimistuvan nominalismin paine pakotti taiteen piilevää yhteiskunnallista luonnetta yhä enemmän esiin; porvarillisessa romaanissa se on verrattomasti selkeämpi kuin pitkälle tyyliteltyssä ja etäännettyssä ritarieepoksessa. Uusien, taiteen mihinkään vallitsevaan genreen sopimattomien kokemusten virta ja välttämättömyys antaa näille kokemuksille muoto alhaalta käsin — nämä kaksi ilmiö-

tä viittaavat "realismiin" jo puhtaasti esteettiseltä luonteeltaan, eivät vasta sisällöltään. Koska tyylyttelyn periaate ei enää sublimoi etukäteen, tulee sisällöstä suhteessa yhteiskuntaan, josta se on peräisin, ensi alkuun paljon suurempi ja murtumattomampi, eikä ainoastaan kirjallisuudessa. Myös niin sanotut alemmat genret olivat aikaisemmin säilyttäneet etäisyyden yhteiskuntaan jopa keskittyessään porvarillisiin suhteisiin ja arkisiin tapahtumiin, kuten attikalaisessa komediassa. Pako ei-kenenkään-maalle ei ole mikään Aristofaneen henkilökohtainen pukinhyppy vaan olennainen osa hänen muotoaan.

Jos taide yhdeltä puoleltaan on hengen yhteiskunnallisen työn tuotteena aina fait social, niin porvarillistumisensa myötä siitä tulee tätä kaksinverroin. Se ottaa kohteeksi oman suhteensa taiteena empiiriseen yhteiskuntaan; tämän kehityksen alussa seisoo Don Quijote. Yhteiskunnallista taide ei kuitenkaan ole vain toteuttamistavaltaan, jolla väistämättä joudutaan mukaan tuotantovoimien ja tuotantosuhteiden dialektiikkaan, ei myöskään aineksensa yhteiskunnallisen alkuperän kautta. Pikemminkin taiteesta tulee yhteiskunnallista oman oppositioasemansa kautta suhteessa yhteiskuntaan. Tämän aseman se saavuttaa vasta autonomisena. Kiteytymällä omaksi itsekseen eikä mukautumalla vallitseviin sosiaalisiin normeihin ja siten pätevytyksellä "yhteiskunnallisesti hyödylliseksi" — taide kritisoi yhteiskuntaa jo pelkällä olemassaolollaan. Sen tunnustavat paheksunnallaan kaikkien leirien puritaanit. Ei ole mitään taiteen tavoin puhdasta ja omien sisäisten lakien mukaan muokattua, mikä ei suuntaisi sanatonta kritiikkiä ja syytöstä totaalisuutta lähenevän vaihtoyhteiskunnan alennustilaa kohtaan: siinähan kaikki on vain jotakin toista varten. Taiteen epäsosiaalisuus on määrätyn yhteiskunnan määrätty kielto. Tosin kääntyminen yhteiskunnasta sublimoidulla muotolailta tekee autonomisesta taiteesta myös välineen ideologiselle väärinkäytölle. Etäisyyden päästä taide jättää kavahtamansa yhteiskunnan myös rauhaan. Silti yhteiskunta on muutakin kuin pelkkää ideologiaa. Se ei ole vain se negativiteetti, jonka esteettinen muotolaki tuomitsee, vaan kyseenalaisimmassa hahmossaankin yhteenvedo itseään tuottavasta ja uusintavasta ihmiselämästä. Tästä näkökulmasta taide ei saa irtautua, yhtä vähän kuin kritiikistäkään, niin kauan kuin yhteiskunnallinen prosessi ei osoittaudu vievän kohti itsetuhhoa. Eikä taiteessa itsessään ar-

vostelukyvyyttömänä ole voimaa erottaa näitä kahta näkökulmaa toisistaan. Puhdas tuotantovoima, kuten heteronomisen vallasta vapautettu esteettisyys, on objektiivisesti vastakuva kahlehditulle, mutta samalla myös malli kohtalokkaalle toiminnalle toiminnan itsensä vuoksi.

