

Petri Kaverma

Tyhjä piha

Häiriö ja hiljaisuus [nyky]taiteessa



Petri Kaverma

Tyhjä piha

Häiriö ja hiljaisuus [nyky]taiteessa

Kuvataideakatemia, Helsinki, 2012



KUVATAIDEAKATEMIA
BILDKONSTAKADEMIN
FINNISH ACADEMY OF FINE ARTS

Petri Kaverma 2012

www.kaverma.fi

© Petri Kaverma

1. painos

Layout: Petri Kaverma

Kustantaja

Kuvataideakatemia

Kaikukatu 4

00530 Helsinki

www.kuva.fi

ISBN 978-951-53-3464-0

Vammalan kirjapaino, Sastamala 2012

Kannen kuva: Arpi New Yorkin Federal Plazan katukivetyksessä. Richard Serran *Tilted Arch* oli vastikään poistettu paikaltaan. Kuva: PK 1989.

Takakannen teksti: Gordon Matta-Clarkin anarkkitehtuuri-ideoihin liittyvä muistiinmerkitä.

Sisällysluettelo

Johdanto

1. Pitkospuita 9

Alkukuvia 11

Kehyksiä 13

Välineistä 18

Tutkija- ja taiteilijapositioniostani 24

Toistosta ja toistamisen pakosta 29

Moninaisuus 34

Eläytymisestä 37

Joksikin ihmisentapaiseksi? 44

2. Syventäviä teemoja 49

Kuulemisesta 51

Hiljaisuus 57

Holofraasi 60

Tiedostamaton, kieli, sanat 64

3. Sisäisestä ulkoiseksi 69

Kolme lukutapaa 71

Ei-kommunikaatiosta 77

Patriarkka Matta 81

Se ”jokin” 84

Väärät toimenpiteet + oikeat syyt 87

Kieli, mieli, suoja 94

Kuviteltu vanhempi 102

Modus vivendi 107

4. Tiivistymisiä ja tyhjentyksiä 111

- Kahdeksan Kotia 112
- Lukittu kuva 120
- Taloteemoja 126
- Tyhjentyneitä tiloja 134
- Lyhyesti 137
- Välttämättömyys ja rajoitteet 144

5. Kohti avointa tilaa 149

- Nolla viestinä 151
- Taiteen laajentunut kenttä 157
- Site specificin murros 162
- Hallitsemisen logiikkaa 165
- Taideteoshybridi 168
- Raja veistoksena 170
- Twin Towers ja Eurooppa 174
- Inversaalin matriisi 180
- Bærtlingin muassa kohti avointa tilaa 182

6. Avoimen tilan veistokset 187

7. Epilogi 203

- Kiitokset 218
- Kuvaluettelo 220
- Lähteet ja kirjallisuus 222

Johdanto

Yhteisessä ympäristössä toimiessaan taiteilija operoi kaikkien yhteisellä maalla, joten jatkuva häiriö on työn kannalta keskeinen perusolettamus. Erilaisissa ympäristöissä kohtaamani häiriö näyttäytyy yhtäältä vailla metaforia: ulkoisena ja kouraantuntuvana kaiken aikaa vaikuttavana ja läsnäolevana. Emme juuri huomaa sitä, koska olemme tottuneet siihen. Tämänkaltaisen häiriö voi olla vaikkapa samankaltaista kohinaa, jota täydellisessä hiljaisuudessa alamme kuulla, koska vain hiljaisuudessa pystymme kuulemaan oman verenkiertomme ja liikkeitemme aiheuttamat äänet. Yleisemmin käsitettynä tällainen häiriö on erilaisten ympäristön konkreettisten toimintojen aiheuttamaa ulkoista ääntä, melua.

Toisaalta taas taiteellisessa työssä kohtaamaani häiriö on luonteeltaan sellaista, jonka läsnäolon mieluummin kieltäisimme kokonaan, mutta joka siitä huolimatta, tai juuri sen vuoksi, jatkuvasti vaikuttaa toimiimme. Tarkoitin tällä sisäistä häiriötä, jota on vaikea, ellei mahdoton hyväksyä, ja jonka on käsitetty pikemminkin haittaavan kuin olevan jokin, jonka varaan voisi jotain rakentaa. Myös tämänkaltaisen häiriö on luonteeltaan pitkäkestoista ja jokseenkin pysyvää. Lisäksi sitä pidetään niin asiaan kuuluvana, ettemme osaa tai tohdi kyseenalaistaa sitä tai analysoida sen syitä. Omakohtainen esimerkki tällaisesta häiriötapahtumasta on HUS:in lasten- ja nuorten psykiatrisen sairaalan projekti, jota käsitelen heti kirjoitukseni alussa alatekstissä. Kuvaan tapahtumaa, jossa välinettä (kommunikaatiota, hoito- ja taideinstituutiota) käytettiin henkilökohtaisten kysymysten ulkoisena näyttämönä.

Käsitelen erityisesti taiteen aiheuttamaa ja taiteen sisäistä häiriötä. Taide saattaa aiheuttaa tunteita ja reaktioita, joiden vuoksi teosta ei kyetä vastaanottamaan lainkaan, vaan se koetaan yksinomaan häiriönä. Häiriöllä on aina viestinsä, jonka tulkitseminen voi tuntua vastenmieliseltä ja tarpeettomalta. Myös häiriön puuttuminen, hiljaisuus, kertoo teoksesta ja tilasta aina jotain oleellista. Häiriö ja hiljaisuus ovat ambivalentteja yleisvärejä, indikaattoreita, jotka heijastavat ympäristön luonnetta. Niitä olisi syytä kuunnella ja niiden viestiä olisi opittava tulkitsemaan.

Minua kiinnostavat erityisesti hämmäntävät ja jopa aggressiivisuutta aiheuttavat esiympäristöjen hetket, enemmän kuin hurmioitumisesta, haltioitumisesta, mielenliikutuksesta, inspiraatiosta, ekstaasista tai huimauksen kaltaisesta, ja usein taiteen vastaanoton kannalta positiivisesta tilasta aiheutuneet tunteet. Käsittelemäni häiriö on toki sukua edellä mainituille, kuten se on myös sukua *unheimlich*-käsitteelle, jolla Sigmund Freud halusi tuoda esille kauhun kokemusta, jossa johonkin tilanteeseen suhtaudutaan ikään kuin se olisi tuttu, turvallinen tai kuten aina ennenkin, mutta yhtäkkiä sen takaa paljastuu jotain aivan muuta.

Tutkimukseni kaksi päällekkäistä kysymystä ovat: olisiko mahdollista, että häiriö-hiljaisuus-problematiikan havainnoinnin ja näkyväksi tekemisen myötä voisi syntyä vastaavanlainen perusta, pohja tai kehys kuin esimerkiksi site specific oli aikoinaan? Palaan site specific -teemaan moneen otteeseen ja kysyn voisiko tällaisen kehyksen suojissa valmistua työkalu, joka tekisi työskentelyn taideinstituutioiden ulkopuolella jälleen mielekkääksi? Samalla kun avaan näitä kysymyksiä ja esittelen häiriön erilaisia näyttäytymismuotoja.

Tutkimukseni lopullinen muoto löytyi yritettyäni etsiä ratkaisua sille, miten samalla sivulla voisi yhden ainoan tarinan sijasta kulkea kaksi tai useampikin tarina yhtä aikaisesti. Ryhdyin tekemään kirjoituskokeiluja ja löysin vastauksen fragmentoidusta tarinasta, jota egyptiläissyntyinen kirjailija ja runoilija Edmond Jabès (1912–1991) käytti kirjoissaan. Jabès hajotti *Kysymysten kirjan* rakenteen ja saattoi täten lukijan samaan tilaan kirjoittajan kanssa: lukija on hänen laillaan ikään kuin vasta astumassa kirjaan.

Kirjailija Paul Auster sanoo kaikissa Jabès'n kirjoissa olevan kyse disjunktioista. Sanakirjamääritelmän mukaan disjunktio tarkoittaa, että lauselogiikassa on mahdollista löytää sellainen kahden lauseen yhdistelmä, joka merkitsee että ainakin toinen niistä on tosi. Tällä metodilla Jabès tuo esille epäilyään käyttämänsä kielen suhteen. *Kysymysten kirjassa* hän kuvaa metaforamaisesti kahden rakastavaisen suhdetta – teos on eräänlainen rakkaustarina, mutta rivien välissä käsitellään henkilökohtaisia ja traumaattisia teemoja: dialogia rakkaimman kanssa, tämän mielenterveysongelmia ja juutalaisten kansanmurhaa, holokaustia.

Menin kirjoituskokeiluissani lopulta niin pitkälle, että valmistamani sivut alkoivat muistuttaa lähinnä sinfoniaorkesterille tarkoitettua partituuria, nuottiviivastoa merkkeineen, jota kukaan ei lisäksi olisi osannut tulkita. Kokeilun perimmäisenä tarkoituksena oli etäännyttää tekstini niistä henkilökohtaisista teemoista, joita halusin avata tutkimukseeni muiden, vähemmän subjektiivisten aiheiden ohella. Kokeilussa oli mukana samankaltaista tarvetta kyselemiseen, jota Jabès tuntuu poteneen: miten kirjoittaa sellaisesta mistä ei oikeastaan voi kirjoittaa? Minulle tällaisia hankalasti sanallistettavia teemoja ovat olleet esimerkiksi pakolaisuus, karjalaisuus tai evakkous. Niitä on ulkopuolisen mahdoton tietää ja jokseenkin myös mahdoton ajatella sellaisena kuin minä ne koen, siksi niistä kirjoittaminen vaatii käsittelyä tosiasioiden ulkopuolelta.

Eksyminen kirjoituskokeilun syövereihin oli ilmeisen tarpeellinen. Olin jo hylkäämässä ratkaisuaani kun sain joulupukilta J. M. Coetzeen teoksen *Huonon vuoden päiväkirja*. Kirjailija on käyttänyt täsmälleen samaa ratkaisua, jota kirjoituskokeiluissani tapailin. Kirjan lukeminen oli helpotus. Jos kerran arvostettu Nobel-kirjailija on tehnyt tällaisen ratkaisun, niin miksen myös minä. Coetzeen lisäksi samankaltaista mallia on käyttänyt esimerkiksi Ralf Andtbacka essee/runokokoelmassaan *Magnetmemoarerna*.

Coetzeen esimerkistä rohkaistuneena palasin kirjoitukseni pariin, yksinkertaistin sitä ja löysin lopulta tutkimukseni fyysisen, ulkoisen rakenteen. Esikuvastani poiketen kuljetan kuitenkin vain kahta tarinaa siinä missä Coetzee kuljettaa kirjansa sivuilla jopa kolmea. Tosin alaviitteiden voi hyvin ajatella olevan kirjoitukseni kolmas tekstitaso. Näiden taitollisten ratkaisujeni myötä kirjoitukseni rakenne ei etene ainoastaan lineaarisesti vaan myös katkelmallisesti. Tällä tavoin konkretisoitin tutkimukseni keskeisintä teemaa – häiriötä.

Käsittelen kirjani alateksteissä työssäni kohtaamiani teemoja. Teksti kulkee sivun alareunassa, varsinaisen asiatekstin alapuolella. Sekä ala- että ylätekstiin voi syventyä aivan siinä järjestyksessä kuin lukemisen näkee itselleen mielekkääksi – tai vaikka yhtä aikaa, jolloin lukukokemuksesta muodostuu tyystin erilainen kuin suoran kerronnan kohdalla olemme tottuneet. Alatekstin yhdistyminen ylätekstiin on assosiativista, ja vaikka tekstit kulkevatkin eri reittejä, ne muodostavat yhdessä kokonaisuuden, jota olen kirjoittamis- ja taittoprosessin aikana moneen kertaan hionut.

Kirjallisella osuudella on tohtorintyössäni aivan erityinen merkitys. Olen taittanut kirjan itse ja se on vaikuttanut ratkaisevasti kirjoitusprosessiini, sillä raakataiton tehtyäni olen voinut kirjoittaa tekstin suoraan taitto-ohjelmaan. Tätä työmetodia noudattamalla olen saattanut seurata kahden näennäisesti irrallisen tekstin suhdetta toisiinsa ja kuvien suhdetta tekstiin/teksteihin. Tekstien kerroksellisuuden, alaviitteiden, pitkien kirjallisuussitaattien, teosteni ja kuvien muodostama kokonaisuus korostaa työni taideteosluonnetta.

Luvussa 1 esittelen tutkimukseni viitekehykset, lähtökohdat, metodologian ja olennaiset kysymyksenasettelut.

Luvussa 2 syvennän edelleen ensimmäisen luvun kysymyksenasetteluja sekä avaan kuulemiseen ja meluun liittyviä näkökulmia. Äänellä on ollut kautta historian monenlaisia funktioita, ja ne ovat saattaneet tyystin muuttua alkuperäisistä merkityksistään. *Kuulemisesta* -luvussa tuon esille kuinka ääni muuttuu asiaan kuuluvasta häiritseväksi meluksi ja miten jokin ääni tulee kollektiivisesti havaittavaksi. Ääni sinänsä on voinut pysyä aivan samana. Tällä huomiolla on analogia tutkimukseni teemoihin.

Luvussa 3 käsittelen sitä, miten sisäisestä tulee ulkoista ja miten tämä ilmenee taiteilijan työssä. Olen ottanut tarkasteluni kohteeksi amerikkalaisen taitelijan Gordon Matta-Clarkin (1943–1978). Hänen akteissaan on aina ollut jotain yhtäältä kiinnostavia, ja samalla myös raivostuttavia, symbolisia merkityksiä, jotka ovat vaivanneet minua varhaisista opiskeluaikojani lähtien. Syy, miksi kiinnitin häneen huomion saattoi alun perin olla pelkästään intuitiivinen, kuten niin moni muukin urani alkuvaiheessa tekemäni valinta, mutta myöhemmässä vaiheessa se on johdattanut minut tähän: purkamaan tärkeitä kokemiani teemoja.

Luvussa 4 esittelen kolme tohtoritutkintooni sisältävää kuvataiteellista teosta. Ne ovat *Lyhyesti*, *Kahdeksan kotia* ja *Separator*. Lisäksi erittelen teoksiin liittyviä käsitteitä kuten *lukittu kuva*.

Luvussa 5 *Kohti avointa muotoa*, tarkastelen taideteoksen paikkaan ja tilaan liittyviä teemoja, site specific -ajattelun murrosta sekä sitä, miten ja miksi taideteosten alunperin positiiviseksi mielletty perusta muuttuu ajan saatossa myräksi ja läpäisemättömäksi.

Luvussa 6 esittelen *Avoimen tilan veistokset*, joka on neljäs tohtoritutkintooni liittyvä teos. Veistokset kokoavat yhteen ja konkretisoivat tutkimukseni teemat.

Kirjan sivuilla 28, 82 ja 91 esittelen näytteitä amerikkalaisen kuvataiteilija Gordon Matta-Clarkin isän taidemaalari Roberto Mattan (1911–2002) kotiin lähettämistä kirjeistä. Tämä teos, johon kuului noin kolmekymmentä Robertsonin kirjeistä editoitua otetta, oli esillä tutkintooni liittyneessä *Thinking Tools* -näyttelyssä galleria FAFA:ssa syksyllä 2011 samanaikaisesti teosten *Lyhyesti* ja *Avoimen tilan veistokset* kanssa.

Häiriön ja hiljaisuuden kokemukset ovat yhteisiä meille kaikille. Häiriö- ja hiljaisuusteemaa voidaan purkaa tiedostamis- ja sanallistamisprosessin kautta havaittavaksi ja näkyväksi. Palaan toistuvasti kielen teemaan. Minkälaista kielioppia häiriön kautta syntyy? Sanojen tuottaminen ilmiöstä, jota emme välttämättä edes havaitse, on hankalaa – miten sanoittaa häiriö havaittavaksi, ymmärrettäväksi ja jollain tapaa myös hyväksytyksi?



New York, Wall Street, kuva: PK, 1989.

1. Pitkospuita

Toukokuussa 2001 seisoin Husin lasten- ja nuortensairaalan psykiatrisen osaston pihamaalla Meilahdessa. Oli käynyt ilmi tai pikemmin-kin: joku oli antanut ymmärtää meidän suositelleen Jesselle (nimi on muutettu) terapeutin hoidon lopettamista ja luomulääkityksen aloittamista kemiallisten mielialalääkkeiden sijaan. Sellaista meistä alettiin kertoa sairaalan sisällä, näin minulle sanottiin siinä kuumalla pihamaalla. Olimme työskennelleet yhdessä tämän osaston kanssa

kahden vuoden ajan. Aurinko paistoi terävää alkukesän valoa juuri puihin puhjenneiden silmujen lomasta, ja osastonhoitajan poskilta näki, että tässä kohtaa, ja juuri nyt oli todella lämmin. Ei ainoastaan aurinko, vaan myös se mistä puhuimme korvensi ja pakotti hien pintaan. Työmme sairaalassa ja puutarhassa oli tältä keväältä päät-

”Lopuksi hänet revittiin rikki”, kertoo Gazette d’Amsterdam ja siten seuraa yksityiskohtainen selostus, miten rikoksesta tuomittua Damiens’ta ryhdytään repimään kuuden hevosen voimin rieka-leiksi Pariisin kirkon ovien edessä. Sekään ei vielä riittänyt – tuon onnettoman reisien irrottamiseksi oli pakko leikata poikki jänteet ja murskata nivelet.

Nämä Michel Foucault’n sanat kangastelivat mielessäni 1980-luvun alkupuolella. Tuohon aikaan siviilipalvelukseen ei päässyt pelkästään ilmoittamalla kuten nykyään, vaan prosessi oli mutkikas vakaumuksen osoittamisineen ja asevelvollisuustutkintalautakuntineen. Olin valmistautunut huolella tätä prosessia varten lukemalla Foucaultin *Tarkkailla ja rangaista* -kirjan. Erityisesti nuo kirjan ensi sivujen sanat ovat porautuneet syvälle mieleeni. Ne ovat otteita yksityiskohtaisesta teloitusraportista vuodelta 1757. Samastuin mielessäni Damies’n kurjaan kohtaloon ja näin itseni kärsimässä kohtuutonta rangaistustani vankilassa. Prosessi eteni kuitenkin onnellisesti ja pääsin suorittamaan palvelustani. Näin jälkeinpäin saatan kuitenkin olla tyytyväinen, että olin prosessin myötä tutustunut lukuisten muiden teosten ohella myös Foucault’n kirjaan, jolla oli varmasti vaikutus siihen, miten maailman tuosta lähtien hahmotin.

Vielä varhaisempi muistikuva on Edward Kienholzin *The State Hospital* -teos ARS-74 näyttelyssä Ateneumin taidemuseossa. Tämä museotilaan konstruoitu mielisairaalakoppi oli luultavasti ensimmäinen taide-elämykseni. ”Esillä oli kuvaelma miehestä, joka oli potilaana valtion mielisairaalassa. Mielisairaala-teoksessa on sairaalahuone kaltereineen ja kattoineen, potilas on sidottu nahkaremmillä sänkyynsä. Miehen päänä on valaistu lasimalja, jossa uiskentelee kaksi kalaa. Vatsa on arvalla pahoinpitelystä. Vanhan miehen sängyn yläpuolella on kuin ajatuskuplana kopio hänen tilastaan. Kienholz oli

tymässä, kasvit olivat oikea-aikaisesti ja -oppisesti koulittu. Ne näyttivät voivan hyvin nuorten valmistamissa uusissa saviruukuissaan. Tiesin että hankaluuksia olisi luvassa, koska osapuolia oli monia. Helpoin vastus olivat kuitenkin taideopiskelijamme, joille projektin sisältö ja arvo avautuivat hitaasti. Toimin tuohon aikaan *Taidekoulu*

työkennellyt sairaalassa 50-luvun taitteessa ja päättänyt myöhemmin toteuttaa teokseksi vaivaamaan jääneet mielikuvat”.¹

Kolmas muistikuva on Vuosaaresta. Kävin kesäisin uimassa näillä samoilla rannoilla, joiden äärellä nykyisin asun ja täällä myös piirsin maisemaa ensi kertaa: kiviä, vettä, puita. Kaikkea mahdollista. Mikä tahansa kelpasi aiheekseni. Kaikki maailman aiheet olivat tarjolla ja käytettävissäni yhdellä kertaa. En tehnyt eroa kuvattavien välillä. Hierarkioita ei ollut. Yksikään elementti ei erottunut. Ja silti aihe oli minulle ongelma: mikä on aihe? Mitä minun tulisi piirtää?

Oli kevät, varmaan huhtikuu. Jäävät olivat juuri lähdössä, ja oli vielä aika viileä, mutta silti riittävän lämmin piirtämiselle. Se oli juuri sellainen hetki, jolloin viilenevä kevätilta alkaa tuoksua maalle ja muulle kuin talvelle. Sulan kaistaleen läpi ui kaksi joutsenta. Ikään kuin ne yhä liikkuisivat piirroksessani kun katselen sitä. Samalla mietin kuinka paljon energiaa ja päänsäivää aiheen perässä juokseminen ja sen pohtiminen minulta veikään. Vasta myöhemmin ymmärsin, että kaikki tämä ympärilläni oleva oli aiheeni, minä olin aiheen sisällä, minä olin aiheessa ja minä olin jollain tapaa myös itse aihe – juuri siinä kohtaa istuessani ja piirtäessäni. Miksei se silloin riittänyt?

Nämä vuosia sisälläni kantamani kuvat ovat tulleet näkyviin muistini pimennosta erilaisten projektien parissa ja erilaisissa tiloissa työskennellessäni. Kuvat ovat virinneet eloon voimakkaimmin juuri vastoinkäymisien hetkillä. Sellaisissa tilanteissa, joissa tyhjää, vapaata tilaa ei ole ollut tarjolla, ja joissa liikkumavara on ollut niukka, joskus olematon. *Lukittu*, kuten Kienholzin mielisairaalakoppi Ateneumin näyttelyssä tai yhtä lailla ahdistava kuin Foucault’n sanat tai asevelvollisuustutkintalautakunnan edessä istuminen. Nämä kuvat mielessäni olen pohtinut, miten vastoinkäymisiäni olisi mahdollista purkaa, sillä varsin usein epäonnistumiset ovat vaikuttaneet paljon olennaisemmilta kuin onnistumiset. Vastoinkäymisien ja epäonnistumisien hetkinä työssä käyttämäni väline on alkanut tuntua voimattomalta, rajalliselta, mahdottomalta tai jopa kokonaan väärältä.

1. Ojanperä 2012, passim.

Maan rehtorina, ja tämän projektin ohjaajana. Erilaisissa hoitolaitoksissa työskentely oli osa koulun uutta toimintastrategiaa, jonka tarkoituksena oli kehittää opiskelijoille vaihtoehtoisia tapoja toimia kuvataiteilijoina. Vietimme pitkiä yhteisiä hetkiä keskustellen siitä, mikä on taidetta ja miten tällainen sairaalassa toteutettu projekti

Kehyksiä

Tutkimukseni rakennetta sopii kuvaamaan kokemus, joka useimmilla meistä varmaan on joskus ollut. ”Kuljemme puron tai joen vartta tai tietä, yksin tai seurassa, ja jokaisessa puron tai tien mutkassa meitä houkuttelee jatkamaan vastustamaton ajatus siitä, mitä mahtaa piillä mutkan takana, ja niin tulemme jatkaneeksi vaellustamme pitempään kuin alunperin olimme aikoneet. Näin tapahtuu, vaikka oikeastaan ymmärrämme, että mutkien takana piilevä tuskin poikkeaa siitä, mitä olemme nähneet”²

Käyttämieni käsitteiden ja teemojen samuutta leimaa niiden yhteys häiriöön. Häiriön kautta erilaiset näkökulmat kytkeytyvät toisiinsa ja tällä tavoin pyrin saattamaan tutkimukseni polveilevat assosiaatiot ymmärrettäviksi ja kokonaisvaltaisiksi. Esille nostamiani teemoja ei ole mielekästä tarkastella vain muutamista katselupisteistä käsin, vaan näkökulmia on ehdottomasti oltava monia. Kun hahmotan asioita valitsemiltani monilta tahoilta, suuntaan mielenkiintoni sisäänpäin, kohti häiriön ydintä.

Tekstini polveilee teemasta toiseen. Tällä ratkaisulla konkretisoin paitsi häiriöteemaa myös tutkimukseni sisäisen logiikan kannalta olennaista moninaisuutta ja monipolvisuutta. Moninaisuus tulee esille esimerkiksi analysoidessani amerikkalaista kuvataiteilijaa Gordon Matta-Clarkia. Hän esiintyy tässä työssäni useampaan kertaan ja laajemmin kahdesti. Matta-Clarkin elämään liittyy teemoja, jotka ovat minulle erityisen henkilökohtaisia, siksi syvennyn hänen elämäänsä ja taiteeseensa liittyviin psykodynaamisiin kysymyksiin, kun taas muita taideteemoja pohdin tästä poikkeavan taidediskurssin kautta.

Erilaisilla käsittelytavoilla ja kirjoitusratkaisulla tuon esille tarkastelukulmien moninaisuutta. Olen taitannut tutkimukseni niin, että se konkretisoi sitä kielellistä ja visuaalista ambivalenssia, häiriöteemoja, jotka niin taiteilijana kuin myös tutkijana ovat minulle tuttuja,

2. Enckell 1996, 57.

mahdollisesti liittyy taiteeseen. Kysymys taiteen ”oikeellisuudesta” näytti vaivaavan heitä. He olivat opintojensa alkuvaiheessa, siksi ne sanat, joita käytimme, joilla toimimme ja joilla työtä perustelimme eivät näyttäneet toisinaan merkitsevän juuri mitään. Me itse olimme väline, instrumentti, jolla toimimme, eikä siihen liittynyt

ja joita Matta-Clarkin kautta kirjoitan näkyville. Käsittämäni teemat voivat toisinaan olla sisällöllisesti ristiriitaisia ja päällekkäisiä kunhan niillä on keskenään ajatuksellinen yhteys. Tätä tarkoitan tutkimukseni sisäisellä logiikalla – siinä on läsnä yhtä aikaa ambivalenssi ja avoimuus. Tutkimuksen rakenne on kuin Penelopen loimi, jota hän kutoo odottaessaan Odysseuksensa kotiinpaluuta. Loimessa on mukana yhtä aikaa sekä menneisyys että nykyisyys, ja tuo loimi itsessään on se kokonaisuus ja moninaisuus, jota tässä käsittelem.

Tutkimukseni teemat avautuvat Matta-Clarkin lisäksi erityisesti psykoanalyttikko Vesa Mannisen, taidehistorian professori Pamela M. Leen, kuvataiteilija Robert Smithsonin sekä kirjailijoitten J. M. Coetzee, Paul Auster ja W. G. Sebald tekstien kautta.

Kontaktini Vesa Manniseen muodostui työni kannalta erityisen tärkeäksi. Hän antoi kitsastelematta ammattitaitoansa ja -tietoansa käyttööni. Dialogi Mannisen kanssa vahvisti oletukseni siitä, että psykoanalyysin, taiteen ja taiteellisen tutkimuksen kielen ja käsitteiden välillä on yhteyksiä. Ammattikuntiemme yhtäläisyydet muodostuivat aiheeksi, jota emme suoranaisesti milloinkaan käsitelleet, mutta ne nousevat tutkimuksessani teemaksi, jonka vuoksi kirjoittaminen hänen suullaan on luontevaa.

Paul Auster varottaa kuitenkin kytkemästä toisiinsa kaikkia yhtäläisyyksiä, vaikka niiden olemus saattaakin vaikuttaa samankaltaiselta – näin ei välttämättä ole. ”Kaikkien muiden tavoin kaipaamme merkitystä. Kaikkien muiden elämän tavoin meidänkin elämämme on niin sirpaleista, että joka kerta kun näemme kytkennän kahden sirpaleen välillä, tunnemme kiusausta etsiä tuosta kytkennästä merkitystä. Kytkentä on kuitenkin olemassa. Jos annamme kytkennälle muita merkityksiä, ja jos etsisimme jotain muuta sen toteamisen lisäksi, silloin ryhtyisimme rakentamaan mielikuvitusmaailmaa todellisen maailman sisään, ja tietäisimme ettei se pysyisi koossa.”³ Psykoanalyysin, taiteen ja taiteellisen tutkimuksen välistä yhteyttä luotaan erityisesti käsitellessäni Matta-Clarkia, mutta näkökulma

3. Auster käyttää kirjassaan pseudonyymiä A, jolla hän mitä ilmeisemminkin tarkoittaa itseään. Auster 2005b, 222.

samanlaisia ja välittömästi taiteeksi tunnistettavia elementtejä kuin esimerkiksi välineeseen, siveltimeen, jolla ryhdymme maalaamaan tai sanoihin, joilla ilmaisemme tuota maalaamisen tapahtumaa. Sanat joita käytimme olivat arkisia, ne eivät sisältäneet sitä ylevää, jolla taiteesta tavataan puhua. Sairaalan sisällä puhe oli väistämättä

tulee esille myös muiden teemojen yhteydessä.

Edmond Jabès joutui Nasserin hallinnon pakottamana lähtemään Egyptistä vuonna 1956. Tämän seurauksena hän menetti kotinsa ja kaiken omaisuutensa. Näin hän, Austerin mukaan, koki ensimmäistä kertaa juutalaisena olemisen taakan. ”Siihen asti hänen juutalaisuutensa oli ollut pelkkä kulttuurillinen fakta, muuan hänen elämänsä satunnainen tekijä. Mutta nyt kun hänet oli pakotettu kärsimään vain siksi että hän oli juutalainen, hänestä oli tullut Toinen, ja tämä äkillinen maanpakolaisuuden tunne muuttui perustavanlaatuiseksi, metafyyksiseksi minuuden kuvaukseksi.”⁴

Jabès kertoo tunteneensa olonsa vieraaksi asuessaan Pariisissa. Se ei ollut hänen maisemansa, paikkansa, hänen todellinen paikkansa. Tässä mielessä hän koki elävänsä juutalaisten historiallisissa olosuhteissa. Jabès sanoo, että kirjasta on tullut hänelle hänen todellinen paikkansa – ja käytännössä ainoa paikka.⁵

Juutalaisessa kulttuurissa olevaisen maailman asioita ei käsitetä samalla tavoin merkittäväksi kuin niitä, joita he suullisena ja kirjallisena perintönään toisilleen kertovat. Monet ankarat historialliset tapahtumat ovat vahvistaneet oman identiteetin ankkuroimista siihen, mitä piilee muistin varastoissa. ”On helppo ymmärtää, kuinka sellainen mikä ei ole varsinaisesti tuhohtavissa, saa erityisen arvon kansalle, joka kerran toisensa jälkeen tehdään kodittomaksi ja jonka henkilökohtaiset siteet konkreettiin ympäristöön yhä uudelleen katkotaan.”⁶

Ei olevaisesta on näin tullut merkityksellisempää kuin olevaisesta. Jorge Luis Borges näkee käsitteellisen saattavan olla jopa konkreettista intensiivisempi. Hän kertoo kokemuksestaan pikkupoikana, jolloin hän vietti kesiään kehänä avautuvalla tasangolla. Keittiössä matea juovat miehet kiinnostivat häntä suuresti, mutta hän kertoo onnensa olleen rajaton, kun hän sai tietää, että tuo kehä oli nimeltään ”pampa” ja miehet olivat ”gauchoja”. ”Käsite (toistuva nimi, tyyppi, isänmaa, sille ennustettu hurmaava tulevaisuus) käy tärkeämmäksi

4. Auster 1998, 89.

5. Auster 1998, 100.

6. Enckell 1996, 71.

tavanomaista, ratkaisuihin keskittyvää. Se ei tarjonnut tyyntyä tai pumpulia – ainoastaan sitä, minkä näimme ja kuulumme. Puhe oli ainoa tapa jonka turvin kykenimme edes jotenkin toimimaan ja tekemään tehtävämme, ja näin myös yhdessä sovimme. Emme tekisi tulkintoja kuulemastamme, kokemastamme ja näkemästämme. Ja

kuin yksityiset ilmiöt joita siedetään käsitteen tähden.”⁷

Tuollainen käsitteen vuoksi siedettävä, yksityinen ilmiö voisi olla vaikkapa jokin hokema kuten: ”kestävä kehitys”, ”kestävyysvaje”, ”haasteellinen”, ”brändityöryhmä” tai vaikkapa ”sukupuolineutraali”, joista välittyvä olemattoman vähän intensiivisyyttä, jos mitään muutaakaan.⁸ Tällaisten tyhjentyneiden käsitteiden varassa me kuitenkin rakennamme elämäämme ja muodostamme kuvaamme maailmasta. Käsitteet luovat kehyksen kokemuksillemme, olivatpa ne laimeita tai väkeviä. Ne kertovat myös mielentilasta, ja näin ne voivat parhaimmillaan antaa kehykselle intensiteettiä ja tietynlaista vakautta.

Miten puhua se, mitä ei voi puhua? Entä miten kuvata se, mitä ei voi kuvata? Voisiko mahdollittoman kuitenkin tavoittaa? Holokaustista – niin kuin myöskään evakkoudesta tai maanpakolaisuudesta ei voi kirjoittaa mitään ellei ensin kyseenalaista itse kirjoitusta. ”Jos kieli on tarkoitus venyttää äärirajoilleen, niin kirjailijan on tuomittava itsensä epäilysten maanpakolaisuuteen, epävarmuuksien autiomaahan. Se mitä hänen tosiasiallisesti täytyy tehdä, on luoda poissaolon runousoppi.”⁹

Tähän poissaolemisen teemaan Jabès viittaa kirjoittaessaan sanoista, niiden välisestä tyhjästä tilasta, valkoisuudesta ja ymmärryksen synnystä. Hän kertoo kirjoittavansa fragmentoitua tarinaa, jolloin tyhjyyden oivaltaminen kääntyy keskeiseksi metaforaksi. Näin Jabès tuo esille myös epävarmuuttaan käyttämänsä kielen suhteen.

Jabès’ta painoi tarve kysyä ja kyseenalaistaa oman ilmaisunsa lainalaisuuksia ja totuuksia. Hän sanoo totuuden olevan jatkuvaa keksimistä, koska totuus kiistää itsensä alinomaan, siksi ainoa mahdollinen totuus on tilapäistä ja sellaista jonka voi jakaa. Heti kun katse hetkeksi viivähtää jossakin, vaikkapa maisemassa, sillä on ote meihin. Katseen kohde muuttuu heti kun emootiot yhdistyvät näihin puoliksi nähtyihin asioihin, esineisiin tai kohteisiin. Esineiden ja ilmiöiden menneisyys sulautuu ensimmäiseen, yllättävään ja neitseelliseen kokemukseen. Me annamme katseittemme kohteille

7. Borges 1993 [1935], 160.

8. Kun taas ”happosade”, josta 1980-luvulla tavattiin puhua on yhä mitä intensiivisin termi, mutta mihin tuo termi hävisi kielenkäytöstämme? Eikö taivaalta enää sadakaan happoa? José Saramago kirjoittaa: ...te olette kirjailija [...] teidän kuuluu hallita ilmaukset, silloin tiedätte etteivät adjektiivit auta yhtään mitään, esimerkiksi jos ihminen tappaa toisen, on parasta sanoa se ihan vain niillä sanoilla ja luottaa siihen että teon kammottavuus sellaisenaan järkyttää meitä niin kovasti ettei ole enää tarpeen lisätä että se oli kammottava, Tarkoitatteko että meillä on liikaa sanoja, Minä tarkoitan että meillä on liian vähän tunteita, Tai niitä on, mutta me olemme lakanneet käyttämästä sellaisia sanoja, joilla ne tulisivat ilmaistuksi, Ja sitten me olemme menettäneet tunteekin [...]. Saramago 2007 [1995], 330.

9. Auster siteeraa Jabès’ta. Auster 1998 , 95.

mitä näimmekään: osastollisen keskenään samalla tavoin oireilevia syömishäiriöisiä tyttöjä, verestäviä tai arpeutumassa olevia, viillelyttä käsivarsia kuin kampakeraamisen kauden saviruukkujen kylkiä, totaalisen sekopäisen Heikin (nimi on muutettu), jonka paikka olisi ehdottomasti pitänyt olla jossain aivan muualla. Sen sijaan hän

elämän, jota ne meiltä tavoittelevat. Näin ne alkavat olla olemassa ainoastaan meidän kauttamme ja meitä varten. Nimeämällä otamme haltuumme, kartoja piirtämällä mittaamme ja tuomme näkyväksi tuon omaksemme nimetyn määrää ja laatua. Meidän ulkopuolel-
lamme ne jatkavat kuitenkin elämäänsä kaikesta huolimatta, jälleen omaksi itsekseen muuttuneina.¹⁰

Näin lähestyn Theodor Adornon (1903–1969) käsittelemää negatiivista dialektiikkaa. Adornon mukaan monesti tehdään ero asioiden pinnan ja niihin kätkeytyneen olemuksen välillä. Syvällisyytenä pidetään tuon olemuksen esille saamista, esimerkiksi tutkittavaa ilmiötä hallitsevien lainmukaisuuksien paljastamista. Tällöin päädytään vain toiseen pinnallisuuteen ja latteuteen. Adornon mukaan (filosofinen) syvyys ei ole olemassa asioissa tai objekteissa, eikä syvyys ole minkään salatun merkityksen paljastamista, eikä mikään (filosofinen) tulos voi sellaisenaan olla syvällinen. Toinen virhe on kuvitella syvyyden piilevän filosofisessa subjektissa, filosofissa itsessään ja hänen itseensä vajoamisessa. ”Subjektin pohjalta ei löydy muuta kuin tyhjyyttä ja sisällyksettömyyttä [...] Syvyys on ajattelun liikkeessä; leppymättömästi, häikäilemättä ja kompromisseitta ajattelemisessa.”¹¹

Käsitän tämän tarkoittavan, että ilmaisu on aina etsittävä, löydetävä ja viritettävä sellaiseksi, ettei kirjoittaja, katsoja, lukija tai kokija pääse käyttämään syntyynyttä tuotosta psyykkiseen pakenemiseen – tai niin että siitä tulisi viihdettä.

jatkuvasti sabotoi kikkelileikeillään, saven viskomisellaan, typerillä jutuillaan ja meluamisellaan niitä nuoria, jotka yrittivät kaikin voimin selviytyä. Heikillä oli varsin huonot mahdollisuudet selviytyä tällä osastolla, eikä osaston tarjoama apu ollut hänelle paras mahdollinen, mutta jostain syystä häntä pidettiin täällä, kuin levotonta

Välineistä

Tutkimussuunnitelmani nimi oli alkuaan *Kokonaisvaltaisuus ja -oivallus installaatiotaiteessa*. Kirjoitin käsitteleväni erityisesti installaatioteoksia, joilla on ollut sosiaalista vaikutusta erilaisissa ympäristöissä: miten taideteoksen avulla tuotetaan häiriötä, miten ja minkä vuoksi häiriö vaikuttaa/ei vaikuta ympäristöön sekä miten häiriötä voisi arvioida?

Määrittelin kiinnostukseni kohteeksi installaatiot, joissa ympäristön erilaiset osatekijät, kuten esimerkiksi helposti näkymättömäksi jäävät yhteiskunnalliset ja kulttuurilliset sopimukset, samoin kuin teoksen olemukseen vaikuttavat fyysiset ominaisuudet muodostavat keskeisen osan teoksen merkitystä.

Näin ollen määrittelin installaatioksi sellaisiakin teoksia, joilla ei perinteisessä mielessä ole juurikaan tekemistä kuvataiteen kanssa. Esimerkiksi John Cagen sävellys 4,33 on tutkimukseni aiheen kannalta kiinnostava, eräänlainen jatkuvasti muuttuva ja elävä installaatio.

Määrittelin myös yhteiskunnan, ihmisten muodostamat erilaiset yhteisöt, kuten taideinstituution, eräänlaisiksi installaatioiksi. Ne ovat ajan kuluessa installoituneet omanlaisikseen, hitaasti muuttuviksi, sosiaalisiksi ihmis-installatioiksi.

Näiden moninaisten ihmisverkostojen tai -installaatioiden erilaisiin toimintoihin osallistuin erilaisia taideprojekteja toteuttaen. Vastoin käymisten myötä koin vähitellen toimivani tyhjentyneessä tilassa, jossa työni merkitysten havaitsemiselle ei ollut olemassa mallia. Ymmärsin etteivät teokseni, taidetekoni kohtaa sitä kieltä, niitä käsitteitä, sitä ulkoista todellisuutta, jonne teokseni osoitin, ja johon luulin teoksillani jollain tavoin kiinnittyneeni. Vai oliko tilanne täysin päinvastainen: olivatko ulkoiset käsitteet ja kieli epätarkkoja kuvaamaan sitä, mitä pyrin esittämään?

Olipa tilanne miten tahansa, se aiheutti sanattomuutta, suoras-taan mykkyyttä, jonka syitä ja juuria minun oli vaikea ymmärtää.

linnunpoikaa. Meille ei koskaan kerrottu, miksi nuoret olivat joutuneet tänne, emmekä me sitä milloinkaan kyselleet. Useimmissa tapauksissa kuten Heikin, syy oli kyselemättäkin ilmeinen. Miten paljon turhautumista ja levottomuutta tuollainen rajaton, meisselit

Kerroin edelleen pyrkiväni selvittämään, missä vaiheessa installaatioveistoksen ympäristössään aiheuttama häiriö muuttuu ymmärrykseksi, mitä tapahtuu kun taiteilijan teoksessaan käyttämät välineet häviävät ja mitä lopulta jää jäljelle? Mikä siis on teoksen muodon oleellinen funktio ja miten (installaatio)taideteoksia luetaan?

Tutkija, kuvataiteilija Jyrki Siukonen lähestyy samansukuista kysymystä yrittäessään sanallistaa käsittelemisen asiaa. Teeman kautta nousee esiin heti kaksi ongelmaa, joista toinen on käsi, ”keskeinen yksittäinen asia ihmislajin biologisessa ja ihmiskunnan historiallisessa kehityksessä”.¹² Tähän Siukosella on kuitenkin omien sanojensa mukaan hyvin vähän sanottavaa. Toinen ongelma on kirjoittaminen, jolle Siukonen yrittää laatia puolustusta, vaikkei asiaa turvitsisi edes sanallistaa. Kirjoittamisen puolustaminen on hänen mukaansa paradoksi, jonka kiertäminen ei ota onnistuakseen. Hän kirjoittaa käsitetaitteen vihjaavan siihen, että taide syntyy ajatuksissa. Tällä hän tarkoittaa, että maalauksen tai veistoksen ajatus tavataan nähdä ja ymmärtää irrallisena sen tekemisestä. ”Äärimmillään taiteilija ajattelijana ja työntekijänä ovat ikään kuin kaksi eri toimijaa.”¹³

Taiteen tekemisen järki onkin Siukosen mukaan lopulta siinä, ”että tekeminen tekee jotain myös tekijälleen. Nämä vaikutukset ovat ei-esineellisiä. Lopputulos ei siis ole vain toteutunut tavara, vaan myös ihmisen itseymmärryksen lisä”.¹⁴

Siukonen epäilee Rosalind Kraussin varanneen Eva Hessen teoksen omia käyttötarkoituksiaan varten. Krauss näkee Hessen *Contigent*-teoksen erkaantuneen kielestä jonnekin sanojen ulottumattomiin. Tämän voi Kraussin mukaan nähdä merkinä yksityisestä ja henkilökohtaisesta kokemuksesta, mutta se on myös keino antaa materiaalin itsessään puhua puolestaan.¹⁵ Taiteilijan hiljaisuus voikin olla myös äänekkään tulkitsijan itselleen ottamaa tilaa.¹⁶ Kyse ei Siukosen mukaan ole ”vain hiljaisuuden arvostamisesta, vaan myös taiteilijan mielenliikkeiden arvostamisesta”.¹⁷

Siukosen havainto jättää runsaasti tilaa taiteilijan tavalle ilmaista asiansa. Se on kyllin tilava olipa taiteilija sitten työtavoiltaan käsit-

12. Siukonen 2011, 10.

13. *ibid*

14. Siukonen 2011, 11.

15. Siukonen 2011, 19.

16. Siukonen 2011, 20.

17. *ibid*

ja kaikki muutkin työkalut hukannut, itsestään täysin tietämätön, ihmislaumasta kokonaan erkaantunut herättääkö? Häntä ja epätoivoa tämän kaltaisen toivottomuuden edessä ei kuitenkaan saisi tuoda esille, ei nytkään kirjoittaessani, vaikka tämä olisi miten yksityinen

teellisempi (verbaalisempi?) tai sitten käsityöläisempi (hiljaisempi, sanattomampi?).

Kraussin tulkintaa tuoreempi, Griselda Pollockin tulkinta Hesen teoksista taas ehdottaa, että "olisi aika hylätä vanha klisee siitä, että tekeminen on pohjimmiltaan ajatuksetonta ja sanallistamatonta materiaalin kanssa työskentelyä [...] vaan että taiteellinen työskentely itsessään tunnustetaan tavaksi ajatella."¹⁸

Myös kirjoittaminen on tapa tehdä taiteellista ja visuaalista työtä. Kysymys taideteoksen kokonaisvaltaisuudesta ja oivalluksesta liittyy näin ollen myös siihen kuka taiteesta saa kirjoittaa, ketä kuunnellaan ja miten teoksistamme kulloinkin kirjoitetaan.¹⁹ Voisiko kielen kenties siirtää hetkeksi pois paikoiltaan? Voisiko olla olemassa kieli, joka myös puhuu mutta jota olemme kyvyttömiä hallitsemaan, sellainen kieli joka kamppailee, epäonnistuu ja vajoaa hiljaisuuteen ja jota emme voi manipuloida? "Kieli on ydin, jonka kautta kulttuuria jaetaan ja jonka kautta kulttuurin normit vahvistetaan. Kieli on myös yksi parhaista keinoista rikkoa kurin struktuureja ja kääntää niitä kurittomuudeksi."²⁰

Kyse on – totta kai – myös siitä miten kutakin työkalua käytetään ja käsitellään. Taiteilijalle on tärkeää tuntea käyttämänsä materiaalit ja työkalut. Siukonen kirjoittaa, että tyyppillinen esimerkki on vasaran

18. Siukonen 2011, 20.

19. Palaan kirjoittamisen teemaan *Epilogissa*, s. 203.

20. Rebecca Romanowin artikkelista *Kielen poispyyhiminen rockmusiikin globalisoidumisessa* poimimiani ja tätä tarkoitusta varten muokkaamiani kysymyksiä. Katso Romanow 2001.

tuntemus tahansa ja omaa tulkintaani – ehkä kokonaan fiktiota. Näiden tuntemusten ja peiteltäviksi tarkoitettujen tunteiden kanssa ei ole helppo työskennellä, ja sen täytyy olla erityisen raskas taakka hoitajille, jotka joutuvat kohtaamaan samat sisäiset vihan, raivon ja epätoivon tunteensa päivittäin. Heidän olisi määrä haudata ne, olla millään tavoin puhumatta niistä, tai mikä olisikaan pahinta: mitä tapahtuisi jos tunteet edes kerran toisi esille ja päästäisi valloilleen? Tuota riskiä kukaan ei halua ottaa, tai ainakin sitä on syytä vältellä viimeiseen asti. Ymmärsin vähitellen, että meidän tehtävämme oli katalysoida juuri tällaisia näkymättömiä, piilotettuja mutta konkreettisesti joka paikassa ja hetkessä läsnä olevia tuntemuksia. Oli yritettävä nähdä ja kuulla. Ja sen jälkeen pyrittävä todistamaan näkemämme ja kuulemamme. Ja välttely ja kohtaamattomuus todella näkyi ja kuului, mutta miten dokumentoida tällaista näkymätöntä, osin kuulumatonta tai kokonaan tapahtumatonta? Miten dokumentoida tyhjää:

käyttö. Hän ottaa esimerkikseen Eric Gillin²¹, joka selittää kuinka pohjimmitaan kyse on siitä, että (asianmukaiseen) työkaluun ei tarvitse kiinnittää huomiota: ”Työkalu tarjoaa suurimman kontrollin pienimmällä huomion häiriintymisellä. On ensiarvoisen tärkeää ettei työntekijän tarvitse katsoa instrumenttiaan, että hänen koko huomionsa kohdistuisi tehtävään työhön.”²²

Juuri näin oletettavasti tapahtuu myös katsoja/kokijan havainnoille siinä vaiheessa kun taiteilijan työssään käyttämät välineet katoavat, kuten asian ensimmäisissä tutkimussuunnitelmissani ilmaisin. Tällaisessa tilanteessa on yhdenmukaista onko teoksen tekemiseen käytetty porakonetta, ruuviväännintä tai vasaraa, videota tai valokuvaa, maalausta tai grafiikkaa, veistosta tai tietokonetta. Teoksen valmistamiseen käytetyn välineen olennainen funktio tulee tällöin vääjäämättä esille eikä välineillä ole enää havaitsemisen kannalta olennaista merkitystä. Voidaan ehkä todeta teoksen olevan sitä tai tätä lajia, mutta oivalluksen ja ilmaistun asian kannalta sillä ei enää ole mitään tai hyvin vähän tekemistä.

Entä onko taitavalla välineen käytöllä lopulta kellekään muulle väliä kuin tekijälleen? Entä milloin välineen taitava käyttö jää vain asianosaisen yksityiseksi hallinnan riitiksi, osaamiseksi vailla eettistä, moraalista, filosofista tai poliittista ymmärrystä välineen voimasta

21. Eric Gill (1882–1940) oli brittiläinen kuvanveistäjä.

22. Siukonen siteeraa Gilliä. Siukonen 2011, 36.



tai tekemisensä positiosta? Taiteilija on perinteisesti voinut vedota tehtävänsä vain työhönsä ja unohtaa sen myötä muut pohdinnat. Kysymyksenalaistamattomuus on myös sotilaille tärkeää: hänen on osattava purkaa ja koota aseensa vaikka sokkona, silmät sidottuina. Tällöin kysymykseksi nousee, *mihin* kutakin työkalua käytetään tai *miksi* työkaluun kulloinkin tai ylipäätään tartutaan. Ase on lauennut, vasara tai kirves on puhunut ja jälki on sen mukaista. Mitäpä muuta tämä ulkopuoliselle kertoo? Kiinnostavammaksi tällöin muodostuu se, *mitä* ollaan ilmaistu: aggressiota, väkivaltaa, osaamista, omaperäisyyttä, ekspressiivisyyttä, välinpitämättömyyttä, välineen hallinnan kautta tapahtunutta vallanpitoa, hallintaa, kaunopuheisuutta tai vaikkapa viisaita ajatuksia. Ja tämä taas on ollut minulle prosessi, jonka kiertäminen ei vain ota onnistuakseen.²³ Ja näiden kysymysten kautta pääsen problematiikkaan, joka koskettaa läheisesti tutkimusaiheittani ja itselleni merkityksellisiä kysymyksiä.

Tutkimukseni edistyessä oivalsin, että *site specific*²⁴ -problematiikan tyhjentymisen, taiteen välineiden ja taiteilijapositoiden muutosten, taiteen tuotteistamisen ja tuotteistumisen sekä puolue- ja päivänpoliittisten tilanteiden myötä oltiin päädytty sellaiseen tilanteeseen ja johtopäätökseen, ettei taiteellinen työskentely taideseinien ulkopuolella olisi enää mielekästä. Ajatus tuntui riittämättömältä ja jollain tavalla keskeneräiseltä – ikään kuin taideinstituutioiden ulkopuolella ei olisi enää mitään, ja taiteilijat olisivat keskittyneet toimimaan yksinomaan instituutioiden sisällä. Intuitioni vaati tämän jälkeen kysymään, että entä jos häirintä ja häiriö onkin vastaavanlainen (mutta ikään kuin käänteisesti vaikuttava) kaikenkattava ilmiö kuin se pysyvyys tai rauha, jonka varaan on mahdollista rakentaa taideinstituutioiden sisällä?

Taideseinien ajatellaan turvaavan niin taiteilijalle kuin myös taiteen vastaanottajalle mahdollisimman neutraalin, ideaalin ja häiriöttömän tilan. Kaikilla instituutiolla on kuitenkin omat häiriönsä, häiriö näkyy ja myös tuntuu niin lasten psykiatrisen sairaalan kuin myös taideinstituution sisällä. Tarkoitukseni ei ole ollut ryhtyä erittelemään erilaisten institutionaalisten häiriöiden luonnetta ja

23. Kun taas kirjoittamisen teema on Siukoselle paradoksi, jonka kiertäminen ei ota onnistuakseen. Siukonen 2011, 10.

24. Miwon Kwon erittelee site specific -genealogiaan kolme alalajia: fenomenologisen, sosiaalis-institutionaalisen sekä diskursiivisen site specific'in (Kwon 2004, 30). Käsite on kokenut inflaation ja sen alkuperäinen merkitys on muuttunut. Kwon käyttää sen sijaan site oriented -käsitettä, joka laajentaa käsitteen koskemaan mitä erilaisimpia kulttuurillisia alustoja kuten antropologiaa, sosiologiaa, kirjallisuuskritiikkiä, psykologiaa, arkkitehtuuria, urbanismia, politiikan teoriaa tai vaikkapa filosofiaa. Site specific -termille olisi hyviä suomenkielisiä vastineita kuten paikkasidonnainen tai paikkaerityinen. Syy miksi kuitenkin käytän englanninkielistä termiä on käytännöllinen. Termi on tullut lähes yleiskieliseksi ilmaisuksi, josta lähes jokaisella on omat käsityksensä ja sanottavansa. Termin yleisyyttä osoittaa jollain tavoin myös se, että tietokoneeseeni asennettu kirjoitusohjelma tunnisti kyseisen termin, muttei esimerkiksi taiteilijaa nimeltä Duchamp. Site specific -termin ympärille on rakentunut mutkikas rakennelma, kielipeli, jonka aukaiseminen vaatisi seikkaperäisen selvityksen, joka ei tämän tutkimuksen puitteissa ole mielekästä. Kielipeli ja keskustelu site specific -käsitteen ympärillä on todella mielenkiintoista, mutta käytän siitä huolimatta termiä muodossa, joka viittaa mahdollisimman suoraan sen etymologiaan eli 1960-70 -lukujen site specific -ajatteluun, jolla taiteilijat toivat esille positioitaan suhteessa taideinstituutioon. Toimin näin siitäkin huolimatta, että termi käsitetään nykyään laajasti, ei pelkästään fyysisenä sijaintina vaan myös kulttuurillisena kontekstina, diskurssina

edellä kuvaamaani ambivalenssia ettei mitään tapahdu, ja kuitenkin tapahtuu kaiken aikaa, mutta se mitä tapahtuu on etupäässä sitä, ettei mitään tapahdu? Näimme myös etäisiä ja ahdistuneita hoitajia,

tai vaikkapa jonain sellaisena kattoterminä, jonka kautta voisi heijastella tietokoneeseen asennetun kirjoitusohjelman keskivertosanavarastoa. Kwonin ajatteluun liittyvään taiteen sisäiseen instituutiokritiikkiin palaan *Nolla viestinä* -luvussa s. 151–156. Site specific -kysymyksen murrosta avaan s. 162–164.

laatua vaan vain todeta, että häiriö taideinstituution ulkopuolella on erilaista kuin sen sisällä. Häiriö ja sen tuottamisen ei tarvitse olla itsetarkoitus, kuten joskus ajattelin, mutta pienikin häiriöpartikkeli on aina tutkimisen arvoinen.

Taideinstituutiota, kuten muitakin ihmisen rakentamia installaatioita käsitellessämme, olemme tekemisissä rakenteiden kanssa, jotka ovat muotoutuneet omanlaisikseen pitkän ajan kuluessa. Se asettaa luonnollisesti tiettyjä ehtoja ja toisaalta on paineita purkaa sen kaltaisia ajatusmalleja, joiden mukaan pitää ensin rakentaa talo, jotta jotain voisi järjestää tai jotta jotain tapahtuisi. Taloa on kuitenkin vaikea saada sinne, missä todella tapahtuu.²⁵

Eräs lähtökohta tutkimukselleni oli ihmetykseni siitä, miten kritiikkittömästi erilaisiin (taide)tiloihin tunnutaan sopeutuvan ja miten (taide)tilojen luomat edellytykset otetaan ikään kuin etukäteen annettuina. Näytti siltä, että teot ja teokset pyritään mieluummin sopeuttamaan oletettujen standardien mukaan sen sijaan, että ryhdyttäisiin erittelemään tai käsittelemään tilan ja teosten välisen jännitteen kuten esimerkiksi häiriön, hiljaisuuden tai ei-kommunikaation syntyjä ja syitä.²⁶

Tarkastelen tietoisuuden rakenteita taiteen vastaanottamisen ja taiteen tuottamisen kokemuksessa. Näin lähestyn fenomenologista tutkimustraditiota, jolla on pitkä historiansa.²⁷ Koska teemme työtämme pääasiassa omalla ruumiillamme, erilaisten häiriötekijöiden ymmärryksen myötä muokkaantuvat käsitteet voivat tarjota avaimia taiteen kokonaisvaltaisuuden ja oivalluksen ymmärtämiseksi. Tämä saattaa olla juuri tällainen perusta, pohja tai kehys, johon johdannossa viittasin, ja johon palaan kirjoituksessani jäljempänä. Ja koska ainoastaan häiriön pysyvyys on taattua, tuon alati liikkuvan ja muotoaan muuttavan häiriön varaan voi laskea taiteellisen työn perustuksen. Seinät eivät ole kokonaan korvaamattomia, mutta minikäläisiä välineitä taiteellisen työn näkyväksi ja todeksi tekemiseksi tulisi käyttää?