Vain yhteiskunnallisella vastarintakyvyllään taide pysyy elossa; ellei se objektivoidu, taiteesta tulee pelkkä tavara. Taide ei auta yhteiskuntaa millään suoralla kommunikaatiolla vaan jollakin hyvin välillisellä tavalla, nimittäin vastarinnalla. Tässä vastarinnassa yhteiskunnallista kehitystä uusinnetaan esteettisin ehdoin, ei kuitenkaan suoraan jäljittelemällä. Radikaali moderni varjelee taiteen immanenssia itsensäkieltämisen uhallakin päästämällä yhteiskunnan alueelleen vain hämärästi, kuten unissa, joihin taideteoksia jo ammuin on osattu verrata, Mikään taiteessa ei ole välittömästi yhteiskunnallista ei edes sellaiseksi haluttu. Niinpä poliittisesti sitoutuneen Brechtin täytyi kannalleen taiteellista ilmaisua saadakseen lopulta etäännyä siitä yhteiskunnallisesta todellisuudesta, johon hän näytelmänsä tähtäsi. Hän tarvitsi jesuiittamaisia järjestelyjä naamioidakseen kirjoittamansa sosialistiseksi realismiksi ja välttääkseen inkquisition. Musiikki opettaa jotakin kaikkien taiteiden koulusta. Aivan kuten yhteiskunta liikkeineen ja ristiriitoineen ilmenee siinä vain varjomaisesti, puhuen kyllä mutta vaatien vielä tulkkauksen, samoin on laita muissa taiteissa. Siellä missä taide näyttää suoraan kopioivan sosiaalista todellisuutta, tulee siitä sitäkin varmemmin "ikään kuin". Brechtiläinen Kiina *Setshuanin hyvässä ihmisessä* ei ole yhtään vähemmän tyylitelty kuin schilleriläinen Italia *Messinän morsiamessa*. Kaikki moraaliset tuomiot romaanin tai draaman henkilöille olivat arveluttavia jopa silloin, kun ne tekivät oikeutta historiallisille esikuville. Keskustelut siitä, saako positiivisella sankarilla olla negatiivisia piirteitä, ovat juuri niin tyhjänpäiväisiä kuin miltä ne kuulostavatkin. Muoto toimii magneetin tavoin järjestäessään empiirisen todellisuuden elementtejä vieraaksi estetiikan ulkopuoliselle olemassaololleen. Vasta tämän vieraannuttamisen kautta näiden elementtien ulkoesteettistä olemusta voidaan taiteessa hallita. Toisessa ääripäässä ovat kulttuuriteollisuuden käytännöt, joissa empiiristen yksityiskohtien orjallinen kunnioitus ja valokuvamaisen uskollisuuden näennäinen täydellisyys vain sitäkin tehokkaammin yhdistyvät näi-

den elementtien käyttöön ideologisessa manipulaatiossa. Yhteiskunnallista taiteessa ei ole sen julkilausuttu kannanotto vaan immanentti liike yhteiskuntaa vastaan. Sen historialliset eleet työntävät kauemmaksi empiiristä todellisuutta, jonka osia taideteokset toki esineinä ovat. Jos taideteoksille ylipäänsä voidaan osoittaa jokin yhteiskunnallinen funktio, se on niiden funktiottomuus. Erollaan noidutusta todellisuudesta taideteokset ruumiillistavat negatiivisesti tilan, jossa se, mikä on, pääsisi omalle oikealle paikalleen. Taiteen lumo on lumouksesta vapauttavaa. Sen yhteiskunnallinen olemus vaatii kaksoisreflektiota: taiteen sekä itselleen-olemisen että yhteiskunnallisen riippuvuuden tulkintaa. Tämä kaksinainen oleminen tulee esiin kaikissa taiteen ilmiöissä; ne muuttuvat ja ovat ristiriidassa itsensä kanssa (s. 334-337).