25. Tätä teemaa konkretisoin erityisesti *Separator*-teokseni avulla. Katso s. 126–133.

26. Sivuan taideinstituution sisäistä häiriötä esimerkiksi käsitellessäni kielen sekaannusta ja ei-kommunikaatiota. Katso s. 77 ja 151.

27. En kuitenkaan tarkastele fenomenologiaa tässä tutkimuksessa.

vailla suoja, jonka turvin he olisivat voineet ilmaista meille ahdistustaan. Ja miksi he olisivat meille avautuneet? Mutta me näimme, kuulimme ja haistoimme heidän hätänsä. Me näimme sen hoitajan

Tutkija- ja taiteilijapositiotani

Psykoanalyysi käsittelee joiltain osin tiedostamattomia ja kätköissä olevia olemisen ja mieluisen minäkokemuksen tavoittelun sisäisiä dynamiikkoja. Myös kuvataiteilijoiden harjoittama tutkiminen ja sanallistaminen saatetaan kokea kajoamisena taiteilijoihin pyhimpiin arvoihin. Taiteellinen tutkimus ja siihen olennaisesti liittyvän taiteen sanallistaminen saatetaan ponnisteluistamme huolimatta kokea uhkaksi ja ”vallankumouksen” valmisteluksi. Tutkimus saatetaan nähdä uhkana taiteen autonomialle, itsemääräytyvyydelle, loukkauksena narsistisille pyrkimyksille, ylipäänsä vastustettavana vierasperäisenä tunkeutumisena.²⁸ Mukailin edellä Vesa Mannista ja korvasin psykoanalyysin termillä tutkimus. Kritiikki omaa ammattikuntamme, niin taiteilijoita kuin myös tutkijoita kohtaan tulee kuitenkin nähdä itseään etsivänä ja korjaavana prosessina.²⁹

Eräs perusparadoksi taiteellisessa tutkimuksessani onkin se, että tiedon kohteena on osin sellainen aines, jonka emme tiedä vaikuttavan meihin tai jonkin unohtamamme muistaminen tai, mikä pahinta, sellaisen hahmottaminen, mistä emme koskaan ole edes olleet tietoisia.³⁰ Tämä paradoksi ilmenee myös (kuva)taiteessa ja heijastuu niin taiteellisen tutkimuksen kuin myös (kuva)taiteen yksityiskohtiin. Kohtaamme sen niiden teoriarakennelmien paljoudessa, joita on pystytetty ja pystytetään selitykseksi monimutkaisille seikoille, jotka yhä uudelleen toistuvat taideteoreettiselle tutkimukselle luonteenomaisessa terminologisessa sekasorrossa. Siinä on jotain samaa kuin ”Herran estämissä yrityksissä saavuttaa taivas Baabelissa”³¹ ja se on samaa sukua kielen sekasorrolle, johon myös useaan otteeseen viitataan.

Taiteellisen tutkimuksen dialogi ei pyri hävittämään sen näkökulman rajoja, joita meillä on, se vain siirtää niitä – loputtomasti.³² Viimeisen kulmauksen ohi emme pääse koskaan elävinä. Ja joka hetki juuri kulloinkin ajankohtaisen (ammattillisen, ilmaisullisen,

28. Muunnettu sitaatti. Manninen 1993, 12-13.

29. Näin Vesa Manninen ilmaisi asian keskustellessamme puhelimitse 5.9.2012. Kolmekymmentä vuotta sitten psykoanalyttinen koulukunta oli maassamme vielä suhteellisen pieni ja uusi. Psykoanalyysi sai 1980-luvulla osakseen epäasiallistakin kritiikkiä ja julkisesti sitä saatettiin pitää jopa huuhaana. Psykoanalyysin ja taiteellisen tutkimuksen välillä on yhtäläisyyksiä myös tässä suhteessa – samalla tavoin taiteellisen tutkimuksen arvoa saatetaan nykyään kyseenalaistaa ja saatamme saada osaksemme kritiikkiä, joka ei kohtaa sitä todellisuutta, jossa me kuvataiteen tutkijataiteilijat ammattiamme harjoitamme. Tämä saattaa olla heijastusta siitä, että monet tahot kyseenalaistavat nykyään taiteen ei-kaupallista merkitystä. Lisäksi ammattikuntamme kiltamaisuus ja kuppikuntaisuus on johtanut ammattikuntien itseensä käpertyneisyyteen; tilaan, jossa taiteilijan ammatin arvostusta ilmaistaan jokseenkin yksipuolisesti objektien, omistamisen ja hallitsemisen termeillä.

30. Enckell 1996, 61. Mikael Enckell on koulutukseltaan psykiatri, mutta hän on tämän koulutuksen saatuaan halunnut erikoistua psykoanalyttikoksi. Hän lienee kuulunut samaan joukkoon Mannisen kanssa, joka näki psykoanalyysin potentiaalin. Kuten Mannisen kohdalla siteeraan myös Enckelliä korvaamalla sanan psykoanalyysi sanalla taide tai taiteellinen tutkimus.

31. Muunnettu sitaatti. Enckell 1996, 61.

32. ibid

käden hienoisessa vapinassa kun nuori lähestyi häntä, se näkyi hänen punottavissa kasvoissaan, siinä miltä hän tuoksui kun viivähti hetken hänen lähellään. Se oli pakenevan pistävä haju, aavistus vain, mutta juuri ja juuri rekisteröitävissä. Näimme ylihoitajia, osastonhoitajia,

sielullisen, henkisen tms.) kulmauksen takana ovat meiltä silloin jatkuvasti salassa olevat ja meitä hallitsevat tuntemattomat tekijät.³³

Me taiteilijat ja tutkijat ”istumme valtaistuimella, jonka valtava ja väijäämättömänä perusedellytyksenä on tietämättömyys, ja meitä ympäröivät joka puolelta seuraukset siitä, että kunakin hetkenä kaikkein ratkaisevin juuri silloin tuntuu olevan kätköissä.”³⁴ Jokin olennainen tuntuisi aina olevan joen mutkan takana, ja juhlat aina jossain muualla. Realiteetteihin kytkeytynyt näkemys painottaa taiteen prosesseja hitaina, sisäisinä kamppailuina, joissa ei ole oikoiteita. Kiusaukset ohittaa työtämme hidastavat, mutta työn kannalta välttämättömät sekundaariprosessin vaiheet, ovat kuitenkin koko aika olemassa.

Psykoanalyttikko Vesa Manninen esittelee joukon erotusdiagnostisia dimensioita, jotka kuvastavat yhtäältä houkutusta sitoa oma tieteenala defensiivisesti narsismin palvelukseen, toisaalta taas pyrkimystä kehittää omaa tieteen alaa sen realistista arvoa vastaavalla tavalla. Toisin sanottuna kyse on houkutuksesta ja pyrkimyksestä.

Houkutuksena on, että taiteilija-tutkija saattaa itse ryhtyä väärin käyttämään työnsä löydöksiä. Silloin voi herätä epäilyksistä vastarinnan valta-asemasta: vuosien työn tuloksena taiteilija-tutkija päätyy oikeaan, kaikkien realiteettikytkentöjen mukaiseen tulokseen ja perusteltuun näkemykseen. Taisteltuaan ensin oman näkemyksensä puolesta ja saatuaan sen viimein läpi, hän ryhtyy pitämään tätä positiota saavutettuna etunaan. Hänen ei enää tarvitse miettiä tai kyseenalaistaa näkemyksiään. Taiteilija-tutkija linnoittautuu omaan näkemykseensä ja osoittaa näin käyttävänsä työnsä tuloksia vastarinnan palveluksessa – myös sitä vastaan, että hän itse jatkaisi etsintäänsä.³⁵

”Kielellinen vastarinta on kykenevää, toisin sanoen rationaalista ja vääristä signaaleista vapaata, jos se onnistuu vastustamaan vallitsevaa kieltä ilman että se tuottaisi toisen totalisoivan kielen, jos se toimii sotakoneena joka ei uusinnassa negatiivisessa muodossa sitä mitä se vastustaa, yksittäisten toimintojen katastrofaalista samankaltaistamista, vaan merkitysten, vastaavuuksien ja identiteettien

33. *ibid*

34. Muunnettu sitaatti. Enckell 1996, 62.

35. Manninen ilmaisee tämän hieman koukeroisesti: ”Psykoanalyysissä liikumme alueella, jossa realiteettikytkennän mukaisetkin sisällöt pysyviksi saavutuksiksi pyhitettyinä herättävät epäilyksen vastarinnan valta-asemasta.” Manninen 1993, 20. Toisin sanottuna realistisetkin saavutukset valjastetaan yksinomaan ja poissulkevasti itse kunkin taiteilija-tutkijan henkilökohtaisiksi triumfeiksi, kun pyrkimyksen tulisi olla omien tutkimustulosten avaaminen, väljentäminen ja suuntaaminen kohti realiteetteja ja toisia ihmisiä. Tämän voi kääntää myös niin, ettei taiteellisen tutkimuksen realistisista saavutuksista haluta nähdä tai myöntää niiden arvoa, koska saavutukset saatetaan käsittää pelkästään vastarintana tai valtapyrkimyksenä.

joskus vilahduksen lääkärin takinliepeestä. Totuimme siihen, että aikatauluja muutettiin viime minuuteilla ja näin muutokset estivät meitä tekemästä päivän työtämme. Ruokailuun menemiset ja tulemiset määräisivät sairaalan ja tekemisen tahdin. Näimme tyhjän huo-

vallan imploosion^{37,36}

Olen seuraavaksi muokannut Mannisen erotusdiagnostisia dimensioita sijoittamalla psykoanalyttisen tutkimuksen tilalle taiteellisen tutkimuksen. Olen lisännyt alkuperäiseen taulukkoon *Ulko-puolisen otaksuman* ja *Ulkoa tulevan paineen*, jolla kuvaan niitä otaksumia ja paineita, joita muiden tutkijoiden ja kuvataiteilijoiden taholta on toisinaan ilmennyt.

Houkutuksen aiheuttaa *Ulkoa tuleva paine*, jolla työmmme arvoa punnitaan suhteessa muihin tieteisiin ja taiteisiin ylipäättään. *Houkutus* kuvaa myös taiteilija-tutkijan identiteettiä(i) ja sisäiseen monologiin(i) liittyvää kiusausta ryhtyä perustelemaan tekemisiä(ni) tavalla, joka ei vastaa työn(i) realiteettikytkentöjä, ja pelkästään omaa positiota(ni) varmistellen. *Houkutus* asettaa työlle sen kaltaisia paineita tai vaatimuksia, joita sillä ei tarvitsisi olla.³⁷

Houkutukset ovat aina innostavia ja kiihottavia, mutta ne voivat olla myös ansoja, joihin lankeaminen ei voi pidemmän päälle merkitä muuta kuin omiin näkemyksiinsä linnoittautumista. Taiteellisen tutkimuksen sisällöistä ollaan ainakin kansainvälisellä tasolla keskusteltu paljon ja tutkimuksen sisältöjä ollaan arvioitu monessa yhteydessä. Tästä huolimatta jotkut dimension *Houkutus*-sisällöistä saattavat yhä olla myös taiteeseen ja taiteelliseen tutkimukseen myönteisesti suhtautuvien itsestään selviksi kokemia odotuksia siitä, mitä tutkimuksen tulisi tarjota. *Pyrkimys* on realiteetteihin kytkeytynyt ideaali, jota tutkimuksessa tulisi käsitykseni mukaan tavoitella.

Mannisen luettelo on pidempi ja yksityiskohtaisempi kuin tässä esitetty osuus. Myös taiteellisen tutkimuksen kannalta luetteloa voisi jatkaa. Pyrkimyksenä tulisi olla taiteellisten prosessien selvittäminen, sekä rajallisuuden ja kaipuun väistämättömyyteen asettautuminen.

36. Marazzi, 2006, 122. Imploosio tarkoittaa kappaleen äkillistä luhistumista, räjähdysen vastakohtaa. Katso entropia ja *Inversaalinen matriisi* s. 180.

37. Robert Smithson (1938–1973) käyttää paradoksia: "Ongelmat eivät ole välttämättömiä, koska ne useimmiten edustavat arvoja, jotka luovat illuusion tarkoituksesta." Tähän paradoksiin palaan myöhemmin käsitellessäni *Avoimen tilan veistoksia* s. 185. Smithson 1996 [1966], 11–12.

neen, jossa meidän oli määrä tehdä työtämme näiden nuorten, siis potilaiden kanssa. Toisinaan, liian usein, näimme huolestuneen hoitajan jolta kuulimme, kuinka joku tytöistä oli alkanut viiillellä itseään. Koska lähes kaikki tytöt sairastivat samaa anoreksiaa, muutkin tytöt

Houkutus

- * Taiteellisen tutkimuksen muodostaminen tieteen maailmankuvan ylittäväksi katsomukseksi.
- * Tieteellisen / taiteellisen tutkimuksen tuottaman tiedon näkeminen muulla tavalla hankittua tietoa arvokkaampana, ikään kuin varsinaisen totuuden edustajana.
- * Linnoittautuminen jo muodostettuun teoriaan tieteen / taiteen ilmiöitä lähestyttäessä.
- * Lähetysaarnajuuden, käännättämisen intentio.
- * Halu tehdä vaikutus, herättää ihailua.
- * Oman tiedon varjeleminen ja salaaminen.

Ulkopuolisen otaksuma

- * Taiteellinen tutkimus on tieteellisen maailmankuvani / tekemäni taiteen rinnalla hölynpölyä.
- * Taiteellisen tutkimuksen maailmankuva on tieteellisen tutkimuksen rinnalla / tekemäni taiteen rinnalla vähäpätöistä.
- * Taiteellinen tutkimus ei ole uskottavaa, koska se ei todenna tai toista tutkimustuloksiaan / Vain visuaalisuudella on merkitystä – sanat ja käsitteet ovat tarpeettomia kuvien tekemisessä.
- * Ainoastaan tiede saa ja voi selittää maailman / Ainoastaan tekemäni taide on merkittävä.
- * Ainoastaan ”raaka” tiede voi olla oikeaa tai objektiivista. / Vain ”puhdas” taide voi olla oikeaa tai objektiivista.
- * Ainoastaan ”raaka” tiede on oikeaa ja yksin minulla on siihen oikeus / Ainoastaan tekemäni taide on merkittävää, yksin minulla on valta sanoa mikä on korkealaatuista ja hyväksyttävää.

Ulkoa tuleva paine

- * Mitä jos tämä, mitä tutkin ei riitä tai ole riittävän painokasta (suhteessa muihin tietisiin ja taiteisiin)?
- * Tieteen tutkimusmetodien pakonomainen jäljittely, jonka seurauksena taiteellisen tutkimuksen potentiaali häviää tai muuttuu merkitysettömäksi.
- * Ajattelua ja kirjoittamista tulee tieteen oikeaoppisuuden nimissä itsesensuroida.
- * Minun pelätään ja uskotaan valmistelevan vallankaappausta.
- * En saa valta-asemia jos en ryhdy kilpailemaan samoista positioista, näkyvyydestä kuten muut.
- * En saa valta-asemaa ja ihailua / menetän valta-asemani ja ihailuni ellen pidätä tietoa itselläni. Toimin tällä tavoin koska myös muut toimivat näin.

Pyrkimys

- * Suhtautuminen taiteelliseen tutkimukseen omana erityisenä tieteenalanaan.
- * Taiteellisen tutkimuksen tuottaman tiedon rajojen kartoitus, niiden hyväksyminen ja siitä seuraavan vuorovaikutuksen välttämättömyys muiden tieteenalojen kanssa.
- * Asennoituminen teoriaan kasvavan tietämyksen nykyisen vaiheen kuvana.
- * Tieteellinen ja taiteellinen vuoropuhelu, kiinnostuksen herättäminen.
- * Halu antaa oma hedelmöittävä panos ja tuottaa siten hyötyä.
- * Avoimuus, valmius jakaa tietämystä.

I wish I could see you and
 I wish I could see you and
 in past clear in your mind the
 sad impression that our life together
 must had left in you - to clear
 and tell you now that I have become
 a human being again how much
 I love the image I have of you

Ote Roberto Mattan kirjeestä Anne Alpertille, katso myös sivut 82 ja 91.

seurasivat solidaarisina ensimmäisen esimerkkiä. Ei tarvittu vilkasta mielikuvitusta nähdäkseen, mitä yläkerrassa parhaillaan tapahtui ja miltä siellä näytti. Tyhjään huoneeseemme, workshoppiimme ei sinä

Toistosta ja toistamisen pakosta

Tutkimusprosessini aikana usein esittämäni kysymys on ollut, miksei kuvataide voisi olla eklektistä, moninaista, virtaavaa, tässä suhteessa elämää jäljittelevää, niin että yhden ainoan teeman sijasta voisimme käsitellä koko joukkoa aiheita, jotka muotoutuisivat aina sen näköiseksi, mikä kulloinkin olisi tarkoituksenmukaista. Kysyin voisiko eklektisyyden hyväksyminen olla avain taiteen kokonaisvaltaisuuden ja oivalluksen syntymiselle? Voisiko olla niin, että taideteos muotoutuisikin aina sen mukaan, millaiseksi tämän alati muotoaan muuttavan olion olisi kulloinkin tarkoitus tulla? Tämän lähestymistavan myötä eteen piirtyvä, mutta vaikeammin hahmotettava kuva olisi varmasti lähempänä ilmiöiden luontaista olemusta ja ideaa. Näin maailmaa, ilmiöitä, asioita voisi hahmottaa jollain tavoin laboratoriomaisesti, toteavasti niin kuin se on tai miltä se näyttää.

Entä missä vaiheessa teoksen idea muuttuu ymmärrykseksi samalla kun taiteilijan työssään käyttämät välineet tulevat toissijaisiksi? Tällaiselle prosessille ei tietenkään ole olemassa objektiivista mittaria tai havaintovälinettä, siksi on luontevaa kartoittaa sellaisia esimerkkejä, tilanteita tai hetkiä, joissa ymmärrystä ei ole vielä tapahtunut, mutta jotka jollain tavoin ounastelevat tuota tulevaa ymmärtämisen tapahtumaa.

Tällainen hetki on vaikkapa tarina isojen laivojen saapumisesta aikoinaan Australiaan. ”Paikalliset asukkaat eivät aluksi nähneet laivoja, vaikka ne tulivat ihan lähelle. He eivät olleet koskaan nähneet mitään vastaavaa, eikä heillä ollut mitään, millä käsitellä sitä. Mutta kun alukset laskivat alas pienet rantautumisveneet, asukkaat pelästyivät tajutessaan, että siellähän on ihmisiä.”³⁸

Useimmiten tällaiset esiymmärtämisen hetket ovat jonkinlaisia käännekohtia: kenties jonkin ruumiillisen reaktion³⁹ myötä saatetaan huomata, että jotain tapahtuu, muttei vielä osata antaa tapahtumalle nimeä. Tällä tavoin ymmärrettynä myös kuvan syntyy ja sen tul-

38. niin&näin -lehden haastattelussa Lauri Anttila toteaa, ettei hän ”tiedä, onko tämä totta, mutta tällaista kerrotaan”. Hacklin & Perhoniemi 2011, 8. Tarinana tämä on kuitenkin uskottava ja omassa tarinoiden sfäärissään totta.

39. Kuten Charles Darwinin kirjaama tarina herra Stuartin ja alkuasukkaan kohtaamisen aiheuttamasta tyrmistyksestä, katso s. 55. Reaktio voi ilmetä myös aivan suorana ruumiillisena oireena kuten hikoilu, vatsakipuna, migreenikohtauksena. Ks. Darwin, 2009 [1872], 242, 250-253, 266-267.

päivänä tulisi ensimmäistäkään nuorta potilasta. Jotkut anorektikkotytöt taas olivat niin huonossa kunnossa, että tuntui lähes ihmeeltä, että he ylipäänsä jatkoivat kävellä alas työpajaamme. Ryhdyimme

kitsemiseen liittyvä materiaali on enemmän tai vähemmän piilossa mielemme kätköissä, jolloin moninaisuuden hyväksyminen tuntuu erityisen pelottavalta ja uhkaavalta, ja sen aiheuttamaa epämukavuutta, häiriötä on melkein pä mahdoton hyväksyä. Tämä voi olla eräs syy siihen, miksi pyrkimys pelkistettyyn, yleispätevään ja pelkkään visuaalisuuteen, pintaan, on jollain tavoin koettu tavoittelemisen arvoiseksi. On uskottavampaa tavoitella sen kaltaista visuaalisuutta, jonka tuttuus on juuri siinä, minkä vain ja ainoastaan katsomalla tavoitamme.

Tutkimukseni edetessä aloin kysyä millaista olisi taide, joka ei olisi ensisijaisesti oman sisäisen maailman ulkoinen taistelutanner tai näyttämö, ja voisiko sellaista ylipäättään edes olemassa? Mitä taide tai kuvamme itse asiassa representoivat? Ovatko ne sisäisen maailman ulkoisia representaatioita, psyykkisen representaation korvikkeita?

Ihminen on mieleltään monikerroksinen, ja ymmärrys vaatii tuon monikerroksellisuuden läpi kulkemisen.⁴⁰ Mieli ei ole missään ja samalla se on kaikkialla, se on periaatteessa kaikissa meidän soluisamme. Se on kaikessa siinä, mitä me teemme ja miten toimimme. Se on ruumiissamme, ja ruumiimme on apparaatti, jonka kautta kaikki kulkee. Pyrimme elämällemme ratkaisemaan ratkaisematonta kerta toisensa jälkeen, olipa kyse sitten ihmissuhteisiin tai työhön liittyvistä kysymyksistä, mutta jos emme ymmärrä mitä itse asiassa olemme ratkaisemassa, mitä haluamme uudelleen käsikirjoittaa, kerta toisensa jälkeen työstää, niin toistamme vain prosessia vailla mieltä, ilman tunteen ja älyn ymmärrystä. Jos jotain, mitä tahansa toistetaan hedelmättömästi, se kertoo juuttumisesta traumaan. Silloin toistamisen kaavamaisuudesta ei päästä eteenpäin.⁴¹

On kuitenkin myös sen kaltaista toistamista, jossa etsitään ja löydetään uusia väyliä ja uusia mahdollisuuksia. Silloin toistaminen onkin samalla trauman käsittelyä ja sen vähittäistä poistamista, työstämistä. Taiteeseen ja toistamiseen liittyy näin myös terapeutin tekijä, mutta samalla siinä on myös trauman ydin. Kärjistetysti: toisessa äärilaidassa on hedelmätön toistamispakko ja toisessa luovuus.

40. Vesa Manninen puhuu primääri- ja sekundaari-prosesseista. Niistä jäljempänä lisää.

41. Kuten on laita Peeping Tomin tapauksessa, johon palaan s. 37.

kirjaamaan tuntejamme mekaanisesti ja liioitellun tunnontarkasti voidaksemme kuvata, todistaa ja tehdä näkyväksi mitä näimme tai kuulumme tai pikemminkin – mitä emme nähneet tai kuulleet. Jokaisen tunnin alussa piirsimme päiväkirjan aukeamalle nelikulmion,

42. Näitä ajatuksia kävimme läpi Vesa Mannisen kanssa tavatessamme 15.10.2010.

43. Niin taiteilijat kuin myös monet taiteen parissa työskentelevät ovat ryhtyneet hakeutumaan henkiseempinä miellettyihin elämäalueisiin, kuten meditaatioon, idän uskontoihin tai vapaa-ehtoistyöhön. Kuvastaako tämä taiteen kentän tilaa? Joudutaanko eettiset ja integriteettiä edistävät arvot etsimään taiteen ulkopuolelta? Onko taiteen kenttä myös tässä mielessä tyhjentynyt?

44. Sivuan teemaa myös kappaleessa "Ei-kommunkaatiosta" s. 77.

45. Estetiikan klassikot, *Taiteen hyödyllisyys*, 2009, 442.

46. Estetiikan klassikot, *Naturalismi ja abstrahointi*, 2009, 442. Tämän tyyppinen ajattelu tasasi maata modernismille ja essentialismille, jonka mukaan asioilla on jonkinlainen sisäänrakennettu olemus, joka tekee niistä sellaisia kuin ne ovat. Tämä Ruskinin aristoteelinen mietelmä kuvastaa keskeisiä taiteen toistoon johtaneita ajatuksia. Olen joutunut ratkomaan näitä kysymyksiä koko taiteilijaurani ajan, sillä toistoa arvostettiin klassisessa taidekoulutuksessa.

Täytyy toistaa riittävän kauan, jotta asian saa käsiteltyä.⁴²

Taiteessa on paitsi aihe myös erilaisia taiteilijan omasta elämästä ja identiteetistä kumpuavia elementtejä. Lisäksi taideinstituutio, taiteen tuotteistajat ja erityisesti taidemarkkinat pyrkivät redusoimaan taiteilijan elämän haluamukseen. Taiteilijan sairaudesta innostutaan vasta siinä vaiheessa kun sillä alkaa olla markkina- tai julkisuusarvoa. Näin taiteessa on välttämättä myös sairauden näkökulma. Käsittelemättömät ja ratkaisuaan vailla olevat sisäiset kuvat heijastuvat myös taiteen kanssa tekemisissä olevien keskinäiseen vuorovaikutukseen – taideinstituutio itsessään on vain ohuelti terve tai hyvinvointia ylläpitävä.⁴³

Entä jos taide instituutteineen perustuisikin sairauden ennalta ehkäisemiselle? Yhtä absurdia olisi kysyä samaa minkä tahansa taloudellista hyötyä ja voittoa edistävän instituution kohdalla. Terveyttä taiteesta -projekteja on toki ollut ja taiteella on myös tervehdyttävä vaikutus, ehkä kaikkein selkeimmin kuitenkin toimintana ja terapiana.⁴⁴

Toisto, se että taiteilija on tunnistettavissa toiston kautta, on tarjonnut turvalliselta tuntuvan kehyksen, eräänlaisen sabluunan, ja sitä on alettu pitää ideaalina, taiteen attribuuttina. Omaa hämmennystään peittäääkseen on helpompi eläytyä taiteilijan teoksista tuttuun toiston kaavaan ja pyrkiä identifiioitumaan teoksiin, jotka varmasti tunnistaa juuri tietyn taiteilijan, ja juuri tietyn kauden teoksiksi.

John Ruskin esitti, että aistinautunnoilla kuten kuulemisella ei ole ulkoista tehtävää, siksi "mikään ei rajoita niiden kehittymistä kohti omia päämääriään. Ne ovat päämääriä itsessään [...] Toisto tekee niistä vain herkempiä."⁴⁵ Ruskinin mukaan värien ja viivojen järjesteleminen vastaa musiikin säveltämistä ja on täysin riippumaton tosiasioiden esittämisestä. "Hyvällä värin käytöllä ei välttämättä pyritä ilmaisemaan muuta kuin väriä itseään."⁴⁶

Toistoon sisältyvä kaavamaisuus heijastelee myös ympäristön trauma, ja jos tähän vielä sisältyy sopiva tarina, on sillä varmas- ti myös markkina-arvoa. Tässä mielessä toistoon on kiinnittynyt

joka kuvasi pöytää, jonka äärellä teimme työtä. Piirsimme eräänlaisen kartan workshopimme tapahtumista, johon jokainen paikalle tulija sai oman merkinsä. Lisäksi kirjasimme jokaisen, vähäpätöisenkin tapahtuman huoneessa.

taakka, jota on tarkasteltava kriittisesti. Voisiko jopa olla niin, ettei meidän tulisi ainoastaan uudelleen arvioida toistuvilla teemoilla täyteen ahdettua taiteen kenttää vaan ehkä hylätä se kokonaan? Tämän olennaisen kysymyksen äärelle saavun tämän tutkimuksen kuluessa.

Näin pääsen takaisin siihen, mistä aloitinkin. Toistan: voisiko toiston kaavamaisuuden purkamisen tuloksena esille ottamani moninaisuus tulla paremmin käsitettäväksi ja ymmärretyksi? Ja jälleen olen tilanteessa, jossa esiin nouseva käsite, eklektisyys, on melkein päjo kirjoitushetkellään täysin mykkä. Miksi jälleen takerrun tähän käsitteeseen, ja miksi se kuitenkin puhuttelee minua jatkuvasti?