Sosiaalisesti edistykselliset kriitikot ovat syystäkin paheksuneet poliittiseen taantumukseen monin tavoin liittynyttä *l'art pour l'art* -ohjelmaa fetisismistä, joka piilee sen käsityksessä puhtaasta ja itseriittoisesta taideteoksesta. Osuva tämä syytös on siinä, että taideteokset yhteiskunnallisen työn tuotteina, muotolakisina alaisina tai sellaisen tuottavina, eristävät ja paaduttavat tällöin itsensä joltakin sellaiselta, mitä ne toki itse ovat. Tästä tarkastelukulmasta jokainen niistä voitaisiin tuomita vääräksi tietoisuudeksi ja ideologiaksi. Puhtaasti muodoltaan, jo ennen kuin mitään ilmaisullista on analysoitu, taideteokset ovat ideologiaa, sillä ne apriori asettavat henkisyiden riippumattomaksi aineellisen tuottamisen ehdoista ja siten ikään kuin korkeammaksi. Ne näin pettävät ikivanhaa henkisen ja ruumiillisen työn erottamiseen liittyvää syyllisyyttä. Se, mikä tuon syyllisyyden kautta tulisi ylennetyksi, tulee alennetuksi. Siksi teokset, joilla on totuussisältö, eivät täysin tyhjenny taiteen käsitteeseen, minkä *l'art pour l'art* -teoreetikot, kuten Valery, ovat osoittaneet. Tällä syyllisyyden rasittamalla fetisismillä ei taideteoksia kuitenkaan voi kuitata, sillä mikään universaalinen välittyneessä yhteiskunnassa ei jää syyttömäksi. Itse asiassa taideteosten fetissiluonne on niiden totuussisällön ja samalla myös yhteiskunnallisen totuuden ehto. Periaate olla olemassa jotakin toista varten on vain näennäisesti fetismin vastakohta; tosiasiasse se on vaihdon periaate ja siihen näin sisältyy valtaa. Herruudesta vapaaksi jää vain se, mikä ei vaih-

toon sopeudu: hyödyttömäksi surkastunut käyttöarvo. Taideteokset edustavat sitä, mitä vaihto ei enää turmele eikä rasita ja mitä ei ole sovitettu alistetun ihmiskunnan hyödyn ja väärin tarpeiden mukaiseksi. Vallitsevan lumotun yhteiskunnallisen totaalisuuden taustaa vasten taiteen lumeenomainen itselleen-oleminen on kuin naamio, jonka taakse totuus kätkeytyy. Marxin iva siitä pilkkahinnasta, jonka Milton sai *Kadotetusta paratiisista* — joka markkinoilla ei osoittautunutkaan yhteiskunnallisesti hyödylliseksi työksi (MEW 26.1, 377) — on tämän työn tuomitsemisena taiteen voimakkain puolustus porvarillista funktionalisointia ja sen loogista jatketta, taiteen epädialektista yhteiskunnallista tuomitsemista vastaan.

Vapaa yhteiskunta olisi sekä väärin kustannusten irrationaalisuuden että hyödyn päämäärärationaalisuuden tuolla puolen. Tämä sanoma on salakirjaimin kirjoitettu taiteeseen ja siinä on sen yhteiskunnallinen räjähdyspiste. Koska maagiset fetissit ovat yksi taiteen juurista, jää taideteoksiin jotain fetissi-mäistä, joka ylittää pelkän tavarafetisismän ja jota ei voi sen enempää poistaa kuin kieltääkään. Yhteiskunnallisesti katsoen lumeen mahtipontinen painottuminen taideteoksissa on välttämätön korjaus ja siten totuuden ilmaisukeino. Jos teokset eivät tällä tavoin fetisistisesti pitäisi kiinni johdonmukaisuudestaan ja näennäisestä absoluuttisuudestaan, ne jo ennakolta menettäisivät arvonsa. Jos ne taas tietoisesti tarrautuvat fetisismiinsä, kuten on ollut laita 1800-luvun puolivälistä lähtien, ne vaarantavat olemassaolonsa taiteena. Sokaistuminen on taiteen ehto, jota se ei voi kuitenkaan puolustaa. Tämä johtaa taiteen aporiaan, josta ulos ehkä auttaa vain näkemys taiteen irrationaalisuuden rationaalisuudesta. Teokset, jotka tahtovat vapautua fetisismistä arveluttavin poliittisin interventioin, kietoutuvat vääjäämättömällä ja turhaan kiitetyllä yksinkertaistamisellaan sitäkin lainomaisemmin yhteiskunnallisesti väärään tietoisuuteen. Likinäköisessä käytännössä, johon ne ummussa silmin heittäytyvät, pidennetään vain niiden omaa sokeutta (s. 337-338).

Suomennos *Raija Sironen*