Tilanne, jossa taiteilija tunnustetaan toiston kautta ei ole helppo taiteelle, joka ei noudata tätä kaavaa. Se on eräs kuvataiteilijan ammattiin liittyvä merkkillisyys, jonka vuoksi olen ryhtynyt tälle tutkimusmatkalle ja kartoittamaan edellä esittämiäni kysymyksiä. Ja jälleen ajatus lähtee kohti uutta kierrosta: mitä muuta työemme on kuin toistoa? Entä minkälaista olisi taide, joka ei noudattaisi toiston kaavaa?

Yritän saattaa asiat jäsenneltyyn ratkaisuehdotukseen siitä, mitä tyhjentyneelle site specific -alustalle voisi rakentaa. Tätä kysymystä avaan *Inversaalisien matriisien ja Avoimen tilan veistosten* yhteydessä.⁴⁷

Kuljen teemasta toiseen polveilevaa polkua kohti ehdotusta, joka muistuttaa Georges Perecin roolihenkilön James Sherwoodin *unicumien* eli sellaista esineiden etsintää, joita on olemassa vain yksi kappale. Perec luettelee pitkän listan tällaisia esineitä. Niitä voi olla vaikkapa eläimet, joita tunnetaan vain yksi yksilö, kuten tanreki, *Dasogale fontoynanti* tai *Monachus tropicalis*, valkoselkäinen hylje. Ne voivat myös olla esineitä, joita on vain yksi kappale jäljellä. Tai sitten jokin yksityiskohta niiden historiassa on tehnyt niistä ainutkertaisia kuten kynä, jolla Versaillesin rauhansopimus allekirjoitettiin, liidunpätkä, jota Einstein käytti ikimuistoisessa konferenssissaan 1905, Curien pariskunnan vuonna 1898 valmistama ensimmäinen

47. Katso jäljempää s. 187.

Dokumentoimme toteavasti ja tarkasti kaiken mitä tapahtui, mitä ei tapahtunut tai että hyvin vähän tapahtui. Yritimme tällä tavoin konkretisoida, että tapahtumat tai tapahtumattomuudet joutuvat jostain, joka ei ollut riippuvainen siitä, miten me olimme tilassa tai mitä teimme. Näihin läsnäolokarttoihin dokumentoitui myös se, ikään kuin vahingossa ja huomaamattamme, ettemme missään

milligramma puhdasta radiumia, Emsin sähkösanoma, Tarzanin ensimmäiset alushousut tai Rita Hayworthin Gildassa käyttämät hansikkaat.⁴⁸

Ratkaisuehdotukseni on samalla tavoin katoava ja hauras kuin Sherwoodin yritys löytää ainutkertaisuus: se on toki olemassa mutta epäilysten tilassa. Samalla tavoin emme voi olla varmoja siitä, ovatko nuo Tarzanin alushousut oikeasti Weissmüllerin omat vai kopiot. Näin on myös ratkaisuehdotukseni laita: taiteena se on riippuvainen ja olemassa vain esittämieni rajausten ja ehtojen varassa. Kielessä, jossain sellaisessa rajatussa kohdassa, jota kohti olen kirjoittamis- ja tutkimustoimessani kurkottamassa.

48. Perec 2006 [1978], 109.

vaiheessa käyneet Jessen kanssa keskusteluja lääkityksen vaihtamisesta tai keksineet mitään muutakaan omaperäistä hänen hoitonsa suhteen. Puheet huoneessa on dokumentoitu karttoihimme – myös siis se, mitä emme puhuneet. Ongelmana oli luonnollisesti se, ettei laatimamme dokumentti kelvannut todisteeksi tapahtuneesta – siis todisteeksi siitä ettei mitään tapahtunut. Todistamisen taakka olisi

Moninaisuus

Yksityiskohdat ovat aina olennaisia, puhuipa tai kirjoittipa mistä tahansa. Tarinaa seuraamalla päädytään lopulta todella tärkeisiin asioihin. Kun tiedostamaton on tässä prosessissa mukana niin psykodynamiikan alueella ei oikeastaan ole mitättömiä yksityiskohtia. Kohti yksityiskohtia on kohti tiedostamatonta.⁴⁹

”Silence is the kernel of noise”.⁵⁰ Hiljaisuus on häiriön ydin, ja vaikka ydin onkin koko ajan liikkeessä, yritän pysäyttää sen edes hetkeksi juuri näiden eri suunnalta tulevien tarkastelukulmien avulla. Johdannossa mainitsin, ettei käsittelemiäni teemoja ei ole mielekästä tarkastella vain muutamista katselupisteistä, vaan näkökulmia on ehdottomasti oltava monia. Moninaisuus sallii erilaisten, joskus jopa toisistaan poikkeavien tai vastakkaisten näkökulmien samanaikaisen läsnäolon. Tarkastellessani asioita valitsemistani monista näkökulmista, suuntaan mielenkiintoni sisäänpäin, kohti häiriön ydintä. Näin pyrin saamaan tälle abstraktille ytimelle muodon ja hahmon. Ytimeen päästyäni avaan taas näkymiä takaisin ulospäin, kohti maailmaa. Tämän tapahtuman dynamiikkaa voi ajatella vaikkapa jonkin unen sisältönä, jolle ei koskaan löydetä vain yhtä seuraantoa, jonka tuloksena se sitten ilmenisi avoimena ja auki tulkittuna vaan siinä on aina yhtä aikaisesti monia tasoja, jotka latautuvat ja tihentyvät. Ja tämä on olennaista myös taiteellisessa ilmaisussa: asiat elävät dialogina ulkoisen ja sisäisen välillä.

Antropologi ja filosofi Claude Lévi-Straussin *bricolage*-käsite kuvaa osaltaan tarkoittamaani ulottuvuutta. Jyrki Siukonen kirjoittaa bricoleurin edustavan, Lévi-Straussia mukaillen eräänlaista villiä toimintaa rationaalisen maailman sisällä.⁵¹ Sen voisi ymmärtää tarkoittavan sen kaltaista käsillä olemista, joka on monen kuvataiteilijan työlle tyypillistä ja leimaa-antavaa, ja jota myös Siukonen kirjassaan käsittelee. Kuvataiteilija käyttää työssään juuri sitä työkalua tai vä-

49. Vesa Mannisen kommentti keskustelumme aikana 20.10.2011.

50. Jabès 1991 [1963], 189.

51. Siukonen 2011, 42.

pitänyt olla syyttäjällä, ja hänen olisi ensisijaisesti pitänyt neuvotella meidän kanssamme, mikäli hän olisi toiminut johdonmukaisesti. Sen sijaan huhuja levittämällä hän omi Jessen hoitosuhteen vain ja ainoastaan itselleen, jolloin hänen tapansa toimia oli puhdasta vallantavoittelua. Sairaala on hierarkkinen laitos, jossa potilaat ovat yksi

linettä, sitä materiaalia, jota sattuu olemaan *käsillä*. Kuvataiteilijan työhuonehan on tunnetusti tupaten täynnä miltei mitä kaikkea, ja tätä *mitä kaikkea* hän sitten käyttää taiteensa tykötarpeena. ”Tässä on sattumanvaraisen varassa toimiva kaikenkijä, joka soveltaa materiaaleja ja keinoja vapaasti”.⁵² Tutkimustyön ollessa kyseessä tämän kaltaiseen moninaisuuteen vetoaminen ei yksinään olisi kovin vahva argumentti, ellei sitten sattuisi tutkimaan juuri tämän sisältöistä taiteen ulottuvuutta.

Tietystä yhdensuuntaisuudesta huolimatta bricoleur-tyyppinen ja filosofinen ajattelu ovat kuitenkin eri asioita. ”Bricoleur – samoin kuin kuvanveistäjä – näyttäytyy pikemminkin esimerkkinä (tietyn tyyppisestä) filosofisen ongelman ajattelusta kuin ongelmaa ajattelevana filosofina; edellinen saattaa visualisoida tietämättään sellaista toimintaa, jolle toinen ankarasti pohtii selitystä.”⁵³

Kyllä, näin juuri. Koen olevani tässä suhteessa hybridi, jolle kummatkin näkökulmat ovat tilanteesta riippuen tuttuja. Kuvataiteilijana käyn vuoropuhelua ulkoisemman (tekemisen) ja sisäistyneemmän monologin (ajattelun, filosofian) kanssa. Ideaalitalanteessa nämä kummatkin ovat yhtä ja samaa tekemisen ja olemisen vartta eikä niitä ole mitään mieltä ryhtyä pohtimaan erikseen.

Erilaisia kohtaamisia, ympäristöä, taidetta ja tutkimusta voi ajatella myös dialogisena hahmona. Asioiden merkitykset ja ihmisten pyrkimykset tulevat ilmi kaikkein rikkaimmin ihmisten kertomuksissa. Niissä vastakkaiset näkökulmat ja niiden samanaikainen läsnäolo ilmenee vailla ristiriitoja. Tämä pätee sekä yhteiskunnan kollektiivisiin kertomuksiin (historia, kulttuuri ja uskonto) että yksilöllisiin tilanteisiin ja kohtaloihin.⁵⁴ Toivon tämän polveilevan, dialogisen rakenteen tulevan työni kautta ilmi ja perustelluksi. Kyseessä ei ole tutkimuksen vapauden nimissä tapahtuva lähestymistapojen moninaisuus ja tätä kautta syntyvä eklektismi, vaan tutkimukseni logiikan sanelema moninaisuus.

Olen korostanut tätä näkökulmaa taitollisilla ratkaisuilla. Kir-

52. Siukonen 2011, 43.

53. Siukonen 2011, 66.

54. Sovellan tässä kohtaa eetikko Martti Lindqvistin kirjoissaan esittämää ajatusta narratiivisesta etiikasta.

osa sisäistä ja näkymätöntä valtajärjestelmää. Lasten psykiatrinen sairaala ei tee tässä suhteessa poikkeusta, kuulemani mukaan, niin on moni minulle kertonut, asia saattaa olla jopa päinvastoin. Niinpä uskottiin mieluummin auktoriteettia ja hänen levittimiään huhuja, joiden perusteella työtämme jälleen sabotoitiin ja ponnistelumme

joituksen rakenne ei etene ainoastaan lineaarisesti vaan myös katkelmallisesti, joskus poukkoillen erilaisten teemojen kautta kuviin. Joitain kuvia ei edes selitetä, eikä kaikkia tekstejä ole tarpeen kuvittaa. W. G. Sebald käytti kirjoissaan tätä joskus ärsyttävääkin tekniikkaa. Kuva korvaa kirjoituksen ja Sebaldin esimerkistä rohkaistuneena annan kirjoituksen korvata kuvan. Kirjoitus saattaa äkkiä ryhtyä kommentoimaan samalla sivulla olevaa tai jotain aiempaa kirjoitusta. Näillä ratkaisuilla konkretisoitiin tutkimukseni häiriöteemaa samalla korostaen dialogista hahmoa, vuoropuhelua visuaalisen ja verbaalisen välillä. Tuon esille myös joitain pelkästään taiteellisia, ilmaisullisia ratkaisuja. Kyseessä on taiteilijan tekemä tutkimus.

Robert Smithsonille fyysinen teos oli aihio, jonka päälle hän ryhtyi rakentamaan kerroksellisuutta dokumentoinnin ja kirjoittamisen avulla. ”Spiraali- ja muotoisella teoksella ei ole keskustaa, jonka me katsojina voisimme varata.”⁵⁵ ”Gyrostasis on suhteellinen eikä sitä pitäisi tarkastella yksittäisenä objektina.”⁵⁶ Näin Smithson korosti dialogia visuaalisuuden ja kirjoittamisen välillä.

Robert Smithsonin teos *Passaicin monumentit* perustuu kävelyyn Passaicissa New Jerseyssä vuonna 1967. Teos koostui satunnaisilta tuntuista valokuvista, joita Smithson napsi amatöörimäisen innokkaasti paikan päällä ja tämän kokemuksen pohjalta tehdystä kirjoittamisesta. ”Satunnaiset taiteilijan silmään osuneet ’monumentit’ siirtyvät taiteen kontekstiin painettujen valokuvien ja julkaistun tekstin muodossa. Eivätkä monumentit voineet taiteena muualla sijaitakaan. Taiteena ne olivat kuitenkin riippuvaisia Smithsonin matkasta Passaiciin, jossa hän oli ne havainnut. Tällä tavoin Passaicin monumentit kyseenalaistivat kuvallisen ja kirjallisen sekä tilallisen ja ajallisen taidelajien rajoja ja edelleen teoksen kehityksen, sen ulkopuolen ja sisäpuolen välisiä suhteita.”⁵⁷

Kirjailija Paul Auster ilmaisee saman hieman sisäistyneemmin: ”on opittava puhumaan silmällä – ja parannettava itsensä suullaan näkemisestä.”⁵⁸ Nämä kummatkin, sekä Smithsonin että Austerin, katsannot polveilevat tutkimuksessani.

55. Tutkija Hanna Johansson tulkitsee taidehistorioitsija Rosalind Kraussia ja sanoo Smithsonin *Spiral Jetty* -teoksen pohjautuvan epäkeskisyyden ideaan. Myös tämä kyseinen teos on tarkoitettu Kraussin mukaan fyysisesti sisään mentäväksi. Johansson 2004, 41.
56. Johanssonin suomennos Smithsonin alkuperäisestä tekstistä. Johansson 2004, 41. Alkuperäinen teksti: Smithson 1996 [1974], 136. *Gyrostasis* on Smithsonin vuonna 1968 maalatusta teräksestä valmistama, spiraalin muotoinen veistos.

57. Johansson 2004, 13. Smithsonin kirjoitukset ovat rikkaita ja monipolvisia. Kirjoitukset ovat tuoneet mukanaan juuri sen ulottuvuuden, jota olen epävarmuuden hetkillä koettanut ymmärtää. Ja se on juuri tällainen kirjallinen ulottuvuus, jonka Johansson ilmaisee käsitellessään Smithsonin *Passaicin monumentit* -teosta.

58. Auster 1998, 120.

saivat aivan päinvastaisen vastaanoton ja sisällön kuin olimme alun perin suunnitelleet. Näin tekemämme dokumentointi toi näkyviin ja konkretisoi ainakin meidän työryhmämme kannalta olennaisen faktan, vaikka alunperin kuvittelimme dokumentoineemme vain

Eläytymisestä

Vesa Manninen käsittelee esseessään *Peeping Tom – sadomasokismin pakottavuus* eläytymistä, sitä miten ihminen identifioituu ja miten taide vaikuttaa ja toimii.⁵⁹ Manninen kuvaa, miten J. M. Coetzee teoksessaan *Pietarin mestari* antaa kuvitteellisen Dostojevskinsa sanoa lukemisen olevan antautumista. Manninen uskoo Coetzeen tarkoittavan tällä, että jos ylläpitää itsensä ja luettavan tai itsensä ja katsottavan välissä ennakkosensuuria, epäluuloista kriittisyyttä tai muuta vastaavaa muuria, on vaarassa menettää antautumisen avaaman mahdollisuuksien maailman. Tunteminen ja eläytyminen edellyttävät itsensä suhteellista luovuttamista illuusion valtaan.⁶⁰

Tai kuten Paul Auster sanoo kirjoittaessaan liikkuvansa sisään-päin (itsessään) ja samalla ulospäin (kohti maailmaa), ja että valaistumisensa hetkellä hän kirjoittaa kokeneensa seuraavan: hänet valtaa äkkiä tieto, että vaikka hän on yksin, tai tarkemmin sanoen: sillä hetkellä kun hän yrittää ryhtyä puhumaan tuosta yksinäisyydestä, hän ei olekaan enää pelkästään oma itsensä. Auster kuvaa niitä tunnelmia ja hetkeä jolloin eläytyminen tapahtuu, mitä mielen sisällä tapahtuu kun jokin liikahdaa: itsestä sisäänpäin tai ulospäin, kohti maailmaa. Auster kertoo myös siitä, millä tavoin hän kirjoittaessaan (ja miksei myös kuvia tehdessään?) voi tuntea täysin vieraan ihmisen läsnäolon, upota ja eläytyä hänen kohtaloihinsa.⁶¹

Jatkan kerroksellista siteeraamistani. Manninen jatkaa ja kertoo, miten Coetzeen *Elizabeth Costello* -kirjan päähenkilö eläytyy James Joycen Molly Bloomin hahmoon, ja siihen miten Elizabeth Costellolle on olennaista ettei tätä Joycen romaanin ihmistä ole koskaan ollut olemassa. Ja jos hän, Coetzeen kirjan päähenkilö, kykenee eläytymään olentoon, joka ei ole koskaan ollut olemassa, niin hän kykenee eläytymään mihin tahansa olentoon, jonka kanssa hänellä on yhteinen perusasia, elämä.⁶²

Eläytyminen voi tapahtua näin ollen myös täysin fiktiiviseen

olematonta ja tapahtumatonta: meille nuo dokumentit ja kartat todistavat ja vahvistavat syyttömyytemme.

Osastonhoitajalla oli selvä käsitys tapahtumien kulusta, eikä hän syyttänyt siitä meitä. Osastonhoitaja kirjoitti myöhemmin, että sai-

59. Manninen 2007, 63.

60. *ibid*

61. Auster 2005, 208–209.

62. Siteeraaminen tulisi oikeaoppisesti aloittaa aina alkulähteestä käsin. Kerroksellisilla sitaateilla haluan nostaa esille eläytymisen teeman: sen, miten toisiinsa rengastuvat kuvat toistuvat ja askarruttavat näitä kirjoittajia. Manninen eläytyy Coetzeen, joka on eläytynyt Molly Bloomin hahmoon, jonka Joyce on luonut eläytymällä, koska tuota henkilöä ei ole koskaan ollut olemassa. Lopuksi minulla on ollut ilo eläytyä Mannin ajatustenkulkuun. Manninen 2007, 64.

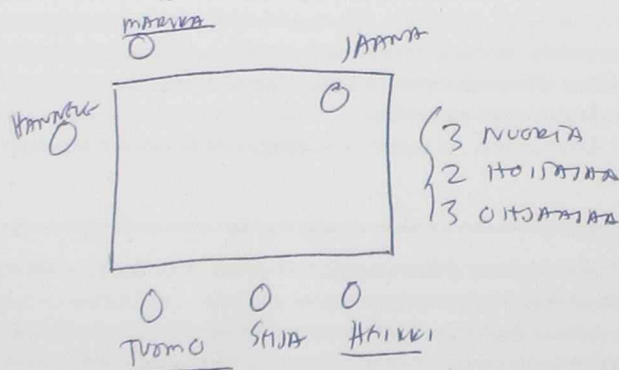
hahmoon, ja juuri tällä tavalla taide toimii. Manninen tarkoittaa tällä, ja tämä on mielestäni oleellista, että jos suostumme seuraamaan elokuvan *Peeping Tomin* päähenkilöä ”Mark Lewisia tuomitsematta ja säälittelemättä – tätä niin tavallista, mutta niin poikkeavaa nuorta miestä – hänen kauhistuttavien tekojensa ja kauhistuttavan menneisyytensä maailmaan, joudumme kohtaamaan perversion syntyhistorian ja tunnustelemaan, mitä me itsessämme olemme tehneet sille dynamiikalle, joka hänessä rakentuu perversioksi. Elokuvan päähenkilön, Markin, perversiossa ilmenee toistamisen pakkona trauman jälkikäteen korjaamisen yritys, ja samalla tämä *tihentymä* on hänelle ainoa tie ajaa takaa koskaan saavuttamatonta tyydytystä.”⁶³

Erilaisten psykodynaamisten tekijöiden purkaminen ja niiden tutkiminen avaa ovet siihen häiriön synnyn historiaan ja alkulähteille, jota käsittelen ja avaen. Se panos, jonka voin kuvitella antavani tutkimukselle, on juuri analysoinnin, lukemisen, katsomisen, todistamisen ja kirjaamisen kautta tapahtuva eläytyminen ja joskus jopa regressio. Tuosta hitaasta työstä avautuvien, huomionarvoisten näkökulmien punnitseminen, mielen haravointi, näköalojen laajentaminen ja näin avartuneiden ajatusten kirjaaminen.

35-vuotiaana haimasyöpään kuollut kuvataiteilija Gordon Matta-Clark tuntuu jollain tavoin vainonneen minua koko taiteilijan urani ajan. Tutustuttuani ja työskenneltyäni taiteilijan jäljelle jääneiden dokumenttien parissa⁶⁴ vakuutuin, että intuitiivisella vainullani oli suunta ja merkitys. Huomasin, että yhtäläisyydet perhehistoriassani ja tavassani hahmottaa maailmaa olivat ne syyt, miksi tuo taiteilija

63. Manninen 2007, 66–67. Kursivointi PK. *Tihentymistä ja tiivistymistä* katso jäljempää s. 111.

64. Työskentelin marraskuussa 2010 kahden viikon ajan Kanadan arkkitehtuurikeskuksen CCA:n (Canadian Centre for Architecture), Gordon Matta-Clarkin arkistossa Montrealissa. Vierailuni aikana luin lähinnä perheen kirjeenvaihtoa, erityisesti Roberto Mattan sekä Gordonin kirjeitä. Kahden viikon aikana on mahdotonta arvioida, millä dokumentilla olisi tutkimukseni kannalta merkitystä. Niinpä vierailuni aikana valokuvasin yli kuusituhatta kuvaa. Vaikka olen käyttänyt syntyneen materiaalin lukemiseen ja tulkitsemiseen todella paljon aikaa, on selvää, että tämän rikkaan lähteen purkamista olisi syytä yhä vielä jatkaa. Merkittäviä yksityiskohtia paljastuu yhä vieläkin.



Kartta 21.3.2001

65. Ajatus siitä, että yhdelle sairaudelle on yksi syy, saattaa olla enemmänkin uskomus kuin rationaalinen näkökulma. Englannin armeija teki 1940-luvulla tutkimuksen, jonka mukaan malarian kehittymiseen vaikuttavat myös psykologiset paineet, kuten esimerkiksi pommitusten vaara. Niin ikään on jo pitkään tiedetty, että pilkkukuumeen ja punataudin tapaiset sairaudet ovat paljon yleisempiä löytyjien kuin voittoisien armeijoiden parissa. Leader & Corfield 2008, 27–28. Palaan teemaan luvussa *Kieli, mieli, suoja*, s. 94, jossa käsittelemme laajemmin Susan Sontagian ja Leader & Corfieldin ajatuksia.

oli kiinnostanut minua. Tiedostamaton, se mitä hänestä olin ensin vain aavistellut, tuli yhä enemmän ajateltavissa olevaksi. Ja vaikka yhtäläisyys meidän välillämme onkin olemassa, se luonnollisesti näkyy työskentelyssäni Matta-Clarkin töistä poikkeavalla tavalla.

Myös Matta-Clarkin sairaus alkoi kiinnostaa yhä enemmän. Konkretisoidakseni häiriö-teemaa käsittelem hänen sairauttansa ja sairastumiseen johtaneita tapahtumia: mitä taiteilijan sairaus symboloi vai symboloi se mitään? Oliko sairaudella tai sairastumisella jokin merkitys, ja jos niin mikä?

On hyvin vaikea löytää riittävän pitävää, tieteelliset kriteerit täyttävää näyttöä sille, jos jonkin ihmismieltä käsittelevän tieteenhaaran pohjalta väitettäisiin, että jokin sairaus olisi syntynyt (pelkästään) psyykkisesti. Ihminen itse tulkitsee sairauksiensa johtuvan omasta itsekkydestä, rangaistuksena huonoista teoista tai mistä tahansa, eikä Matta-Clark ollut tästä ajatuksesta vapaa. Ihmisellä on taipumus antaa tällainen psykodynaaminen tulkinta.⁶⁵ Korostan, että on eri asia väittää syövän syntyä psyykkiseksi kuin se, että myös Matta-Clarkin oma tiedostamaton tulkinta oli, että hänen sairautensa olisi psykodynaamista syntyä.

Olen täysin tietoinen siitä, että tulkintani Matta-Clarkin sairaudesta on intuitiivinen. Kaiken hänen jäljelle jääneen materiaalsina pohjalta voin kuitenkin olettaa, että hänen osaltaan syövän syntyyn saattoi olla todella voimakas psykodynaaminen sysäys. Tämä on vahva tulkinta eikä sen todenperäisyyttä luonnollisesti pystytä, ainakaan näin jälkikäteen todistamaan. Esimerkkejä ja esimerkkitapa-

raala on aina vieras ja vaikeasti lähestyttävä maailma, jota hallitsevat monet valta- ja hierarkiasuhteet. Sen sisällä yksittäiset hoitoyhteisöt muodostavat potilaineen ja henkilökuntineen kulttuureja, jotka ovat monimutkaisia ja hankalasti ymmärrettäviä. Vaikeaksi ja vaativaksi tämän tekee myös se, että heidän perustehtävänsä on antaa vaativan erityistason nuorisopsykiatrian osastohoitoa murrosikäisille, joiden kasvu- ja kehitystapahtumassa häiriöt saattavat olla hyvinkin vakavia. Nuorisopsykiatrinen hoitaminen on vaativa tehtävä jokaiselle. Kyse on vuorovaikutustyöstä, jota tehdään omalla persoonalla. Tämä tarkoittaa itsensä likoon laittamista ja oman ammattitaidon ja omien rajojen jatkuvaa tutkimista. Avuttomuuden ja osaamattomuuden kanssa kamppailu sekä omien virheiden sietäminen on osa tätä am-

uksia vastaavankaltaisista luhistumisista on kuitenkin useita, vaikka tiedostan ettei hypoteesejani voi faktisesti todistaa. Katson voivani operoida tämänkaltaisilla oletuksilla ja luoda esittämäni kaltaisen psykodynaamisten mahdollisuuksien, seuraamusten ja kehityskulun mukaisen kartan tapahtumien kulusta. Minun ja lukijan on kuitenkin syytä olla tietoinen, ettei tämä ole aukottomasti todistettavissa olevaa faktaa, vaan olettamuksia siitä, millä tavoin tämä kyseinen taiteilija saattoi kokea häneen itseensä kohdistuneen todellisuuden, ja miten tämä kaikki lopulta vaikutti häneen.

Ennen kaikkea kysyn miten Gordonin sisäiset prosessit määrittelivät hänen tapaansa toimia taiteilijana? Miten hänen suhteensa hänen vanhempiinsa ja erityisesti kaksoisveljeen vaikutti hänen elämänsä, taiteeseensa ja mahdollisesti myös sairauden puhkeamisen prosessiin? Tutustuttuani arkistomateriaaliin vakuutuin, että Gordonin rakastava suhde hänen kaksoisveli Sebastianiin (John Sebastian Matta) oli keskeinen hänen taiteilija-identiteettiinsä vaikuttanut seikka. Sebastian kärsi vakavista mielenterveyden ongelmista, jotka lopulta romahduttivat hänet, ja hän teki itsemurhan symbolisella tavalla heittäytymällä Gordonin työhuoneen ikkunasta. Gordon itse sairastui tämän jälkeen ja kuoli vain kaksi vuotta Batanin eli Sebastianin itsemurhan jälkeen. Miten tuon kaltainen luhistuminen oli mahdollista?⁶⁶

Esittämällä Matta-Clarkin sairastumiseen liittyviä kysymyksiä olen pyrkinyt eläytymään taiteilijan ristiriitaiseen elämään ja taiteeseensa. Matta-Clarkista esimerkkitapaus, jonka kautta konkretisoin niitä häiriöteemoja, jotka vaikuttavat taiteilijan tapaan työskennellä ja hahmottaa itseään osana ympäristöä. Toimimme eläytymällä, se on yksi niistä keinoista, joilla taiteilijat tarkimmin osuvat maaliin.

Kokemusten jakaminen ja eläytyminen on luottamusksymys. Tämä pitää paikkansa niin taiteessa kuin myös kaikessa syvemmälle menevässä ihmisten välisessä vuorovaikutuksessa, ja sille raken-

66. Kansanedustaja Rainer Erlundin (1940–2000) menehtyminen muistuttaa tällaista luhistumista. Helsingin Sanomien uutisen mukaan Erlundin ystävä kertoi heidän olleen nostamassa verkkoa, kun vene yhtäkkiä kaatui. Ystävä ei tiennyt, löikö Erlund itsensä, mutta ainakin hän valitti, että olisi tarttunut verkkoon. Tämän jälkeen ystävä sukelsi muutaman kerran saadakseen verkon irti. Lopulta miehet pääsivät uimaan kohti 50–100 metrin päässä olevaa rantaa. Erlund oli uinut aluksi itse, mutta noin puolessa välissä hän menetti tajuntansa. Erlund oli kohtuullisen hyvä uimari. Meriveden lämpötila oli vain pari astetta, mutta hypotermiaa ei uskottu kuolinsyiksi. Sää oli onnettomuushetkellä lähes tyyni, ja vene todettiin tutkimuksissa hyväkuntoiseksi ja erittäin vakaaksi. Päivän mittaan oli nautittu hieman alkoholia, mutta humalassa ei kukaan ollut, uutisessa kerrottiin. (HS, 18.4.2000) Erlund oli saavuttanut merkittävän yhteiskunnallisen aseman ja länsisuomalaisella pikkupaikkakunnallaan hän oli arvostettu henkilö. Hänet oli hieman aiemmin tuomittu lapsen seksuaalisen hyväksikäytön yrityksestä. Erlund hukkui, vaikka hänen ystävänsä pystyi vetämään hänet vedestä rantaan muutamassa minuutissa. Voiko häpeän aiheuttama kuormitus sammuttaa elämäntahdon ja olla syynä hänen menehtymiseensä?

matillista ja aikuista hoitotoimintaa. Muita välineitä ei ole.

Osastonhoitaja otaksui, niin hän minulle sanoi, tuon auktoriteetin olleen mustasukkainen omasta ”nuorestaan”, Jessestä, jonka kanssa hänellä oli pitkä hoitosuhde. Auktoriteetti koki meidän työme uhkaavana ja halusi meidät sen vuoksi ulos hänen tilastaan ja



Heitä todellakin oli kaksi ja heidän varjonsa olivat vahvasti kietoutuneet toisiinsa. Gordon & Sebastian 1950-luvun alussa.
(Yksityiskohta, kuvattu suoraan mv-negatiivista), © *The Canadian Centre for Architecture (CCA)*. Kuva: PK, 2010.

valtakunnastaan. Jessen paranemisprosessi oli tuona keväänä todella käynnistynyt. Myös me kiinnitimme tähän erityistä huomiota. Hän oli paikalla joka kerta, paitsi silloin kun ylhäällä osastolla oli kriisi meneillään. Jesse rakensi kevään aikana pienen keramiikkakylän erilaisine tapahtumineen ja tarinoineen. Kylästä muodostui kokonainen maailma, joka lopulta vietiin ulos puutarhaan elämään omaa

tuu häiriön tai häiritsevän eheyttävä vaikutus. Jos sillä, mikä aluksi näyttää sietämättömältä tai häiritsevältä, on luottamuksen pohja, se parhaassa tapauksessa kääntyykin eheytyksen mahdollisuudeksi. Näin ollen eläytyminen ei ole itsensä paljastamista tai sosiaalipornoa, joksi sitä usein nimitellään.⁶⁷

Tähän tiivistyy yksi tutkimukseni teemoista, josta keskustelimme Vesa Mannisen kanssa syksyllä 2010. Taiteessa ja miksei myös tutkimuksessa on kyse aineistosta, joka koskee itse kutakin henkilökohtaisesti. Oman historian täytyy olla elävänä mukana siinä nykyhetkessä mitä elää. Ilmiöitä ei voi lähestyä ikään kuin katsomalla niitä ylhäältä, objektiivisesti kuin ne olisivat toisten sielunelämän tapahtumia, vaan prosessien täytyy aina olla kosketuksissa myös siihen, mitä tekijä itsestään löytää ja mitä hän itsestään tiedostaa. Taiteessa ja tutkimuksessa on usein houkutus vetää itsemme ja tekemämme väliin jokin ulkopuolelta lainattu selitys, jottei jouduttaisi liian lähelle itse aihetta ja liian lähelle itseämme.⁶⁸

Liikumme alueella, jossa minuuden ja tutkittavan aiheen rajapinnat vaihtavat jatkuvasti paikkaansa, ja kieli on se jonka avulla operoimme. Siksi taiteilijan työssään kokeman häiriön ydin ja avain taiteen kokonaisvaltaisempaan ymmärtämiseen on nimenomaan kielessä. Matta-Clark oli monella tasolla häiritty, ja pyrki luomaan yhteisyyden tai yhteyden oman isänsä ja äitinsä rikki repimään kieleen oman ruumiinsa avulla. Hän pyrki löytämään ja raivaamaan itselleen eräänlaisen koillisväylän, pelastuksen reitin selville vesille ja tekemään tilit selviksi vanhempansa häneen istuttaman kielen suhteen.⁶⁹

Matta-Clarkin työn sisäinen logiikka perustui tuohon häneen istutettuun kaksoissitovaan kieleen, ulos ja sisäänpäin katsomisen prosesseihin. Juuri tämänkaltaista kielellistä teemaa – tai kielellistä traumaa hän purki tekemällä teoksiaan. Ja vaikka hän suorittikin fyysisesti mittavia, äärimmäisen raskaita ja rasittavia taiteellisia operaatioita pyrkien ratkaisemaan kuminauhamaisesti vuoroin kiristävää ja löystyvää kielellistä ongelmaansa, se oli lopulta jokin, jota hän ei mahdollisesti oppinut täysin ymmärtämään. Juuri tällä tavoin

67. Kysymys tutkijoiden liiallisesta objektiivisuuden tarkastelusta on monipolvinen, samoin kysymys siitä, kuka kulloinkin saa olla asiantuntijaroolissa. Kirjailija Riku Korhonen lähestyy tätä laajaa teemaa. Hän kysyy *Rakkauden määrittelystä* -kolumnissaan, mistä johtuu tutkijoiden tarve etäännyttää itsensä tutkimusaiheestaan ja napakoituu poleemiseksi sanomalla, että länsimaisen sivistyksen sylissä kukoistava akateeminen puupäisyys, joka saa usein alkunsa juuri tarpeesta ottaa etäisyyttä käsiteltävään aiheeseen. ”Etäisyys on ihmistieteissä paikallaan, kun puhutaan luolamaalausten tyylivertailusta tai vallankumousten vaikutuksesta arkistointijärjestelmiin. Mutta kuin puidaan jotain niin omakohtaista kuin rakkauden filosofia, etäisyys muuttuu esteeksi. Jos joku esittää palanneensa ehjänä ja aristoteelisena sieltä, missä minuitemme rajat hajoavat, häntä ei ole syytä uskoa.” Korhonen 2011, passim.

68. Manninen, ote keskustelustamme 15.10.2010.

69. Käsitellen Matta-Clarkin elämään liittyvää kielen tematiikkaa mm. Se ”jokin” -luvussa s. 84–86.

elämään. Jesse myös dokumentoi sitä yhdessä valmistamillamme nettisivuille. Jessen luoma minimaaailma oli juuri sellainen ”ovi” ulos sairaalan arjesta ja päivätaajunnasta, jollaisia meidän oli määrä yhdessä nuorten potilaiden kanssa rakentaa.

sisäisestä tulee aina ulkoista, ja tämä pätee myös toisinpäin olipa sitten kyseessä taiteen tekeminen tai mikä tahansa muu inhimillinen toiminta.⁷⁰

Tätä tutkimukseni kannalta keskeistä oletusta tarkastelen erityisesti Matta-Clarkin teosten ja hänen elämästä poimimieni yksityiskohtien avulla. Samassa yhteydessä kirjoitan myös tätä teemaa käsittelevistä teoksista ja puran erilaisia työssäni kohtaamiani häiriötapauksia. Tällä tavoin konkretisoin, visualisoin ja sanallistan sisään- ja uloskatsomisen tapahtumia – tai tapahtumattomuutta, ja toimin tarkastelemalla häiriö/hiljaisuustematiikkaa.

70. Kuten HUS:in lasten- ja nuorten psykiatrisen osaston esimerkki osoitti: olemme jatkuvasti tekemisessä sen aineiston, niiden kuvien kanssa, joita sisällämme kannamme.

Hyvä esimerkki tällaisesta ovesta tai ikkunasta on Jim Jarmushin elokuvassa *Down By Law* (1986), jossa italialainen koomikko Roberto Benigni joutuu sattumusten kautta kahden ”syyttömän” kanssa samaan vankiselliin. Siinä missä nämä kaksi ”konnaa” vajoavat kes-

Joksikin ihmisentapaiseksi?

Jokainen taiteilija tai tutkija käsittelee tutkimusaineistoaan aina jossain määrin henkilökohtaisten kokemustensa, arvomaailmansa ja aiemmin hankkimansa osaamisen pohjalta. Kukaan ei (kai?) enää kuvittele, että tutkimus, tapahtuu se sitten Kuvataideakatemiassa tai yliopistossa, olisi objektiivista – mitä se nyt sitten kulloinkin tarkoittaakaan. Luonnontieteissäkin jonkinlainen sumeus on ollut arkipäivää jo iät ajat. Lisäksi jokainen tieteenala joutuu kehittämään omat tutkimusmenetelmänsä. Luonnontieteessä (tai ainakin monilla sen alueilla) olennainen seikka on yleistettävyyks, se että tulokset ovat toistettavia ja jollain tavalla ihmisestä riippumattomia. Voisi ehkä ollakin mielenkiintoista tutkia, mikä taiteen kokemisessa voisi olla tällaista, ja miten sen voisi osoittaa. Epäilen ylipäättään voitaisiinko taidetta tutkia kovilla metodeilla, ja olisiko siinä edes mitään mieltä.

Kuvataideakatemiassa suoritettava taiteellinen tutkiminen tarvitsee omanlaisensa metodit. Tradition puuttuessa tätä ei ole vielä riittävän selkeästi pystytty määrittelemään. Toisaalta – pitääkö sitä edes määritellä? Olen toisinaan kokenut, että taiteilija-tutkijajoukonne keskuudessa on paine saavuttaa oikeaoppisen tutkijan status. Oikeaoppisuudessa ei sinänsä ole mitään vikaa, kunhan se ei tarkoita, että joudumme omaksumaan suoraan muiden, akateemisten tieteenalojen käytäntöjä, tieteen metodeja lunastaaksemme uskottavuuden tai säilyttääksemme jo saavutetun uskottavuutemme, ollaksemme riittävän mallikelpoisia vaikkapa Suomen Akatemian suuntaan. Paradoksaalisesti haluamme kuitenkin erottua joukosta kirkuvan-punaiseen tohtorinmyssyyn pukeutuneena.

J. M. Coetzee kirjoittaa Elizabeth Costellosta ja hänen esitelmästään, jossa hän siteeraa Franz Kafkan novellia *Selonteko akatemialle*, ja ”jossa sivistynyt apina Punapekka seisoo korkeasti oppineiden

kinäisen nokittelun ja nujakoinnin alhoon, Bob, joukon yhdistävä ja yhteisyyttä ylläpitävä henki, piirtää sellin seinälle ikkunan, jonka läpi he voisivat, niin halutessaan, nähdä toisen todellisuuden erillään vankilan todellisuudesta. Hän kysyy, ”Do you say in English ’I look at the window’ or do you say in English ’I look out the window?’” John Luire, joka näyttelee toista konnaa, vastaa: ”In this case,

edessä ja kertoo elämäntarinansa – nousustaan eläimestä joksikin ihmisentapaiseksi”.⁷¹ Seuraavaksi Elizabeth Costello kertoo siitä, kuinka vuonna 1912 Preussin tiedeakatemia perusti Teneriffan saarelle aseman, joka omistettiin apinoiden, erityisesti simpanssien henkisten kykyjen tutkimiseen, ja että yksi siellä työskentelevistä tutkijoista oli psykologi Wolfgang Köhler. Vuonna 1917 Köhler julkaisi monografian nimeltä *Apinoiden mielenlaatu*, jossa hän kertoi tutkimuksistaan. Saman vuoden marraskuussa Franz Kafka julkaisi novellinsa *Selonteko akatemialle*. Elizabeth Costello ei tiedä oliko Kafka lukenut Köhlerin teoksen, mutta hän mielellään kuvittelee näin tapahtuneen, ja että aikajärjestys tekee hänen arvelunsa ainakin mahdolliseksi. Samalla tavalla kuten Kafkan Punapekka myös Köhlerin apinat joutuivat koulutukseen, joka tähtäsi niiden inhimillistämiseen. Punapekka läpäisi kurssinsa mennessä tullen, joskin raskain henkilökohtaisin menetyksin. Kafkan novelli käsittelee sitä menetystä: sen sisältö selviää meille novellin ivailujen ja vaikenemisten kautta. Köhlerin apinat eivät pärjänneet yhtä hyvin. Yhtä kaikki nekin sivistyivät rahtusen.⁷²

Seuraavaksi Elizabeth Costello siirtyy esitelmässään käsittelemään Köhlerin apinakoetta ja Sultan-nimistä apinaa, joka oli Coetzeen fiktion mukaan Punapekan prototyyppi. Costello kuvaa Sultanin ponnisteluja eläytyen apinan asemaan ja mahdolliseen, mutta kuviteltuun ajatusmaailmaan: ”Sultan on yksin häkissään. Sillä on nälkä: ennen niin säännöllisesti tullut ruoka on käsittämättömästi syystä lakannut tulemasta”.⁷³ Sultan kärsii nälästä, ja ihminen joka aina ennen ruokki häntä, on lakannut ruokkimasta, ja vetää nyt langan kolmen metrin korkeudelle maasta ja ripustaa langalle banaaniter-tun. Hän raahaa hähkiin kolme sälelaatikkoa, sitten hän menee pois ja sulkee portin jälkeensä. ”Sultan tietää: Nyt kuuluu ajatella. Mutta mitä on ajateltava? Herää ajatus: Miksi hän pitää minua nälässä? Herää ajatus: Mitä minä olen tehnyt? Miksi hän on lakannut pitä-

71. Coetzee 2005, 82.

72. Coetzee 2005, 93–94.

73. Coetzee 2005, 94.

Bob, I'm afraid you gotta say 'at the window'”. Elokuvan metateema, kieli, konkretisoituu seinälle piirrettyyn ikkunan muotoiseen neliöön, kahden arkisen preposition ”at” ja ”out” väliseen merkityseroon, metaforiseen mielikuvituksen tai minuuden rajaan. Se on kuitenkin ylittävissä: maailma jatkuu sekä meissä itsessämme että jossain muualla, ulkopuolellamme. Me elämme kielessä, meidän todellinen

mästä minusta? Herää ajatus: Miksi hän ei enää huoli näitä laatikoita? Mutta yksikään niistä ei ole oikea ajatus. Mutkikkaampikin ajatus – esimerkiksi: Mikä häntä vaivaa, miksi hän ymmärtää minut niin väärin, että luulee minun helpommin kurkottavan banaanin ylhäältä langalta kuin poimivan banaanin lattialta? – on väärä. Oikea ajatus on: kuinka käyttää näitä laatikoita, jotta ylettyisi banaaneihin? [...] Niin kauan kun Sultan ajattelee väriä ajatuksia, se on nälissään. Se on nälissään kunnes nälkä äityy niin ankaraksi, niin ylivoimaiseksi, että sen on pakko ajatella oikea ajatus, eli kuinka menetellä banaanien saamiseksi. Näin simpanssin henkisiä kykyjä koetellaan äärimmilleen [...] Joka käänteessä Sultan pakotetaan ajattelemaan vähemmän mielenkiintoinen ajatus. Pohdiskelun puhtaudesta (miksi ihmiset käyttäytyvät näin?) Sultan pakotetaan hellittämättä laskeutumaan alemmalle käytännöllisen, välineellisen järjen tasolle (Kuinka käyttää tätä tuon saamiseksi?) ja siten alistumaan lähinnä organismiksi, jonka on tyydytettävä ruokahalunsa.”⁷⁴

”Wolfgang Köhler oli luultavasti hyvä ihminen”, Coetzeen Elizabeth Costello jatkaa. ”Hyvä ihminen, mutta ei runoilija. Runoilija olisi tehnyt ison numeron siitä hetkestä, kun simpanssivangit köpittivät aitauksessa ympyrää kuin sotilassoittokunta, jotkut ilkosen alasti, jotkut sonnustautuneina poimimiinsa narunpätkiin tai vaaterieka-leisiin, jotkut roskia kanniskellen.”⁷⁵

”Mikään apinoiden aiemmassa elämässä ei ollut totuttanut niitä katsomaan itseään ulkopuolelta, kuin jonkin olemattoman olennon silmin. Siispä, kuten Köhler ymmärtää, apinat eivät poimi niitä räsyjä ja roskia visuaalisen efektin vuoksi, koska ne näyttävät hienoilta, vaan kineettisen efektin vuoksi, koska ne saavat olon tuntumaan toiselta – kunhan vain lievittivät ikävää. Tämän pitemmälle Köhler ei kaikesta myötätunnostaan ja oivalluskyvystään huolimatta yllä; tässä kohdin runoilija olisi saattanut tarttua toimeen samaistumalla apinan kokemukseen.”⁷⁶ Näin tässä Coetzeen Elizabeth Costellon näkemyksessä on, totta kai, osa tutkimukseni sisäistä dynamiikkaa: jokin tarkastelee myös minua olemattoman olennon silmin. Myös

74. Coetzee 2005, 94–96.

75. Coetzee 2005, 96.

76. Coetzee 2005, 97.

kotimme ja mielemme kotimaa on kielessä ja sen myötä syntyneessä ajattelussa.

”Io guardo attraverso la finestra” – katson ikkunan läpi, Benigni lausahtaa lopuksi ja lisää tähän elokuvan kohtaukseen vielä oman

minulla kuten muillakin kaltaisillani ”Punamyssyllä” on tarve löytää väline, jolla ylettää banaaniterttuun.

Olen tarttumassa tuohon terttuun edellä esittelemilläni ja juuri tätä tarkoitusta varten valitsemillani työkaluilla. Ja vaikka käytänkin osin vahvoja tulkintoja, toisinaan myös vähemmän muodikkaita tai jollain tavoin epäilyttäviä sanoja, en ole poiminut niitä visuaalisen efektin vuoksi, vaan koska ne tuntuvat oikeilta ja saavat minut tuntemaan oloni kotoisalta. Tällä tavoin ne saavat minut pitämään huolen siitä, etteivät käyttämäni käsitteet ja sanat ole toissijaisista syistä valitsemiani välineitä jonkin materiaalisen tavoitteen saavuttamiseksi, ja ennen kaikkea ettei minun tarvitse alistua eläväksi ”organismiksi jonka tehtävänä on vain tyydyttää ruokahalunsa”. Toiveenani onkin, että tähän tutkimukseeni sisältyy panos, joka jäisi myös muiden käyttöön, ja että työni muodostuisi mahdollisimman julkiseksi, kommunikoivaksi ja säilyttämisen arvoiseksi, kuten Tuomas Nevanlinna tällaisen toiveen oivallisesti kiteyttää.⁷⁷

77. Nevanlinna 2001, 67.

äidinkielsensä tason. Äidinkielellään hän katselee tuon konkreettisen (vankilan seinä) ja samaan aikaan metaforisen (seinään piirretty ikkuna) rajan läpi. Auktoriteetin saneleman ja liikkeelle lähettämän episodin jälkeen välimme eivät palanneet ennalleen, luottamuksen

loppu sairaalan henkilökunnan ja meidän välillä oli molemminpuolinen. Paluuta tälle osastolle ei enää ollut. Lopulta myös me katselimme ikkunaa, emme ikkunasta.

Tapasin Marian (nimi on muutettu) joidenkin vuosien jälkeen tuossa samassa puutarhassa, jota olimme yhdessä kunnostaneet.

2. Syventäviä teemoja

Hän oli päässyt takaisin normaaliin elämänrytmiin pari vuotta aikaisemmin. Hän oli ollut suljetumman psykiatrisen osaston jälkeen erillisessä kuntoutus-kotiuttamisosastossa, jossa eletään niin tavallista elämää kuin mahdollista: käydään koulua, tehdään läksyjä, opetellaan ruuanlaittoa, leivotaan, kuunnellaan musiikkia, ollaan

muiden ja hoitajien kanssa. Tunnelma on kodinomainen ja aivan toisenlainen kuin suljetussa sairaalassa. Myös hoitajat näyttivät ja tuntuivat toisenlaisilta. Tuolle kuntoutusosastolle siirryimme kun workshoppimme psykiatrisen sairaalan osastolla päättyi konfliktiin.

Kuulemisesta

Äänen ja kuulemisen historiasta avautuu kiinnostavia näkökulmia fyysiseen, kuultavaan häiriöön, meluun. Mark M. Smith osoittaa kirjassaan *Sensory History* (2007) kuinka kuuloaistia on pidetty yleisesti siltana ”korkeamman” näköaistin ja ”alempien” aistien kuten haju-, maku- ja tuntoaistien välillä.¹ Englantilaisen lääkärin ja anatomiantutkijan Helkiah Crooken (1576–1648) vuonna 1615 kirjoittamassa, Aristoteleen nojaavassa *Microcosmographia*-teoksessa musiikin sanotaan kiihottavan ja herättävän hengen ja sydämen sekä laittavan kuuntelijan vapisemaan. Kirjoittaja väittää, että se mitä kuulemme vaikuttaa mieleen ja järkeen syvemmin kuin asiat, jotka näemme kun taas näkeminen on kaikkein käytännöllisin ja välttämättömin kaikista aisteista turvatessaan elämämme tarpeet ja halut.² Myöhemmin kuuloaisti on saanut paljon huomiota muun muassa sosiokulttuurillisen tutkimuksen alalla. Huomion kiinnittäminen auditiivisuuteen on ollut tarpeen, koska esimodernin ajanjakson aikana kuulemisen, kuuntelemisen ja äänen välillä oli luonteva yhteys näkemiseen. Tuo yhteys on tullut monimutkaisemmaksi äänen ja painotekniikan kehittymisen myötä.

Painetun sanan puuttuminen piti äänen ja kuultavan maailman äärettömän olennaisena ja tärkeänä paitsi kommunikaation, myös yhteiskunnallisen järjestelmän ja hierarkian monien muotojen ylläpitämisen, vahvistamisen ja välittämisen kannalta. Ääni ja kuuleminen hallitsivat sellaisia yhteiskuntia, joissa kirjoittamisella oli pieni tai merkityksetön rooli. Puheella oli kuitenkin tärkeä asema myös sellaisissa yhteiskunnissa, joissa sivistyneistö oli lukutaitoista. Antiikin aikana retoriikka, oli yksi keskeisistä opeista ja taidoista. Tähän liittyy läheisesti myös Ekfrasis-käsite, asioiden kuvailemisen taito, menetelmä, jolla reetori teki asian tai tapahtuman sanoillaan ”näkyväksi” - toi sen kuulijan silmien eteen siten, että tämä saattoi eläytyä siihen voimakkaasti. Ekfrasista saattoi hyödyntää monenlais-

1. Smith 2007, 41–56.

2. Smith 2007, 44.

Työryhmämme oli työskennellyt Marian ja muiden nuorten kanssa kuntoutusosastolla koko edellisen vuoden, ja olimme valmistaneet valokuvia ja videoita yhdessä heidän kanssaan.

Maria kertoi kokemuksiaan ja näkemyksiään psykiatrisesta sai-

ten asioiden, myös taideteosten (todellisten tai fiktiivisten) kuvailemiseen.³ Keskiajan ja osittain myöhempienkin aikojen raamatunhistoriallisista maalaussarjoista puhutaan toisinaan kuvaraamattuina lukutaidottomalle kansalle, ja tähän piiloutuu oletus, jonka mukaan kuvat sellaisenaan riittäisivät välittämään maalausten sisältämän tarinan. Kuvan esittämää kertomusta on kuitenkin yleensä vaikeaa tai mahdotonta ymmärtää tarinaa tuntematta, joten on selvää, että teokset tulivat ymmärretyiksi sen suullisen kertomaperinteen kautta, jonka seurakuntalaiset saattoivat omaksua joko paikallisen papin tai jonkun muun asiaan vihkiytyneen puheen välityksellä – kuulemalla.

Monista ympäristön ja historian sanelemista syistä johtuen jotkut yhteiskunnat ovat rakentuneet enemmän kuulo- kuin näköaistille. Ääntä on käytetty ja yhä käytetään vaihtelevasti monissa ei-länsimaisissa yhteiskunnissa määrittelemään poliittista ja sosiaalista hallintoaluetta sekä informaation välittämisessä. Kuulon ylivalta sulautuu ja sekoittuu tällöin käsitykseen itsestä osana maailmaa. Paitsi poliittisen, sosiaalisen ja uskonnollisen tilan luomisessa äänellä ja kuuntelemisella oli merkittävä rooli myös lääketieteessä, vähintäänkin antiikin Kreikasta lähtien. Diagnoosia tekevä lääkäri tunnusteli potilasta, tarkkaili silmämääräisesti esimerkiksi virtsan väriä, mutta myös kuunteli potilaan ruumista ja hänen kertomustaan sairauden laadusta.⁴

Tämä perinne murtui kun stetoskooppi keksittiin vuonna 1816, ja lääkäri saattoi keskittyä kuuntelemaan pelkästään niitä ääniä, joita potilas tuottaa ja eristää niistä omat äänensä. Potilaalla itselläänkään ei enää ollut pääsyä tai kontrollia tähän äänimaailmaan. Stetoskooppi etäännytti lääkärin suorasta kontaktista potilaan ruumiiseen. Näin yhä pidemmälle ammattilaistuneen lääkärikunnan ei ollut enää tarpeen fyysisesti koskea työväenluokan ihmisiin tai säädyllisiin naisiin. Stetoskooppi loitonsi ruumiin ja salli etäältä tapahtuvien diagnoosien tekemisen. Samalla se myös vieraannutti ihmistä oman sisäisen fyysisen olotilansa tarkkailusta.

Ääni onkin merkittävä identiteettiä määrittelevä asia olipa ky-

3. Ks. ekfrasiksesta antiikin aikana Elsner 1995, 24–

28. Käsitteestä yleisemmin: Mikkonen 2005, 262–266.

4. Smith 2007, 43.

raalasta ja *Amos Anderssonin* taidemuseon näyttelystä, siitä kuinka hän seisojien näyttelyn avajaisissa meidän ”oikeiden” taiteilijoiden kanssa keskellä lattiaa ja miten ihmiset katsovat häntä – näitä sanoja hän käytti kertoessaan kokemastaan. Maria kertoi minulle istuessamme

seessä sitten yksilö, yhteiskuntaluokka, alue tai valtio. Varhaismodernissa eurooppalaisessa yhteiskunnassa ääni alkoi palvella yhä enenevässä määrin myös yhteiskuntaluokan ja erityisesti 1800-luvulta lähtien myös kansallisen identiteetin tunnistamisessa. Esimerkiksi Saksan kansallissosialismi perustui monella tavoin äänen käyttöön.

Tunnistamme ihmisen äänestä ja tiettyä tilaa, aluetta tai jopa kaupunkia määrittelevät omanlaisensa äänet. Äänet toimivat semioottisena systeeminä, joka auttaa edelleen ihmisiä paikantamaan itsensä niin tilassa kuin myös ajassa. Keskiajan tai uudenajan Euroopassa tuttu, oikea-aikainen ääni auttoi luomaan idean yhteisöstä: torikauppiaiden tai lainhuutajien äänet, mutta myös ihmisen välillisen toiminnan aiheuttamat äänet kuten rattaiden, hevosen kavioiden ja erilaisten kellojen äänet loivat jokaiseen kaupunkiin omanlaisensa auditiivisen leiman.

Hautajaisissa kirkonkelloja soitetaan yhä tänä päivänä eri sävelkorkeuksilla ja rytmissä riippuen siitä, onko vainaja nainen, lapsi tai mies. Äänen etymologia saattaa olla jo historian hämärän peitossa, vaikka äänellä olisi arjessamme kuuluva osa. *Gianicolo*-kukkulalta keskipäivän aikaan ammuttava tykinlaukaus lieenee roomalaisille jo lähes ikoninen ääni (ainakaan he eivät näytä juuri reagoivan siihen!). Tuo satunnaisen ohikulkijan hengen salpaava, keskipäiväinen pamahdus periytyy 1800-luvulta, jolloin kanuunanlaukauksella annettiin merkki ympäröiville kirkkoille soittaa kellojaan. Samalla tavoin kotoisaa Turun Tuomiokirkon kellojen kumua radiosta kuunnellesaan kukaan tulee tuskin enää ajatelleeksi, että tapa sai alkunsa maan tulevaisuuden ollessa vaakalaudalla vuonna 1944. Suomen miehittämiseen tähdännyt Stalinin puna-armeija oli aloittanut Karjalan Kannaksella suurhyökkäyksen, jolloin syvästi hengellinen tasavallan presidentin puoliso Gerda Ryti kehotti koko kansaa rukoilemaan isänmaan puolesta kun radiosta kuuluu kahdentoista lyönnit.⁵

1600-luvun Englannin taloudellinen kehitys voitiin yhtä hyvin nähdä kuin kuulla. Se oli huomattavan meluisa, äänekäs ja kakofoninen. Kehitys merkitsi äänten sekoittumista. Yhdenmukaisiin tuotan-

5. Lauerma 2008, 99–100.

puutarhassa, että se oli ollut hänelle merkittävä hetki. Hänen itse pimiössä vedostamansa valokuva, jossa hänen äitinsä ja Maria istuvat kaulakkain sohvalla, oli mukana näyttelyssä meidän osastollamme, pinkkikarvaisessa, Marian itse valmistamassa kehyksessä. Työryh-

toketjuihin keskittyneet ja aiemmin hienovaraisesti maantieteellisesti rajautuneet äänitilat romahtivat ja rappeutuivat aikojen myötä, jonka seurauksena äänet levisivät viereisille kaduille ja alueille. Äänet alkoi-
vat identifioitua erityisesti lontoolaisiksi ja englantilaisiksi ylipäättäen.
Vierailijat Manner-Euroopasta kuvailivatkin 1600 ja 1700-lukujen
lontoolaisia melun ystäviksi.⁶

Samanlainen kehitys on epäilemättä todennettavissa muissakin
kaupungeissa. Jos tutkisimme esimerkiksi Helsingin äänimaailman
muuttumista suhteessa eri kaupunginosaan 1900-luvun alusta tähän
päivään, se kertoisi samalla paljon koko yhteiskunnan muuttumisesta.
Kirjassaan *Noise: The Political Economy of Music* (1977) ranskalai-
nen taloustieteilijä Jacques Attali on hahmottanut, kuinka muutokset
musiikissa enteilevät myös historiallisia muutoksia talouselämässä ja
hallinnossa. Tätä sivuten voidaankin kysyä, mitä voimme päätellä siitä,
että tavarataloissa ja kauppakeskuksissa ihmiset pakotetaan nykyi-
sin sietämään loputonta määrää äänimainoksia ja sesonkimusiikkia,
varsinkin joulun alla? Mistä muutoksesta äänenkäytön lisääntyminen,
aggressiivinen ja ihmisen toimintaa ohjaileva tapakulttuuri kertoo?

Äänen vastapainona on hiljaisuus. Esimerkiksi Englannissa
erottuakseen massoista kruunu ja ylimystö omaksuivat hiljaisuuden
äänekkyyden sijaan. Hovien kalustetut interiöörit – matot, verhot
ja vastaavat vaimensivat melua ja monarkin ääni oli yliverkainen,
korkein ääni, johon jokainen sopeutti oman äänensä. Tällä tavoin
kyky järjestää ja vaatia hiljaisuutta alettiin yhdistää vahvasti [ylem-
pään] luokkaan, sivistykseen ja [hyvään] makuun.⁷ Hiljaisuuden uusi
yhteiskunnallinen status näkyy myös siinä, kuinka Ranskalainen
konserttiyleisö vuosien 1750 ja 1850 välillä lopetti puhumisen, hil-
jeni ja alkoi kuunnella esitystä. Uusi kuuntelemisen tapa, aktiivinen
kuuntelu ja johtopäätelmien tekeminen, oli yhtäältä sekä vahvasti
subjektiivinen että kollektiivinen ja toisaalta myös täynnä yleisiä ja
poliittisia merkityksiä. Tällaiset ”hiljaiset katselijat” auttoivat por-
varillisen sensibileetin määrittelemisessä ja voimistivat luokkansa
sosiaalista identiteettiä ja tapojen valvontaa. Prosessin myötä ”toiset”

6. Smith 2007, 45.

7. *ibid*

mämme oli rakentanut *Off Skene* -näyttelyyn oman kokonaisuuden,
ja näyttelyn avajaisseremonioita varten kaikkia osallistuvia taiteili-
joita oli pyydetty kokoontumaan museon ensimmäisen kerroksen
avarampaan tilaan kuuntelemaan kuraattorien ja museon johtajan

ulkoistettiin ja määriteltiin sosiaalisesti.⁸

Samalla tavalla kuin aristokratian kohdalla aikaisemmin, hiljaisuudesta tuli luokan, auktoriteetin ja hyvän maun merkitsijä. Hiljaisuus ja hyvät tavat määrittelevät siis yhteiskuntaluokan identiteettiä, mutta yhtälailla ne ovat sidoksissa sellaisiin auktoriteetteihin kuin esimerkiksi kirkkoon, taidemuseoinstituutioon tai yliopistoon. Kun Louvre avattiin kaikille kansalaisille Ranskan vallankumouksen jälkeen vuonna 1793, se miellettiin uuden ideologian monumenttina. Kansansuosio oli suuri ja meno ja meteli sen mukaisia.⁹ Vaikka suositut museot tai näyttelytilat eivät nykyisinkään ole varsinaisesti hiljaisia, kävijöiltä edellytetään tietynlaista käytöstä, jonka toteutumisesta vartijat tarpeen tullen pitävät huolen. Nämä periaatteet korostuvat taidegallerioissa, joiden steriilillä ilmapiirillä on kävijään usein lähes mykistävä vaikutus. Tieteen alueella hiljaisuudella on ollut ja lienee yhä merkityksensä valtahierarkioiden vahvistajana. Tieteen tilat, luento- ja juhlasalit, kirjastot ja arkistot edellyttävät jokseenkin sisäänrakennetulla tavalla hiljaisuutta, mutta tämä ei liity ainoastaan työskentelyrauhaan vaan myös autoritaariseen traditioon ja sen tuottamaan ”hiljaiseen koreografiaan”.

Hiljaisuudella on oma historiansa, vaikka tämä näkökulma onkin vaikeasti löydettävissä ja puristettavissa ulos historiankirjoituksista, jotka tapaavat käsitellä historiaa vain tekojen ja aktiivisen äänen tuottamisen agendan kautta. Siitä huolimatta hiljaisten hetkien kuunteleminen ja melun ja äänen uudelleen määrittely saattaa paljastaa lukemattoman määrän muutoksia poliittisissa valtapireisseä ja sosiaalisissa rakenteissa. ”Mikä tahansa julkinen musiikillinen ilmaisu – jopa hiljaisuus – on aivan ilmiselvästi sosiaalinen”.¹⁰

Hiljaisuus tulee liki modernin käsitettä siinä mielessä, että moderni merkitsee myös äänten kontrollointia. Amerikassa arkkitehtuurin akustiikka ja teknologia onnistui vuosien 1900 ja 1939 välillä saamaan hallintaansa rakennusten sisällä olevan melun. Tämän prosessin myötä tilan ja äänen suhde muuttui ja tuli tunnetuksi erityisesti osana amerikkalaista modernismia. Erilaisten materiaalien käyttö

8. Smith 2007, 50–51.

9. McClellan 1993, 72–78.

10. Smith 2007, 50: sitaatti James H. Johnsonin teoksesta *Listening in Paris: A Cultural History* (Univ. of California Press 1995).

jotka eivät sillä hetkellä enää vähäisemmässäkään määrin olleet potilaita. Tuo lyhyt aika tuossa tilassa, keskellä lattiaa, kaikkien katseltavana, oli yksi niistä ohikiitävistä tilanteista, jolloin työmme tuli näkyväksi ja tietyllä tavoin myös valmiiksi. Se hetki ei tosin re-

ei ainoastaan eliminoinut melua vaan myös loi aivan omanlaisensa, uudenaikaisen äänen. Materiaalien muuttuminen ja teknologiset innovaatiot olivat yhteydessä uusiin kuuntelemisen trendeihin: ne rajoittivat tarpeettomia ääniä ja estivät niiden syntymistä. Pyrkimyksenä oli saavuttaa puhtaampaa, signaaligeneroitua ja suoraa ääntä. Toimistorakennuksen uudesta äänestä puuttui kaiku, sillä kaikukuva ääni koettiin meluksi, koska se sekoitti selkeän äänen ja häytti työsuoritusta uuvuttamalla työntekijän.¹¹ Se siis vaaransi tehokkuuden ja tuottavuuden. Sama pyrkimys akustiseen hallintaan ilmenee vielä selvemmin erilaisissa konsertti- ja teatteritiloissa.

Kaiku on asia, joka tuottaa ihmiselle iloa. Jokainen lapsi – ja joskus aikuinenkin – tuntee vallatonta riemua kuullessaan oman äänensä vastaavan kallioseinämästä, luolasta, kaivosta tai vanhojen sisätilojen pinnoista. Siinä vaiheessa kun kaiku käsitettiin meluksi, se menetti traditionaalisen merkityksensä paikan akustisena merkittäjänä ja ikiaikainen yhteys äänen ja tilan välillä katkesi – yhteys, joka on yhtä vanha kuin arkkitehtuuri itsessään. Kaiku määritteli ihmisen sijaintia tilassa, kun sen sijaan kaiuttomassa huoneessa ympärillä olevaa tilaa ei voi kuulla – eikä sen mittasuhteita voi näin kunnolla edes aistia. Akustisen teknologian myötä kuluttaja saattoi ostaa itselleen hiljaisuutta ja vaikuttaa tietyn tyyppisen melun karkottamiseen kodistaan. Tämä on myös nykyistä trendikästä elämäntapahallintaa ja -kulttuuria äänettömine astianpesukoneineen, erilaisine erityisruokavalioineen, kevytrasvaisine ja suolattomine ruokineen, hajuttomine pesuaineineen, parveketupakoinnin vastustamisineen, yksilöllisine lomanviettotapoineen, nollatoleransseineen.

11. Smith 2007, 54. Katso asiasta tarkemmin: Thompson, Emily, *The Soundscape of Modernity: Architectural Acoustics and the Culture of Listening in America, 1900-1933*. (MIT 2002).

kisteröitynyt juuri muualle kuin työryhmämme jäsenten mieliin. Se tuli näkyväksi tavassa, jolla nämä nuoret ottivat tilan haltuunsa: he olivat nyt myös taiteilijoita, osa meitä, yhdessä juhlimassa meidän kanssamme avajaisyleisön keskellä. Minut oli alun perin kutsuttu

Hiljaisuus

Hiljaisuus on häiriön vastakohta tai sen kääntöpuoli, mutta sen samaa juurta. Hiljaisuus on yksi häiriön muodoista, ja se on läsnä hetkissä, joissa ymmärrystä ei ole vielä tapahtunut. Häiriötä ei voi havaita ilman sen vastakohtaa, hiljaisuutta. Hiljaisuus on häiriön ydin, kuten Jabès kirjoitti.

Hiljaisuus voi merkitä, ettei tarjottua viestiä (tai teosta) ole kyetty vastaanottamaan. Jos havaittu ei kuulu arkihavaintomme kenttään, tuttujen käsitteiden joukkoon, ja jos sillä ei ole tarvittavia nimiä, on mahdollista ettemme kykene konkreettisesti edes näkemään tuota outoa ja ennennäkemätöntä. Tällaisissa tapauksissa vieraus muodostuu liian häiritseväksi, ja häiriö muuttuu tai pikemminkin tiivistyy hiljaisuudeksi – se on mielenkiintoinen paradoksi, johon palaan toistuvasti. Samalla tavoin ihmisellä on hyvin rajalliset keinot suhtautua häntä uhkaaviin tilanteisiin. Hän voi joko paeta tai hyökätä. Hiljaisuus ja häiriö toimivat saman pako-hyökkäys -logiikan mukaisesti: johonkin käsittämättömään asiaan, ilmiöön, tapahtumaan voidaan suhtautua joko hiljaisuudella (ei mitenkään) tai sitten häiriöllä, aggressiivisesti ja tuhoavasti.¹²

Charles Darwin kirjoittaa tunnetusta australialaisesta tutkimusmatkailija herra Stuartista, joka on kertonut hämmästyttävän esimerkin ällistyneestä kauhistuksesta, jonka valtaan eräs alkuasukas¹³ joutui nähtyään ensimmäisen kerran miehen ratsailla. ”Stuart lähesytti häntä huomaamatta ja kutsui häntä pienen matkan päästä. ’Mies kääntyi ympäri ja näki minut. Mitä hän kuvitteli, sitä en tiedä, mutta harvoin olen nähnyt selvempää kuvaa pelosta ja tyrmistyksestä. Hän seisoi siinä kykenemättä liikuttamaan raajaakaan, tuijotti asianomaisista paikkaa, suu auki ja silmät harittaen... Hän pysyi liikkumatta kunnes palvelijamme pääsi muutaman askeleen päähän hänestä. Silloin hän heitti sotanuijansa maahan ja loikkasi mulgapensaaseen niin korkealle kuin pääsi.’ Hän ei pystynyt puhumaan eikä vastannut

12. Käsittelen hiljaisuusteemaa omana alueenaan vain tässä alaluvussa, koska häiriö ja hiljaisuus ovat keskenään saman sukuisia. Näin ollen kun käsittelen häiriötä käsittelen samalla myös hiljaisuuden tematiikkaa.

13. ”Herra” ja ”alkuasukas” ovat Darwinin itsensä käyttämiä ilmaisuja, joita ei tuohon aikaan millään tavoin kyseenalaistettu.

osallistumaan tähän näyttelyyn itsenäisenä taiteilijana, omilla töilläni. Tein kuitenkin ehdotuksen, että osallistuisimme näyttelyyn työryhmänä. Halusin tällä tavoin kyseenalaistaa asemaani taiteilijana, ja kysyä onko itseisarvoisen tärkeää ja välttämätöntä, että taiteilija on

sanaakaan palvelijan kyselyihin vaan vapisten kiireestä kantapähän 'huiskautti kädellään, että menisimme pois'.¹⁴

Havaituksi tuleminen tai näkyväksi tekeminen on lingvistinen prosessi, koska siihen liittyy merkkejä, olivatpa ne sitten sanoja tai kuvia. Symbolinen, lingvistinen järjestelmä luo mallin ympäristömme ymmärtämiseksi. Emeritusprofessori, kuvataiteilija Lauri Anttila käsittelee tätä ilmiöiden ja havaintojen symbolista työstöä pohtiessaan merkin olemusta ja kirjoittaa pienenkin merkin voivan olla vaikuttava, kun sijoitamme sen merkityksemme maailmaan. "Mielenrauhaamme voi häiritä vain tussilla seinään piirretty ympyrä kaksine pisteineen. Tämä suu avoinna tuijottava kasvo erottuu selvästi taustan kohinasta, kulumisen ja toiminnan jäljistä. Vieras silmä ei sitä ehkä edes huomaisi, mutta me olemme alttiina kaikelle, mikä kantaa inhimillistä viestiä. Pelkkä tussijälki viittaa piirtäjään, tulos ajatuksen suuntaan. Vaikka vierellä olisi romahtava tai kadonnut talo, katse kiinnittyy tuohon merkkiin."¹⁵

Taidekriitikko ja -historioitsija Rosalind Kraussin tunnetun ja paljon lainatun *Sculpture in the Expanded Field*¹⁶ -esseen pohjalta ja sitä mukaillen olen hahmottanut *Inversaalisen matriisin*, jolla kuvaan taideinstituution sisälle kääntynyttä, lukuisaa joukkoa erilaisia taide-toimijoita.¹⁷ Pyrin tällä tuomaan esille eroa taideinstituution sisällä ja sen ulkopuolella ajateltavissa olevan taiteellisen toiminnan välillä. Ehdotan, että tuon yhä hapettomammaksi käyvän inversaalisen matriisin tyhjentymisen jälkeen voimme jälleen ryhtyä tarkastelemaan sen ulkopuolelle jääneen marginaalin mahdollisuuksia, muuttunutta site specific -kenttää tekijälähtöisesti. Inversaalisen matriisin poistumisen myötä syntyvää tyhjyyttä, hiljaisuutta, tilan epävarmuutta, olemattomuutta, suljetun ja avoimen tilan teemaa kehitän edelleen *Avoimen tilan veistosten yhteydessä*.¹⁸

Voiko sellainen, jolla ei ole vaihtoarvoa muuttua sellaiseksi, jolla olisi käyttöarvoa? Tätä kysymyksiä pohdin erityisesti Gordon Matta-Clarkin *Fake Estates* -teosta ja *Avoimen tilan veistoksia* käsitellessäni. Teemaa käsittelee myös Lauri Anttila kirjoittaessaan, että "[k]adun

14. 20. Darwin 2009 [1872], 242.

15. Anttila 1989 [1983], 64.

16. Krauss Rosalind, 1998 [1979], 31–42; Suomen-kielinen käännös: Krauss Rosalind 1989 [1979], 190–206.

17. Ks. jäljempää s. 180.

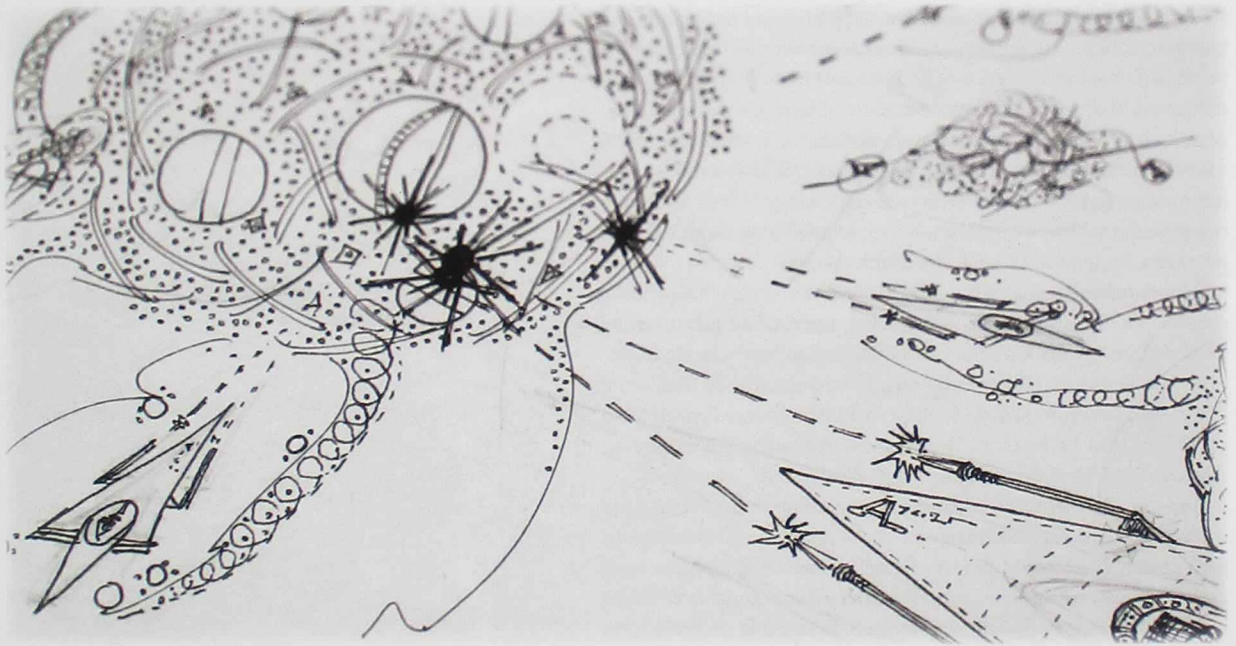
18. Ks. jäljempää s. 187.

luomistyön keskiössä vai voiko prosessia ja kuvaa luovuudesta jollain tavoin avata ja purkaa? Lisäksi näyttelyn teeman, *Off Skenen* (*skene* – tietty sosiaalinen tilanne, yhteisöllisyys, ryhmä samanhenkisiä ihmisiä. *Off Skene* tarkoittaa näin ollen jotain päinvastaista: poissaoloa

tai seinän kuluminen ei meitä häiritse, viesti kyllä. Kaikkien äänien joukossa se on kuin kuiskaus väkijoukossa. Ei siis merkin näyttävyys, sen muoto merkitse, vaan merkitys jonka sille itse annamme. Kuva, kuvio toimii kahteen suuntaan: sekä viestittäjä että vastaanottaja toimivat aktiivisesti sitä kohti”.¹⁹

Kyse on pohjimmiltaan siitä, että oivaltaaksemme ja omaksuaksemme meillä tulee olla edellytyksiä kohtaamamme ilmiön tai asian siirtämiseksi tietoiseen järjestelmäämme, muussa tapauksessa kieltäydymme vastaanottamasta sitä.

19. Anttila 1989 [1983], 64.



Gordon Matta-Clark, *Immune vs. Cancer Cells*, (yksityiskohta), 1978 © CCA. Kuva: PK, 2010. *Final Meditation* -piirustus sivulla 101.

sosiaalisista tilanteista, yhteisöllisyydestä, samanhenkisten ihmisten ulkopuolella olemisesta) puitteissa sopi mielestäni erityisen hyvin kysyä tällaisia kysymyksiä. Teosehdotukseni hyväksymisen jälkeen jouduin tarkoin perustelemaan valintojamme. Kerroin, että ulkoma-

Holofraasi

Paul Auster kuvaa harmitonta mutta jokapäiväistä mielentilaa, joka yllättää hänen kirjallisen hahmonsa kesken pitkään jatkunutta onnentunnetta, maatilalla Vermontissa. Austerin kuvaama harmitus ilmaantuu aina yllättäen, kesken arkisia puuhia: ”Synkät ajatukset vainoavat minua lounasaikaan saakka, ja kävelen pitkin tiluksia yksinäni [...] Tämä on ainoa iloton jakso koko sinä aikana, jonka olen viettänyt Chowderin majatalossa, mutta tänä aamuna mikään ei ole sujunut oikein ja äkkiä minusta tuntuu, että maailma puristaa minua kaikilta tahoilta. Lucyn taitavat niukkasanaiset väistelyt, kasvava huoli hänen äidistään, autooni kohdistunut häijy ilkivalta, lakkaamattomat mietteet joukkomurhasta kaukaisissa paikoissa – kaikki nämä seikat virtaavat pääni sisään ja muistuttavat, ettei kukaan voi välttyä maailmaan valtaavalta viheliäisyydeltä. Ei edes kaikkein syrjäisimmän kukkulan laella Vermontin eteläosassa. Ei edes lukittujen ovien ja salvattujen portiikkien takana kuvitteellisessa turvapaikassa, joka tunnetaan myös nimellä Hotelli Eksistenssi.”²⁰

Eksistentiaalinen ahdistus, ymmärrys hetkien ohikiitävyydestä, elämän väliaikaisuudesta on melankolinen perussävy, joka tiivistyy tällaisiin Austerin kuvaamiin harmituksiin. Tämä on meidän osamme vastakkainasettelujen maailmassa. Uhkakuville ja maailman lopun visioille on pitkät, evoluution myötä syntyneet syynsä. Niitä tarvitaan, koska tietoisuutemme omasta rajallisuudestamme on meille jatkuva ahdistuksen aihe.

Eero Ojasen sanoin: ”maailmanlopun pelotteluihin ei kannata suhtautua kovin vakavasti, koska niitä on ollut aina. Toisaalta juuri siksi niihin pitää suhtautua äärimmäisen vakavasti. Tietoisuus maailmanlopusta on ihmisen perustietoutta, se on totta, mutta missä mielessä? Jokainen aikakausi on itsestään katsottuna siirtymävaihe. [...] Kaikki ajat ovat siis omasta mielestään olleet ’poikkeuksellisia’

20. Auster 2008, 229.

ilmaa kuvaamalla pyrimme tallentamaan myös jotakin näkymätöntä. Pyrimme kuvaamaan sairaalan sisätilaa ”sellaisena kuin se on”, ja teimme näin materiaalista maailmaa näkyväksi dokumentoimalla aikaa. Tämä näkyy erityisesti läsnäolokartoissamme. Tällä tavoin pyrimme lähestymään sisäistä maailmaa: tilojen käyttö kuvissa on

siirtymäaikoja. Tämä on hullunkurista.”²¹ Ihmisen aikakokemukseen kuitenkin kerta kaikkiaan kuuluu se, että asiat nähdään omasta ajasta käsin, ja oma aika on silloin erityinen keskipiste.

Siinä missä Austerin sanoiksi pukema harmitus muuttuu kirjaamisen myötä ymmärrettäväksi ja näin myös hieman siedettävämmäksi, W. G. Sebald kuvaa vakavampaa, sisäiseksi olotilaksi muuttuvaa ulkoista kokemusta, jonka hän tuntee aina ollessaan ihmisten parissa, kuin ”olisi jo jossain aiemmin ollut todistamassa, miten samat ihmiset toistelevat samoja mielipiteitä, aivan samoin sanoin, sanakääntein ja elein.”²²

Sebald kuvaa fyysistä tunnetta, jota voi verrata pitkäänkin kestävään ja erittäin oudontuntuiseen mielentilaan, joka on suuresta verenhukasta aiheutuva huimaus, joka voi laajentua ajattelu-, puhe- ja liikkumiskyvyn hetkelliseksi lamaantumiseksi, ja jollaiselta saattaa tuntua ihmisestä, joka on tietämättään juuri saanut halvauskohtauksen. Sebald jatkaa, että tässä ilmiössä, jolle hän ei ole tähän päivään mennessä ”löytänyt selitystä, saattaa olla kyse jonkinlaisesta lopun ennakkoinnista, tyhjään astumisesta tai hetkellisestä sekoamisesta, ei niinkään koneiston rikkoutumisesta vaan siihen asennetun ohjelmiston korjaamattomasta viasta, vähän samantapaisesta ilmiöstä kuin yhteen uraan juuttuneessa levysoittimessa.”²³

Terve mieli taipuu käsitelläkseen tällaisia tiloja, mutta Sebald kuvaa hetkeä tai kokemusta, jossa mieli alkaa ajelehtia kohti pimeää, missä ei ole enää tuttuja kiintopisteitä. Hän kuvaa matkaa kohti psykoosia, tietä rajan tyhjälle puolelle.

Lingvistiikasta lainatulla *holofraasi*-käsitteellä viitataan yksittäisiin sanoihin tai fraaseihin, joita lapsi käyttää ennen kuin se oppii muotoilemaan monimutkaisempia verbaalisia rakenteita. Jos lapsi sanoo esimerkiksi ”Enkä”, sen voisi tulkita edustavan lausetta ”Tuo minulle kenkäni”. Holofraasi on kielellisen ilmaisun tyypistetty muoto, jossa yksi sana tai fraasi korvaa useita sanoja ja fraaseja. Sanoja erottavat välit on poistettu, vaikka ne ovat puheen kannalta välttämättö-

21. Ojanen 2007, 46–47.

22. Sebald 2010, 210.

23. Sebald 2010, 211.

näin yhteydessä mielen käsittämiseen tilana. Samalla mielen kokemukset ja ulkoinen todellisuus ovat erottamattomia. Ja koska olimme kiinnostuneita nimenomaan yksilön kokemuksista, ulkomaailman läsnäolo ei koskaan häivy näkyvistä samalla kun kokemuksen kohdetta, kokemuksen ehtoja ja kokemusta itseään on mahdoton erottaa

miä. Kieli perustuu siihen, että sanat erotetaan toisistaan ja yhdistetään sitten suuremmiksi yksiköiksi. Kun lauseeseen lisätään sanoja, sen merkitys selkenee, jolloin inhimillinen dialogi on mahdollista.²⁴

Mitä tapahtuu jos dialogiin otetaan mukaan ja sovelletaan ajatusta yhden sanan lauseesta, holofraasista? Saadaanko näin jonkin fyysisen oireen puhkeamiselle ymmärrettävämpi viitekehys? Voisiko tällä tavoin selittää sairastumisen prosessia kysymällä miten, missä vaiheessa ja milloin tällainen muistijälki, joka on jäänyt ruumiiseen holofraasin lailla, kuin polttomerkki, ryhtyy toimimaan ja sairastuttamaan ihmistä? Tämän kaltaiset oireet ovat usein toimineet merkkeinä menetyksen hetkistä, ja kun käsittämättömiä tapahtumia ei ole pystytty prosessoimaan tai symboloimaan, ne ovat supistuneet tai *tiivistyneet* ruumiissa ilmeneviksi merkeiksi tai signaaleiksi.²⁵

Holofraasin kaltaiset tiivistymisen ja tyhjentyksen mekanismit antavat olettaa, että somaattinen ongelma saattaa johtua tilanteen käsitteellistämiseen liittyvistä ongelmista. Se ei kuitenkaan johdu yksikertaisesti siitä, että ihmisen yhteys tunne-elämään olisi katkenut, sillä kyse on selvästi syvemmästä ongelmasta. Kun ihminen joutuu vastakkain sellaisten tilanteiden kanssa, jotka vaativat monimutkaista psyykkistä prosessointia, ruumiissa ilmenee suora reaktio psyykkisen työstämisen tai prosessoinnin sijasta. Monet kirjoittajat uskovat asiaan liittyvien ongelmien johtuvan siitä, ettei silloin ole onnistuttu luomaan hyvää sisäistettyä psyykkistä esitystä ”tyynnyttävästä äidistä”.²⁶

Samalla tavoin *Lyhyesti*-teokseni²⁷ miehistä on olemassa yhtäältä vain otsikot, joihin heidän koko elämänsä on tiivistynyt, ja toisaalta taas *tyhjä piha* – otsikoiden ulkopuolinen, jäljelle tai useimmiten taakse jäänyt, elämätön elämä, jota nämä miehet tai myöskään me emme pysty tavoittamaan. Samalla tavoin uraan juuttunut levysoitin soittaa yhdeksi monotoniseksi ääneksi supistunutta elämäntarinaa, holofraasia, ikään kuin koko levyn sisältö olisi tiivistynyt tuohon yhteen ainoaan ääneen, kun taas muualta sisältö olisi poistunut kokonaan.

24. Leader & Corfield 2008, 288.

25. Leader & Corfield 2008, 294–295.

26. Leader & Corfield 2008, 295. Tyynnyttävä on korvattavissa vaikkapa termeillä *sisäistynyt*, *siunattu*, *kannatteleva*, *pitelevä* vanhempi, siis myös isä, joka kulkee matkassa mukana. Tällainen vanhempi tulee lapsen vielä heiveröisen minuuden avuksi, ja jos jokin on lapselle ylivoimaista ja traumaattista niin silloin vanhempi on joko konkreettisesti läsnä tai sitten lapsen sisäistyksinä ikään kuin kutsuttavissa mukaan, jolloin vanhemman läsnäolo tyynnyttää, rauhoittaa, antaa lisäaikaa lapselle koota omaa minuuttaan suhtautuakseen johonkin, selviytyäkseen jostakin. Tämän roolin ei luonnollisesti tarvitse olla sukupuolitettu.

27. Katso *Lyhyesti*-teos, s. 137. Helsingin Sanomissa ilmestyneissä pikku-uutisissa mainitaan ”mies” perusmuodossaan lähes päivittäin. Uutisissa kerrotaan vain faktat: mitä mies teki, toisinaan minkälainen mies (juopunut, paleltunut, iäkäs...), mikä oli toiminnan lopputulos ja missä. *Lyhyesti*-teos koostuu näistä pikku-uutisista.

toisistaan. Kokonaisuus ei meidän kohdallamme ollut näin ollen huolettomasti artikuloitu metafora, vaan työn sisäinen fakta: muunlaisia kuvia ei sairaalasta tällä kertaa ollut saatavilla. Pyyri parhaani



Tiedostamaton, kieli, sanat

Olen hahmottanut Gordon Matta-Clarkin elämään liittyviä kysymyksiä lukemalla perheen sisäistä kirjeenvaihtoa ja samalla luoden kuvaa siitä, mitä tuossa perheessä oikeastaan tapahtui, miten siellä puhuttiin, ja minkälaista kieltä käytettiin. Lukemani kirjeet kuvaavat hyvin tämän perheen sisäistä dialogia. Niiden tulkitseminen tuntuu luontevalta, eikä lainkaan siltä että muuttaisin tai väärittelisin jotakin. Tämä ei ole samanlaista kuin kirjan kääntäminen kielestä toiseen, vaan kysymys on käännöksestä, joka on itsestään tapahtunut alitajunnassa.²⁸

Havaitsemme jonkin vain silloin jos se ikään kuin on toisin. Tämä on kaiken havaitsemisen perusta ja keskeinen asia ihmisen säilymisen kannalta ja havaintokyvyn kehittämisessä, samoin kun evoluution kannalta. Taide käsittelee ihmismielen tiedostamattomia ja pimeitäkin puolia, ja juuri siksi on mahdollista eläytyä ja identifioitua pimeään ja ehkä jollain tavoin sairaaksikin koettuun – tai kuten Vesa Manninen asian ilmaisee: nousta takaisin, vaikkakin vaikutettuna, tuosta regressiosta.²⁹

Jos tuon kaltaista regressiosta palaamisen prosessia ei tapahdu, olisiko niin kuten Matta-Clarkin tapauksessa voi olettaa käyneen, ettei hän lopulta kyennytään purkamaan ja käyttämään omaksi hyväkseen mielensä sisällä kytenyttä materiaalia? Missä määrin hän oli kosketuksissa konkreettiseen kipuun ja yhteydessä syvemmällä oleviin traumoihinsa? Kielsikö Matta-Clark sairauden problematiikan itsessään? Oliko niin, ettei hänellä ollut tähän tarvittavia sanoja? Vaikka hän koko elämänsä työsti ja toisti taiteen kautta omaa kesken-eräistä, yksilöllisestä psykopatologiastaan nousevaa kysymystä, käsittelemättä, hän ei kyennytään ratkaisemaan tätä ratkaisematonta. Syntyi taidetta, mutta hän itse tuhoutui ennenaikaisesti, kuolemaan johtaneen sairauden kautta.

28. Canetti 1984 [1977], 18. Alitajunta on arkikieltä, kun taas piilotajunta on psykoanalyttikoiden ammattislangia. En kuitenkaan käytä näitä termejä, koska en ole psykoanalyttikko enkä pyri psykoanalyysin avulla todistamaan väitteitäni, siksi käytän tästedes termiä "tiedostamaton".

29. Manninen 2007, 63.

mukaan tekemään selväksi, että tarjolla oleva kuvamaailma saattoi olla päällisin puolin niukkaa, mitäänsanomatontakin, mutta juuri sellaisena se hienovaraisin, visuaalisiin viittein kertoi tuosta konkreettisesti tilasta ja siellä kokemastamme ajasta. Tv-monitorissa puhuva pää, osastonhoitaja, joka kertoo näkemyksiään sairaalasta ja sairaalan

Minkälaista kuvataiteen kielioppia Matta-Clark loi töillään, miten sitä on tulkittu ja miten tulkita sitä niin, että otettaisiin huomioon myös hänen psykodynaamiikkansa? Tämä lähestymistapa ei ole uusi, tämänkaltaista tulkintamallia on taiteilijan työhön istutettu jo pitkään, ja se on ollut epäsuosiossa viime vuosikymmeninä. Tätä näkökulmaa ei kuitenkaan tule jättää käyttämättä vain sen vuoksi, että se olisi epämuodikas. Eräs kiinnostava havainto onkin se, miten tiukasti myös Matta-Clarkista käytetty kieli ja mielikuvat ovat kiinni ajassamme. Jotkut totuuksina pidetyt yksityiskohdat ovat hänenkin kohdallaan alkaneet elää omaa elämäänsä. Tällä tavoin ne kuvastavat sitä mikroilmastoa, mistä (taide)puhe kumpuaa.

Ketkä ylipäätään ovat oikeutettuja esittämään näkemyksiään ja minkälaiset käsitteet ovat kulloinkin muodikkaita tai sallittuja? Kun kyse on sanoista, on kyse myös vallasta – myös siitä, mitä hyväksyttyjen sanojen avulla on ylipäätään mahdollista ilmaista ja viime kädessä myös siitä, minkälaista visuaalisuutta näillä sanoilla on mahdollista muodostaa.³⁰ Tätä teemaa sivuan käsitellessäni Gordonin suhdetta isäänsä, chileläiseen taidemaalari Roberto Mattaan (Antonio Sebastian Matta Echaurren).

Matta-Clarkin elämästä poimimani tapahtumat liittyivät sanoihin, joita en tunne kokonaan. En voi tarkkaan tietää hänen ja hänen perheensä asioista, ja siksi voin esittää olettamuksia ainoastaan eläytymällä. Näin henkilökohtainen historiani on mukana osana kirjoittamiseni nykyhetkeä, eikä minun ja Matta-Clarkin kokemusten väliin tarvita ulkopuolisia selityksiä tai teorioita. Olemme kumpikin yrittäneet löytää kielen, jolla ilmasta mahdollisimman tarkasti se, mitä teoksillamme haluamme sanoa. Tämä kieli ei ole minulle pelkästään visuaalinen, eikä se ollut sitä myöskään Matta-Clarkille. Yksin jo tämän vuoksi taiteesta kirjoittamista ei ole syytä jättää pelkästään taideteoreetikkojen ja -historioitsijoiden tulkintojen varaan. Taiteilija voi tulkita toista taiteilijaa, ja vaikka työmme ovatkin monella tapaa erilaisia, Matta-Clark ei ole enää vainonnut minua vaan on tullut

30. Olen huvikseni ryhtynyt keräämään muistikirjaani hyljittyjen, epäilyttävien ja "vaarallisten" sanojen sanakirjaa. Luettelo kasvaa kaiken aikaa. Tätä kirjoittaessani olen tähän mennessä käyttänyt niistä mm: "juutalainen", "psykoanalyysi", "eklektismi", "karjala", "karjalaisuus". Vielä käyttämättömiä sanoja ovat mm. "psykykinen", "Kontula", joihin palaan myöhemmin.

arjesta, syistä ja seurauksista, tanssia ja kontakti-improvisaatiota pimeässä tilassa harjoitteleva ryhmä, valokuvia pimiössä valmistavat nuoret, kehitteessä kehittyvä ja hiljalleen edestakaisin heiluva kuva Mariasta ja äidistä, niitä näitä, omia asioitaan höpöttävä ryhmä nuoria jättimonitoreissa sekä heidän valmistamansa kuvat ja karva-

pikemminkin tutuksi ja hänen kohtalonsa on muuttunut ymmärrettäväksi. Jollain tavoin hän on tullut jopa läheiseksi kollegaksi, ja näin nuoruudessani ihailemani taiteilija on alkanut elää aivan uudella tavalla, uuden tiedon ja omakohtaisen kokemuksen valossa.

Kun ilmaisen, että tämä taiteilija on vainonnut minua jo kauan ja on tehnyt minuun vaikutuksen, niin mikä oikeastaan on tehnyt minuun vaikutuksen ja mikä vainoa? Ehkä juuri Matta-Clarkin teosten ehdoton fyysisyys, se että hän omalla ruumiillaan, oman ruumiinsa voimalla tunkeutui rakennuksiin niin että syntyi valtavia leikkauksia? Tai ehkäpä se, että hän teki jotain sellaista, jota itse olisin halunnut tehdä – epäkunnioittavasti tunkeutumalla jonnekin?

Matta-Clarkin töiden epäkunnioittava asenne ympäristöä kohtaan oli hänen omana aikanaan merkittävää – juuri tällä tavoin taiteen täytyy haastaa ympäristönsä. Ympäristöä ei tule pitää itsestään selvänä – se painaa ja musertaa, mutta tämän tyyppinen tekeminen vastustaa tuota painetta. Mutta voiko ympäristöä enää vastustaa?³¹ Se New York, missä Matta-Clark eli ja teki työtään oli kokonaan toinen kuin nyt. Ympäristö on yhä tänäänkin ihmisen luoma realiteetti, ja sitä täytyy koko aika kyseenalaistaa.

On myös muita realiteetteja kuten ihmisenä oleminen maailmassa: me kuolemme, meitä uhkaavat sairaudet, me olemme aina rajallisia. Tämä realiteetti on sellainen, jota vastaan ei ole hyödyllistä lähteä kiukuttelemaan ja kapinoimaan. Sen sijaan meidän tulisikin mahdollisimman tarkkaan tuntea tuo realiteetti ja löytää sen sija suhteessa olemiseemme ja elämiseemme, kun taas ihmisten luoma realiteetti, kuten esimerkiksi ympäristö, on sellainen, jota me voimme ja meidän täytyykin koko aika luoda uusiksi.³²

Matta-Clarkin kannalta olennaista oli se, että hän itse muserui eikä löytänyt ulospääsyn väylää: vaikka hän kuinka tunkeutui, rikkoi ja meni läpi niin sairaus tuli häneen ja lävisti lopulta hänen rakenteensa tehden syöpäsolukkoa hänen terveeseen ruumiiseensa. Häneen itseensä tunkeutui joku, joka teki (symbolisesti) reiän, ja

31. Tätä kysymystä sivuan mm. luvussa *Ei-kommunikaatiosta*, s. 77.

32. Manninen, ote keskustelustamme 20.10.2011.

kehykset olivat ainoa tapa, jolla kokemuksistamme saattoi kertoa. Näiden erilaisten viitteiden ja vihjeiden avulla pyrimme tuottamaan edes jonkinlaisen kuvan paikasta, joka on suljettu, lukittu ja joka ei päästänyt ulos muunlaista kuvaa. Nämäkin niukat kuvat olivat ihmeitä: oli kohtalainen saavutus saada edes ne näkyviksi. Ehkä tämä ei

lopulta tuhosi hänet fyysisesti. Myös tällä taiteilijalla oli vainoojansa, siksi en turhaan valinnut termiä *vainota*. Joku pisti myös minut valitsemaan tuon termin. Tämä on juuri sitä kieliooppia, niitä sananvalintoja, häiriötä, tiivistymisiä, repeytymisiä, joita Matta-Clarkin teosten kautta syntyy.



Gordon Matta-Clark, *Arrow Drawing*, yksityiskohta, 1971, © The Canadian Centre for Architecture (CCA). Kuva: PK, 2010.

ollut ainoa mahdollinen tapa tuottaa ja esittää tuo kuva, mutta tällä kertaa tulos oli tuon näköinen.

Tehtävä oli lähtökohdiltaan jokseenkin mahdoton ja omalla käänteisellä tavallaan kuraattorien vastakarva täydensi sen. Meille annettiin museon perimmäinen nurkka, kuuma vintti, joka on

Tulkitsen viereisen sivun kuvaa: on kevät ja vielä hieman viileää. Kevään aivan erityinen hetki, jolloin auringonvalo häikäisee ja lämpö tunkeutuu takin villan läpi. Aurinkoon jätetyissä autoissa on tukalan kuuma. Niiden sisätiloissa erottuu moottoriöljy, bensiini, partavesi, kainalohiki, ja jonkin aikaa sitten poltettu savuke. Viileä tuuli pojistaan ylpeän äidin hiuksissa. Gordon äidin edessä, veli oikealla kääro kädessään katsoo pois päin. Kaksoispojat Gordon ja Sebastian college-ikäisinä, oletettavasti 1960-luvun lopulla, äiti Anne Alpert (os. Clark) keskellä. Dokumentoitu makro-objektiivilla valopöydällä suoraan kinonegatiivista. Kuvan hienonhieno ja kaunis rakeisuus oli yllätys ja se erottuu kuvaa käsitellessäni, sitä näytölläni suurennellessani. Hopeakiteiden verkosto lämpimien takkien, kasvojen, ihon ja hiusten päällä. © The Canadian Centre for Architecture (CCA). Kuva: PK, 2010.

mahdollisimman kaukana museon keskuksesta ja paraatipaikoista. Näyttelyn valinnat tai nostot olisi luonnollisesti voitu tehdä toisinkin. Samalla tavoin kuin sanat, nimet ja käsitteet ovat aina enemmän kuin pelkkiä sanoja, myös näyttelyripustuksiin ja kuvien julkituomisiin

3. Sisäisestä ulkoiseksi



voidaan sementoida merkityksiä ja olettamuksia, jotka vaikuttavat ajattelu- ja toimintatapaamme. Meidän osuutemme olisi yhtälailla voitu esittää museon paraatipaikoilla, jolloin osastostamme olisi ollut ilmapiiriltään jotain aivan muuta kuin tuo syrjemmälle lakaistu esitys

kesäkuumalla museovintillä. Terapeuttisessakin mielessä työemme olisi saanut enemmän huomiota, ja kenties saavuttanut heitä, jotka olisivat voineet samaistua kuvaamme. Näin näyttelyn nimi ja teema, *Off Skene*, sai ainakin meidän ryhmämme mielissä erilaisia merkityksiä kuin mihin näyttelyn konsepti oli ehkä pyrkinyt. Ulkoinen kenttä, sosiaalinen tilanne, yhteisöllinen *skene*, jolla toimimme ja johon ehdottamamme kuva koettiin, jos ei nyt sopimattomaksi niin

Gordon Matta-Clarkin teosten syntyä ja synnyn syitä on jokseenkin poikkeuksetta käsitelty etäännyttäen ne hänen henkilöhistoriastaan. Kirjoittajat mainitsevat korkeintaan, että hänellä oli kaksoisveli, ja että hän oli chileläissyntyisen surrealistimaalari Roberto Mattan poika. Muistetaan kertoa, että Roberto lähti – tai pikemminkin pakeni pois perheestä poikien ollessa vasta kapaloikäisiä. Kirjoittajat saattavat kiinnittää huomiota siihen, että Gordonin suhde isäänsä oli ambivalentti. Hänen henkilöhistoriastaan saatetaan poimia pieniä yksityiskohtia, joiden oletetaan osoittavan hänen kapinaansa isän vaikutusvaltaa vastaan. Koskaan ei unohdeta mainita Gordonin menehtyneen nuorella iällään, ja näin muutamalla lauseella sivuutetaan hänen elämänsä ja teostensa taustalla oleva tragedia.

Nämä taustatiedot riittävät useimmille kirjoittajille, jonka jälkeen he ryhtyvät kokoamaan filosofista rakennelmaa etäännyttäen ja ulkoistaen Gordonin teosten sisäiseen logiikkaan olennaisesti liittyneet, psykodynaamiset tapahtumat. Nämä ovat vaikutelmiani luettuani häntä käsittelevää kirjallisuutta ja tutkimuksia.

Esimerkiksi Pamela M. Lee käy kirjassaan *Object to be Destroyed*¹ läpi yksityiskohtaisesti ja kiinnostavasti Matta-Clarkin teosten teoreettista taustaa pohtien niiden fenomenologis-subliimia ulottuvuutta, yhteiskunnallista positiota, teosten suhdetta modernismiin, omistamisen ideaan, politiikkaan ja historiaan, mutta käsittelee taustatietoja vain vajaan kahden sivun verran. Näiden kahden sivun puitteissa hän käsittelee myös kaksoisveli Sebastianin osuuden, jonka jälkeen tämä jää taka-alalle. Samassa lyhyessä katsauksessa Lee käy myös läpi Gordonin suhteen isäänsä ja käsittää Gordonin kamppailleen koko elämänsä ajan yhtäältä saavuttaakseen isänsä huomion ja

1. Lee 2001, passim.

vähintäänkin epäilyttäväksi, saikin yllättäen sisäisen ilmaisunsa. Kuraattorien eri tavoin julkituoma vastakarvaisuus teostamme kohtaan oli aiempien kokemustemme valossa jo tuttua: nuoret olivat kokeneet sitä omien vanhempiensa taholta, me työssämme psykiatrisessa sairaalassa. Ehkä teoksemme kohtalo ja sen käsittely tässä näyttelyssä kertoi enemmän juuri näiden kuraattorien sisäisestä maailmasta, koska heidän työllemme langettama tuomio saatiin

arvostuksen, toisaalta taas vastustaakseen isänsä vaikutusta.²

Leen kirja edustaa teoreettista taidehistoriaa erottaessaan henkilöhistorialliset ainekset erilleen kirjoittajan omista tieteellisistä rakennelmista. Näin Leen käyttämä kieli toistaa tuttuutta, jolla taiteesta tavataan puhua ja miltä kantilta asiat halutaan nähdä.

Lee käyttää Matta-Clarkin teosten, erityisesti *Day's End*:in purkamiseksi fenomenologisen ja subliimin käsitteitä, joiden avulla hän avaa näkymiä ensin konventionaalisiin taideteoksiin. Toisin kuin konventionaaliset taideteokset, lähinnä muistomerkit ja monumentit, joita tarkastellaan menneestä historiasta kohti nykypäivää, Matta-Clarkin teokset läpäisevät historian kerrokset toisella tavoin. Ne viittaavat ensisijaisesti nykyhetkeen, mutta sisältävät myös historian, erilaisten alueiden ja paikkojen historian, kuten *Day's End* pitää sisällään maailmankaupan historian, tuon pienen satama-alueen ja myös otoksen tuon ajan homo-vähemmistökulttuurin historiasta.³

Hudson-joen varren satama-alueen tyhjentyneet varastohallit ja laiturit New Yorkissa olivat jo 1970-luvulla paikkoja, joiden kohdaloissa näkyi nykyinen maailmankaupan aika. Tavaroitien varastointiin ei enää tarvittu perinteisiä varastohalleja ja konttikuljetus oli korvannut nuo käyttämättömäksi jääneet tilat. 1960-luvun loppuun mennessä kaikki tämän kyseisen alueen 1400 ahtaajaa olivat menettäneet työnsä – tilanne, joka meille on nyt arkipäivää. Nuo vanhat, tyhjentyneet varastohallit olivat myös tiloja, joissa tuon ajan gay-kulttuuri saattoi elää vapaasti, poissa muiden silmistä. Gordon Matta-Clarkin *Day's End* -teos sijaitsi eräässä tällaisessa varastohallissa, eräässä tämän aikakauden päätepisteessä, josta toiminta oli loppunut. Näin nuo tilat, satama-alueen varastohallit olivat kaksinkertaisesti marginaalisia tiloja.

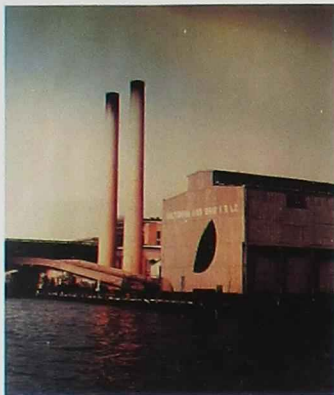
Lee huomauttaa yhtä-aikaisen subliimin ja fenomenologisen tarkastelun konventionaalisten taideteosten yhteydessä synnyttävän käsitteellisen itseisristiriidan. Lee käyttää tässä yhteydessä termiä *oxymoron*, jossa yhdistyy kaksi toisistaan vastakkaista ja toisensa ku-

Viereinen sivu: Gordon Matta-Clark, *Day's End*, New York, 1975.

2. Lee 2001, 5.

3. Lee 2001, 118–131.

ulkoisesti näyttämään epäonnistumiselta – näin Maria yllätyksekseni sanoi minulle. Hän myös ymmärsi, ettemme voineet kertoa ja kuvata suoraan sairaalan sisäisiä tapahtumia ja vastoinkäymisiämme. Hänen näkemyksensä vahvisti, että valitsemamme viitteellinen esitystapa oli oikea. Meidän täytyikin ensisijaisesti huolehtia nuorten potilaitten



4. Puhutaan arjen ylevöittämisestä ja tiskiharjojen estetiikasta. Elokuvaohjaaja Werner Herzog käyttää hyväkseen tätä ristiriitaa. Dokumentaaristen elokuvien *Fitzcarraldo* ja *Valkoinen timantti* teemat perustuvat juuri tämän kaltaisille itseistiriidoille. Hänen elokuvissaan arkselle ryhdytään toteuttamaan uusiokäyttöä uudessa, ennennäkemättömässä ympäristössä, jolloin teos (tai teko) saa subliimin sisällön. Tulos on hämmentävä kun jokin jo tuttu liitetään väkisin ennennäkemättömään tai toisinpäin – kun jokin vieras väkisin tunkeudutetaan tuttuun.

5. ”Ihminen ei pysty hahmottamaan äärettömyyttä, sitä ei voi piirtää mielen teatterissa, mutta äärettömän käsitteen järki voi kyllä muodostaa. Aistimellisuutemme on kyvytön käsittelemään sellaisia ilmiöitä, mutta järkemme pystyy käsittelemään asioita äärettömyyteen asti.” Tuomas Nevanlinna subliimista ohjaustapaamisessamme 11.7.2012.

moavaa termiä kuten esimerkiksi ”vähän hyvä”, ”hiljaisuus huutaa”⁴

Matta-Clarkin teosten tarkastelu sietää kuitenkin hyvin kahden, toistensa kanssa kilpailevan näkökulman läsnäolon – konseptuaalisen itseistiriidan sisäistä konfliktia ei synny hänen teostensa yhteydessä, Lee väittää. Hän käsittää fenomenologian eräänlaisena aistien vastaanoton kognitiivisena haravointina – kun taas subliimi on jotain sille täysin vastakkaista. Se on mielen epäonnistumista vastaanotto-kelpoisten ja mielekkäiden ilmiöiden käsittelyssä ja sen ylittävässä tarkastelussa. Subliimi on mielihyvän tai jopa kivun tunnetta, joka aiheutuu hahmottamiskyvyn rajoista.⁵ Konkreettisimmillaan tämä tarkoittaa käsittämättömyyden tunnetta, jonka hyvin vahva, lähes käsityskykymme ylittävä taide-, uskonnollinen tai muu elämys voi joskus synnyttää.

Uudenlaisten konstruktioiden rakentaminen tuli mahdolliseksi valurautarakenteisiin perustuvan rakennustekniikan ansiosta 1700–1800 -luvun vaihteesta lähtien. Rakennustekniikka mahdollisti pitkien kauppakujien rakentamisen, joita pidetään nykyisten tavaratalojen edeltäjinä. Walter Benjamin keskeneräiseksi jäänyt *Das*

intimiteettisuojusta, toiseksi astumasta (lisää tai useampien) hoitajien varpaille ja viime kädessä ajatella myös työemme jatkuvuutta. Työmme tuli lopulta nähdä, kokea ja elää tällaisten erimerkkisten vaatimusten ja edesottamusten ristitulella. Siitä oli kyettävä lukemaan myös se, mitä ei kerrottu tai näytetty. Ehkä oli kuitenkin liian

Passagen-Werk, The Arcades-project, lähti liikkeelle essee-suunnitel-masta, joka koski 1800-luvun alussa rakennettuja Pariisin arkadeja. Benjamin käyttää *passage*-käsitettä kuvaillakseen näiden, 1900-lu-vulla jo rappeutuneiden, pariisilaisen kauppakujien olemuk-sen. Hän konstruoi *passagen* metaforaksi sarjallisesti rakentuvalle, toistoon perustuvalle kokemuksellemme. Samalla käsite kuvaa tiloja ja paikkoja sellaisina, jollaisiksi ne teknisen uusinnettavuutensa ja toiston aikakautena olivat muodostuneet.

Juuri tuon kaltaisten, teollisten, loputtomasti toisinnettavissa ja monistettavissa olevien struktuurien suojissa tapahtuvat meidän jokapäiväiset toimmemme ja elämämme. Ei ole enää yhtä ainoaa, sub-liimia kokemusta tai elämystä vaan lukematon määrä toisintoja, jotka riittävän monta kertaa toistettuna korvaavat alkuperäisen. Kuten esimerkiksi massatuotantoesineillä ei juuri näytä olevan arvokkuutta. Ne ovat kopioituneet ja monistuneet etäälle alkuperästään, mutta silti ne kantavat mukanaan jotain siitä alkuperäisestä arvokkuudesta, joka on kuitenkin aina jossain muualla, ehkä ainoastaan mielikuvis-samme. Kopioiden runsaus todistaa että olemme oikealla tiellä, mutta subliimi on aina jossain toisaalla. Se ei ole koskaan meillä itsellämme, takapihallamme tai läheisissämme.

Subliimin voi ajatella myös näin: haemme elämyksiä muualta, näemme arvokasta ja ylevää siinä, minkä muut ovat sellaiseksi tun-nistaneet. Muutenhan ei olisi mitään mieltä mennä minne muutkin, tunnistaa arvokkaaksi ja tavoiteltavaksi minkä muutkin sellaiseksi tunnistavat, ellei tähän toistoon, muiden seuraamiseen liittyisi toive tavoittaa jotain alkuperäisestä, joka nyt vain sattuu olemaan muu-alla, muttei juuri nyt tässä edessäni, minun kokemassani. Ehkä se on meidän loputonta kaipuutamme ties minne, ja varmasti siinä on mukana perusahdistuksemme, kuolemanpelko.

Matta-Clarkin talo- ja muiden operaatioiden aiheuttamaa so-vittamattomuutta itse kunkin mielen sisäisiin järjestelmiin, näiden aktien järjettömyyttä ja niiden aiheuttamaa konfliktia, häiriötäkin, voi olla vaikea yhdistää kauneuteen tai filosofisiin sfääreihin. Subliimi

rohkeaa odottaa, että pitkään jatkuneen häiriön olisi voinut vih-doin muuttaa ymmärrykseksi. Ehkä ehdottamamme kuva on vielä mahdoton. Ehkä teoksemme kanssa tekemisiin joutuneet joutuivat saman hämmennyksen valtaan kuin opiskelijamme: he eivät ehkä

antaa kuitenkin kokemukselle varmalta tuntuvan kehyksen, ja jos teosta ei voi pitää perinteisessä mielessä kauniina, kuten on useimpien Matta-Clarkin teosten laita, subliimi tulkinta on tutuin ja turvallisin.

Myös Lee väittää, että ne Matta-Clarkin teosten arvioijat, jotka eivät subliimin kehyksen lisäksi käytä muita tulkintamalleja, eivät voi täysin tavoittaa hänen teostensa laatua ja ominaisuuksia.⁶ Lee ottaa esimerkikseen galleristi Holly Solomonin, joka maalailee *Day's End* teoksen ympärille ylimaallista sädekehää verraten sitä Michelangeloon ja katedraali-ikkunaan.: ”I remember when I saw the piece for the first time, it reminded me of the first moments of seeing a Michelangelo, of being in a cathedral with flying buttresses and light-stained glass. Yet I was afraid. I was afraid to cross the cut he made in the floor; I'm afraid of heights. He made a small handrope for me and other people who were fearful.”⁷

Matta-Clarkin jäljelle jääneet dokumentit vahvistivat käsitystäni, ettei Leen ehdottama subliimi-fenomenologinen tulkinta-, kirjoitus- tai lukutapa kykene riittävän tarkasti avaamaan taiteilijan teosten merkitystä. Väitän, että Matta-Clarkin elämän ja taiteen psykodynaamiikan käsittely yhdessä Leen taideteoreettisen tulkinnan kanssa tuottaa monipuolisemman ja tarkemman kuvan hänen töittensä dynamiikasta. Leen ehdottaman fenomenologis-subliimin kehyksen lisäksi Matta-Clarkin teokset tulee kytkeä myös niihin ehdottoman henkilökohtaisiin lähtökohtiin, jotka vaikuttavat kaiken aikaa hänen työnsä taustalla.

Kuvataiteilijana voin tarkastella asiaa juuri tällaisesta näkökulmasta: dynamiikka on minulle tuttu. Ehdotan kolmea yhtäaikaista lukutapaa: kahden fenomenologisen ja subliimin lukutavan lisäksi mukaan on otettava myös kolmas – henkilöhistoriallis-psykodynaaminen lukutapa. Näin tulkinta tuo esille ja konkretisoi tarkemmin hänen teostensa kaksoissitovia merkityksiä, häiriöelementtejä, konseptuaalisia itseisristiriitoja, jotka hänen työssään olivat niin ilmeisiä.

Vaikka Matta-Clarkin teoksista voikin poimia erilaisia filosofis-maailmankatsomuksellisia näkökulmia, hän oli pikemminkin

6. Lee 2001, 130.

7. Lee 2001, 130. Katso Solomonin haastattelu konaisuudessaan: *Gordon Matta-Clark* 1985, 24–25.

kyenneet ratkaisemaan miksi tällaista pitäisi esittää taiteen nimissä museokontekstissa. Ehkä kuraattorit olivat valmiit piilottamaan työmme omaa hämmennystään peittääkseen. Ehkä museokonsepti ei ole oikea paikka tämän kaltaiselle työlle. Ehkä jokin muu konsepti

pragmaatikko. Hänen voi sanoa pyrkineen subliimiin ilmaisuun, ja hänen ajattelunsa juontui ennen kaikkea hänen työskentelystään. Yhteiskunta ja kaupunki oli se pohja, johon hänen teoksensa viittasivat. Tässä mielessä hän rakensi teostensa kehyksen tarkoin. Hän ei näytä pitkäksi aikaa pysähtyvän pohtimaan teostensa juuria, syntyjä ja syviä. Hänestä kirjoitettujen kuvausten perusteella oli juuri päinvastoin: hän oli alati liikkeellä ja koko aika uusi projekti mielessään. Tämä tukee näkemystäni siitä, että Matta-Clarkin teokset on ehdottomasti nähtävä myös hänen henkilöhistoriansa ja psykodynamiikan näkökulmasta käsin.⁸

J. M. Coetzeeta mukaillen: Diskurssikonventiot vaativat, että myös kuvataiteilijan eksistentiaalinen tilanne, joka saattaa olla hyvinkin uhanalainen (kuten oli Gordonin ja hänen veljensä Batanin laita) on pidettävä loitolla siitä mitä hän tekee. Tässä kohtaa ei enää tarvitse noudattaa konventioita, vaan meidän olisi saatava jokaisen hänen teoksensa takaa kuulla myös niiden ilon ja tulevan surun musiikki, joka on (niin Matta-Clarkille kuin monelle muullekin) taiteilijalle konkreettinen ja ilmeinen.⁹

Taiteilijan kamppailu oman elämänsä eksistentiaalisten kysymysten äärellä ei voi olla sen konkreettisempi kuin Matta-Clarkin kohdalla oli. Ehdottamani kolmoissitova tulkinta konkretisoi myös omia kysymyksenasettelujani sekä tuo esille hapuilevan, merkityksiä etsivän kielen, jonka parissa ja jonka keskellä Gordon eli ja teki työtään.

8. Korostan, että kyse on tulkitsemisesta. Dokumentit ovat luonnollisesti aukkoisia ja niitä joutuu lukemaan rivien välistä. Tulkinta-apparaattina käytän itseäni, ja toivon tulkitsevani sanoihin piiloutuneita tai piilotettuja merkityksiä mahdollisimman tarkasti.

9. Coetzee 2010, 173.

olisi toiminut paremmin, kuten meille ehdotettiin. Ehkä.

Ei-kommunikaatiosta

Antropologi Gregory Bateson käyttää eri uskonnoissa olevista säännöistä ja kieltoja koskevista toiminnoista, puheesta tai jopa ajattelusta käsitettä kehys, *frame*. Kehyksellä hän viittaa vuorovaikutusta jäsentävään ja ohjaavaan metaviestintään. Esimerkiksi leikin kehys määrittää vuorovaikutuksen tilanteeksi, jossa muutoin vakavasti tai kirjaimellisesti otettavia viestejä ei oteta tosissaan. Metaviestintää on kahdentyyppistä. Se voi määrittää viestien merkityksiä ("tämä oli vitsi") tai kommunikaation prosessia ja kommunikoivien osapuolten suhdetta ("meidän kesken ei tarvitse olla vakava" tai "minä saan kertoa vitsejä, sinä et"). Kehyksen käsite viittaa siis myös sosiaaliseen todellisuuteen, jossa kommunikaatio rakentuu. Kehys on kuin tila, jonka kommunikoivat osapuolet vuorovaikutuksellaan rakentavat, jossa he toimivat ja jonka mukaisesti heidän kokemuksensa jäsenytyvät.¹⁰

Sosiaalipsykologi Erving Goffman on soveltanut Batesonin kehyskäsitettä siihen, miten kehykset jäsentävät sosiaalista arkikokemusta. Hänen mukaansa kehykset ovat sosiaalisen kokemuksen ja vuorovaikutuksen perustava elementti, mutta ne ovat myös haavoittuvia. Usein esiintyy epäselvyyksiä ja erimielisyyksiä kulloinkin pätevästä kehyksestä. Tämä synnyttää kielteisiä kokemuksia, ja kun ihmiset ovat oppineet määrittelemään tilanteen tietynlaisen kehyksen mukaan, sen osoittautuminen pätemättömäksi voi olla ahdistava kokemus. Kehykset muodostuvat kommunikaation myötä, joten kommunikaatio voi myös murtaa ne. Siten on luontevaa, että kehysten säilyminen edellyttää kehystä hajottavien tai kyseenalaistavien viestien nonkommunikaatiota.¹¹

Kun kommunikaatiota tarkastellaan monitasoisessa järjestelmässä, huomataan kehyksen, siis kontekstin suuri vaikutus siihen, miten jokin prosessi ilmenee kommunikaationa. Viestin välittymättä

10. Vesala, Ketola, Knuuttila & Mattila 2002, 25.

11. Vesala, Ketola, Knuuttila & Mattila 2002, 26–27.

Käytän nonkommunikaatiosta suomenkielistä käsitettä ei-kommunikaatio.

"Oli aika jolloin sanoja oli niin vähän, etteivät ne riittäneet ilmaisemaan edes sellaisia yksinkertaisia asioita kuin Tämä suu on minun tai Se suu on sinun, saati sitten kysymään, Miksi meillä on suut yhdessä. Nykyajan ihmiselle ei juolahda mieleenkään, miten paljon työtä näiden sanojen luominen on vaatinut, ja kenties kaikkein vaikeinta

jääminen, ei-kommunikaatio, voi olla yhtä merkityksellistä kuin sen välittyminenkin. Batesonin mukaan kirje, jota et kirjoita, anteeksi-pyyntö, jota et esitä, ruoka, jota et anna kissalle; kaikki nämä voivat olla riittäviä ja tehokkaita viestejä, koska nolla voi olla tehokas ja merkityksellinen viesti joissain kehyksissä tai konteksteissa, koska jonkin asian tekemättä jättäminen voi olla aktiivinen ja merkitykseltään vaihteleva teko.¹²

Ei-kommunikaatio on vallan väline ja sillä on pitkät perinteet ja juuret syvällä kulttuurissamme. Ajatus kielen hämmennyksestä on ikiaikainen ja se on kirjattu muun muassa Raamattuun (jonka viisi ensimmäistä kirjaa on kirjoitettu 1000–500 -luvulla eKr.) Baabelin tornin rakentamista koskevassa tarinassa Jumala luo ihmisten välille kielen sekaannuksen, perustavanlaatuisen ei-kommunikaation tilan. Raamatussa kerrotaan, miten ihmiskunta tunsivat olevansa yhdistynyt, yksikielinen ja yksimielinen, niinpä he halusivat rakentaa tornin tavoittaakseen taivaan. Rajoittaakseen ihmisten valtaa Jumala sekoitti heidän kielensä ja he hajaantuivat ympäri maailmaa. Baabelin tornin kertomus on Raamatun selitys ihmisroduista ja ihmiskunnan jakautumisesta eri kansoihin, joilla on omat kielensä.¹³

Jumala käyttää valtaansa estääkseen ihmisiä ryhtymästä uudelleen tornin rakentamiseen. Kielen hämmennys elää mytologiassa Jumalan haavoittuvuudessa, joka altistaa hänet houkutukselle reagoida tuhoavasti oman poikansa kasvuun. Ensin Jumala päätti karkottaa ihmisen paratiisista rangaistukseksi siitä, että tämä oli rikkonut hänen käskyään vastaan syötyään hyvän ja pahan tiedon puun hedelmiä. Ihmisen tehtyä syntiä, ja hänet paratiisista karkotettuaan Jumala kiroaa kaikki osalliset: miehen, naisen ja käärmeen, eli itse haluajan, halun kohteen ja tuon fallisen elimen.¹⁴

Hän levittää kastraatiouhkaa kostamalla ja manaamalla kaikille osapuolille onnettomuutta. Jumala kuitenkin karkotti ihmisen paratiisista ennaltaehkäisevässä mielessä. Motiivina ei ollut niinkään viha vaan pelko. Luodessaan ihmisen omaksi kuvakseen hän ei suinkaan

12. Vesala, Ketola, Knuuttila & Mattila 2002, 17.

13. Manninen 1991, 61. Vanhan testamentin synthyhistorialla on oma oppialansa eksegetiikka, jossa kyseistä teemaa on tutkittu erittäin runsaasti.

14. Manninen 1991, 59–61.

oli, että ensiksi täytyi oivaltaa että niitä tarvittiin, sitten piti päästä yhteisymmärrykseen niiden välittömien vaikutusten sisällöstä, ja lopuksi edessä oli vielä tehtävä, joka ei tulisi koskaan viedyksi täydellisesti päätökseen, toisin sanoen oli kuviteltava kaikki seuraukset, joita myöhemmin tai vielä pitemmälläkin aikavälillä saattaisi näistä

tarkoittanut, että ihmisestä todella tulisi hänen oma kuvansa. Kun ihminen kuitenkin söisi, eläisi, nauttisi ja nousisi näin luojansa rinnalle, Jumala oli vaarassa käydä peräti tarpeettomaksi, ja ainoastaan ikuinen elämä erotti enää ihmisen Jumalasta. Jumala näki, miten uhattu hänen asemansa oli ja kauhistui, koska ihmisellä oli todellakin mahdollisuus kasvaa täyteen mittaan, aikuiseksi. Ajatus siitä, että luodut keksivät ryhtyä ottamaan selvää kaikista potentiaaleistaan ja niiden toteuttamisesta omassa elämässään oli kestävä. ¹⁵

Jumalan vastastrategia kiteytyy hänen toiminnassaan Baabelin tornin rakentajia vastaan: ”Katso, he ovat yksi kansa, ja heillä kaikilla on yksi kieli, ja tämä on heidän ensimmäinen yrityksensä. Tämä, mitä he ovat saaneet aikaan, on vasta alkua.” ¹⁶ Ja nyt ei heille ole mahdotonta mikään, mitä aikovatkin tehdä. ”Menkäämme sekoittamaan heidän kielensä, niin etteivät he ymmärrä toisensa puhetta.” ¹⁷ Jumala huomaa merkityksensä yhä vähemmän itsestään selväksi ja tulee riippuvaiseksi ihmisten pelon pysyvyydestä. ¹⁸ Ja niin Jumala hajotti heidät kaikkialle maailmaan, ja he lakkasivat rakentamasta kaupunkiaan. ”Kieli on Jumalalle tärkein luomisen väline. Hän käskkee luonnonvoimia sanallaan ja antaa kaikelle kielellisen ilmaisuuden, nimen. [...] Myöhemmässä juutalaisessa mystiikassa, kabbalassa, kieli onkin maailmaa tärkeämpi, perimmäinen todellisuus, ja maailma on vain kielen kuva.” ¹⁹

Ihmisen voi kuitenkin tehdä hulluksi ristiriitaisella kommunikaatiolla. *Uskontojen uhrin* -sivusto kuvaa suljettujen uskonlahkojen käyttämää kaksoissitovaa kieltä, joka on läsnä kaikessa lahkojen kommunikaatiossa. ”Tämä liittyy destruktiivisten kulttien tapaan käyttää kuormitettua kieltä, kaksoiskieltä. Koska kieli tarjoaa symbolit, joiden avulla ajattelemme, kontrolloimalla tiettyjä sanoja helpottuu myös ajattelun kontrollointi. Kaksoiskielessä sanojen merkitys hämärtyy tai voi olla jopa vastakkainen yleiseen kieleen verrattuna.” ²⁰

Totalitääristen laitosten toimintaperiaatteisiin liittyy olennaisesti tiedon välittämättä jättäminen, joka tiedon pimittäminen. ²¹ Myös

vaikutuksista ja sanoista koitua. Päinvastoin kuin järki oli edellisenä iltana niin itsevarmasti vakuuttanut, siihen kaikkeen verrattuna pyörän keksiminen oli pelkkä satunnainen onnenpotku, samoin kuin sittemmin painovoimankin keksiminen vain sen ansiosta että omena sattui putoamaan Newtonin päähän. Pyörä keksittiin ja oli siten

15. Manninen 1991, 60–61.

16. 1 Moos. 11:7.

17. 1 Moos. 11:8.

18. Manninen, 1991, 61.

19. Hämeen-Anttila 2007, 21. Ks. edeltä myös s. 15.

20. Uskontojen uhrin tuki, <http://www.uskontojen-uhrientuki.fi/ahdistava-uskonto/aivopesu> (luettu 25.5.2010). Uskonto tai uskominen ei tee kenestäkään uhria. Sen sijaan suljetut ja fanaattiset uskonlahkot pyrkivät myös kielen avulla hämärtämään asioita ja näin ne alistavat jäseniään. Tällaisella tavalla toimia ei ole mitään tekemistä useimpien uskontojen kanssa. 21. Kuten vankiloihin, mielisairaaloihin, sotilaskasarmeihin, suljettuihin opiskelu- ja työ-yhteisöihin... Tästä kirjoittavat mm. Erving Goffman kirjassaan *Minuuden riistäjät* (Mielenterveyden keskusliitto, 1997) ja Michael Foucault teoksessaan *Tarkkailla ja rangaista* (Otava 2005).

pitkälle kehittyneet koodijärjestelmät tai diskurssit ovat esimerkkejä ei-kommunikaatioon perustuvasta vallankäytöstä. Sen sijaan, että kommunikaatiossa pyritäisiin vaihtamaan mielipiteitä tai jakamaan tietoa, jonkin hyvin kapean intressialueen diskurssin hallinta nouseekin keskeiseksi kysymykseksi.

Valtataistelussa, jota myös ihmisten välinen kommunikaatio on, vuorovaikutus saattaa olla hyvinkin dramaattista, osapuolia alistavaa ja loukkaavaa. Siinä käytetään hankalasti siedettäviä keinoja; kaksoissitovaa kommunikaatiota: Älä tottele minua! Tai: Koska lopetit vaimosi pahoinpitelyn? Kaksoissitovaa on kommunikaatio, jossa samanaikaisesti viestitään vastakkaisia voimakkaita tunteita tai käsityksiä niin, ettei toinen pysty rationaalisesti suhtautumaan niihin. Syntyy ambivalenssi, jonka kanssa eläminen on hankalaa, tuskastuttavaa ja usein kestämatonta.²²

Amerikkalainen psykoanalyttikko ja skitsofreniatutkija Harold Searles on artikkelissaan *The Effort to Drive The Other Person Crazy* kuvannut kuusi eri tapaa tehdä toinen ihminen hulluksi, sekä myös tiedostamattomia motiiveja niiden takana. Hulluksi tekeminen perustuu juuri voimakkaan ja pitkäaikaisen ambivalenssin synnyttämiseen eri keinoin.²³

Lapsi saattaa havaita vanhempansa vihamielisyyden, jonka vanhempi kuitenkin kieltää ja edellyttää, että myös lapsi kieltää sen. Tällöin lapsi joutuu ristiriitaan sen suhteen, uskoako vanhempaansa vai omia havaintojaan. Jos hän uskoo itseään, hän säilyttää otteen todellisuuteen. Jos hän taas uskoo vanhempaansa, hän säilyttää tähän elintärkeän suhteensa, mutta hänen oma todellisuudentajunsa häiriintyy. Perusajatuksena on se, että vuorovaikutus tällaisen vanhemman kanssa johtaa lapsen sietämättömään emotionaaliseen konfliktiin, joka voi johtaa psykoosiin. Vanhempi, isä tai äiti, omalla patologiisuudellaan tai 'hulluudellaan' ajaa lapsen psykoosiin. Psykoosi nähdään tällöin pakopaikkana, johon lapsi pelastautuu välttääkseen sitä repivää ambivalenssia ja emotionaalista tuskaa, jonka vanhempi on hänessä aiheuttanut.²⁴

22. Andersson 2009, passim.

23. Searles kertoo eräästä akateemisesti korkeasti koulutetusta naispotilaastaan, joka ruumiinkielellään ja kauneudellaan viesti jotain hyvin eroottista ja seduktiivista, samalla kuin hänen suustaan tuli jatkuvaa monotonista erittäin teoreettista ja tunteetonta sosiaalis-poliittista jargonia. Searles huomasi ahdistuvansa siinä määrin, että hänen oli poistuttava huoneesta jottei olisi menettänyt malttiaan. Andersson 2009, passim.

24. Näkemystä, jonka mukaan vanhempi olisi yksin syyllinen psykoosiin johtavaan konfliktiin, on nykypsykiatriassa kyseenalaistettu voimakkaasti. Yksinkertaista selitystä sairauden puhkeamiselle ei voida löytää. Rita Jähi on sukupuolittanut tämän kohdan tutkimuksestaan. Muokkasin sen sukupuolineutraaliksi, koska Jähin tarkoittama konflikti vanhempien ja lasten välillä koskee uskoakseni kumpaakin sukupuolta, myös siis isää, miestä. Jähi 2004, 19.

lopullisesti keksitty, kun taas sanat, sekä äsken mainitut että kaikki muut, tulivat maailmaan täyttämään sangen hämärää ja epämääräistä tehtävää mitä suurimmassa määrin tilapäisluonteisina äänneiden ja muotojen yhdistelminä, vaikka ne kenties varhaisesta luomisvaihees-

Matta-Clarkin arkistoaineiston perusteella näyttää siltä, että isä Roberto Matta on joutunut tukemaan pikemminkin Gordonin kaksoisveljeä Batania Gordonin jäädessä oman onnensa varaan. Mitään mittavaa patrioottista vallankäyttöä Gordonin suhteen isän puolelta ei näytä tapahtuneen, vaikka näin yleisesti väitetään. Tällä tavoin mm. tutkija Spyros Papapetros tulkitsee Roberto Mattan 9. tammikuuta 1962 leimattua kirjettä, jossa Roberto suosittelee Gordonille arkkitehtuuriopintoja: "The letter discloses that architecture comes with the sanction of paternal authority and the benefaction of the father's renowned architect friends; they, and perhaps not the architecture school, represent, for Matta, Gordon's real schooling in architecture".²⁵

Papapetros on samoilla linjoilla Pamela M. Leen kanssa kiistäessään Robertolta kaikki muut kuin patrioottisena hallitsijana olemisen mahdollisuudet. Lee kirjoittaa Gordonin kieltäytymisen isästään (Leen ilmaisuja käyttäen) näkyvän ja "tulleen oikeaksi todistetuksi" mm. siinä eleessä, että Gordon otti käyttöönsä äitinsä tyttönimen "Clark".²⁶

Saattaa olla, että asia oli juuri näin, mutta painotus ei ole kokonaan oikein eikä se anna oikeudenmukaista kuvaa Roberton pyrkimyksistä huolehtia pojistaan. 21. joulukuuta 1952 päivätyssä kirjeessä Roberto Matta kertoo lähettäneensä pojilleen postikortin ja ehdottaa kutsuvansa poikiaan "Clark-Matta" -sukunimellä. Kirjeessään hän kertoo lisäksi lähettäneensä Gordonille postimerkkejä ja toivovansa, että myös Batanilla olisi jokin harrastus, joka tekisi hänet onnelliseksi.²⁷

Isä ehdottaa pojilleen "Clark-Matta" -sukunimeä, joka asettaa äidin etusijalle. Myöhemmin Gordon ottaa käyttöönsä lievemmän, isää vähemmän sivuuttavan muodon "Matta-Clark", kun taas Batan pitää isänsä sukunimen. Gordon näyttää tässä kohtaa pikemminkin

25. Papapetros 2009, passim.

26. Lee 2001, 5.

27. Katso kirje s. 82.

taan periytyneen sädekehän turvin, ei niinkään pelkinä sanoina vaan nimenomaan vaihtelevien merkitystensä ja tarkoitteidensa vaikutuksesta, pyrkivät itsepintaisesti näyttämään katoamattomilta, kuolemattomilta tai ikuisilta aina kulloisenkin luokittelijan mieltymysten

My dear Ann:
 I have sent a post card to Gordy and Batan
 I call them Clark-Matta I do not know
 how do you think them about name.
 how do you think them about name.

tekevän mieliksi vanhemmilleen, erityisesti isälleen, muttei siinä määrin suosi äitiään, että olisi ottanut ensimmäiseksi nimekseen "Clark", kuten Roberto esitti. Mielenkiintoisempaa oli kuitenkin, ettei Batan seurannut Gordonin esimerkkiä. Tämän perusteella juuri Batan näyttää kapinoineen, ei Gordon. Edellisessä kappaleessa käsitelin tätä teemaa ei-kommunikaation kehityksessä: onko niin, että ainoastaan tehdyt teot ratkaisevat? Ainoastaan teotko ovat niitä, joiden perusteella toimiamme arvioidaan? Voisiko Batanin pitäytyminen alkuperäisessä sukunimessään olla samalla tavoin aktiivinen teko kuin se, että hänen veljensä vaihtoi sukunimen?

Tämä yksityiskohta osoittaa jotain muuta, kuin mitä Robertosta tavataan kirjoittaa. Ja juuri tällaisilla yksityiskohdilla on tarpeeksi toistettuina tapana muuttua totuuksiksi. Myös muiden dokumenttien perusteella Roberto näyttää pikemminkin olleen valmis jakamaan auktoriteettiaan kuin pidättämään sitä itsellään. Kyse oli pikemmin siitä, ettei Gordon tuntenut isänsä huomaavan häntä. Gordonilla ei näin ollen näyttäisi olleen juuri vastusta isänsä puolelta, ja dokumenttien perusteella Gordon sai toteuttaa taiteilijuuttaan täsmälleen niin kuin itse halusi.

"Psyykkisesti sivuutettu isä ei voi juuri auttaa poikaansa reali-

mukaan. Tästä sanojen luontaisesta taipumuksesta, jota emme osaa emmekä liioin voikaan vastustaa, kehkeytyi ajan mittaan erittäin vaikea, ehkä ratkaisematonkin viestintäongelma, olkoon kyseessä sitten sanoman välittyminen kollektiivisesti kaikille tai vain kahden ihmisen kesken, niin että lopulta menivät vellit ja puurot sekaisin

Viereinen sivu: Ote Roberto Mattan kirjeestä Anne (Clark) Alperille. © (CCA), kuvaus ja kuvankäsittely PK 2010-11.

soimaan maailmaansa; tämän mielen täyttää kiihkeä kuvitteellinen etsintä, pakko vakuuttua siitä että menetetty arvokas isä ei ole lopullisesti poissa eikä poikaansa hylännyt. Hänen kateissaolonsa ei saa olla osoitus pojan merkityksettömyydestä, vaan sen on tarkoitettava odotettavissa olevaa Suurta Suunnitelmaa.”²⁸

Gordon sai isältään rauhassa räjäytellä oppilasasuntolan ikkunoita, tarjoilla ilmaista ruokaa satunnaisille ihmisille, kaivella gallerioiden lattioita, viipaloida asuntaloja, paistella valokuvia, tarjoilla happea jalankulkijoille New Yorkin keskustassa, ostella arvottomia ja mitättömiä maakaistaleita New Yorkista, roikkua köysien varassa puiden latvoissa ja tehtaanpiippujen välissä. Koko perheyhteisö, isä Roberto Matta mukaan luettuna, keskitti voimansa Batanin tukemiseen ja hänen mielenterveydestään huolehtimiseen.

Batanin erityisen tarvitseva suhde isää kohtaan tulee vahvasti esille jo kun hän pienenä poikana, alle kouluikäisenä kesäleirillä ollessaan kirjoittaa kotiin kirjeitä, jotka hän osoittaa äidin lisäksi myös isälle. Kotona kirjeitä odotti ainoastaan äiti, mutta pienellä pojalla oli tarve kehittää turvakseen fiktio, ehkä peitelläkseen isän puutteesta aiheutuvaa häpeää.²⁹ Myös Gordon pyysi pikkupoikana kesäleiriltä lähettämässään kirjeissä suklaata ja karkkeja, kuten Batan, mutta osoitti kirjeensä ainoastaan äidille.

Gordon näytti tulleen varsin hyvin toimeen veljeensä verratuna: koulunkäynti sujui mallikkaasti, hän oli äidin kultapoika. Myöhemmin hän myös menestyi taiteilijana ja näytti ulkoisesti tulevan toimeen itsensä ja ympäristönsä kanssa. Ylitsevuotavalla toimeliaisuudellaan hän ylläpiti hänen mieleensä istutettuja mielikuvia. Samalla hän kannatteli äitiään, veljeään, tyttöystävänsä ja koko muuta maailmaa. Gordon oli vastuunkantaja myös taiteessaan, ja pyrki huolehtimaan itsensä sijasta muiden viihtyvyydestä *FOOD*-taideravintolassaan, jonka moottorina hän toimi. Mutta myös Gordon olisi tarvinnut osuutensa isästään, sillä jokin *vainosi* myös häntä. Se ”jokin” ajoi häntä takaa ja viimein se saavutti hänet. Mikä se oli?

28. Manninen 1993, 123.

29. Nämä leiriltä lähetetyt kirjeet oli kirjoittanut Batanin puolesta ilmeisesti joku leirin vanhemmista lapsista, jolle oli annettu tehtäväksi kirjoittaa nuorempien ja kirjoitustaidottomien lasten kirjeitä. Lähde: CCA:n arkistomateriaali.

eikä mustaa erottanut enää valkoisesta ja itse sanat anastivat kaiken vallan ja korvasivat sen, mitä ne aikaisemmin yrittivät enemmän tai vähemmän onnistuneesti ilmaista, ja siitä taas oli viimein tuloksena tämä ketään hämäämätön tyhjien tynnyrien korvia huumaaava meteli, turhaan karnevaalinaamioiden taakse piiloutuneet purnukat, joissa

Se ”jokin”

Gordonin ambivalenttisuuden isää kohtaan voi pikemminkin nähdä juontuneen ja olevan heijastusta Gordon, Batan & äiti-Anne -kolmiyhteyden sisäisestä diskurssista. Gordonille ei jäänyt tai hänelle ei jätetty muuta mahdollisuutta kuin käsittää isänsä perheeseen kohdistuneen onnettomuuden syntipukkina. Pojan mielen täytti kiihkeä kuvitteellinen etsintä, pakko vakuuttua ettei isän kateissa olo saa olla osoitus omasta merkityksettömyydestä, kuten Vesa Manninen asian edellisessä luvussa ilmaisi. Gordonin toimeliaisuus ei riittänyt eikä pystynyt pelastamaan Batan-veljeä itsemurhalta. Hän ei voinut estää tapahtumien kulkua, vaikka hän kaikin keinoin pyrkin varjelemaan äitiään kaikelta lisäsurulta ja -ahdistukselta. Tahdonvoima ja jatkuva liikekannalla oleminen eivät siihen riittäneet. Näin ollen heidän kunkin oli omalla yksilöllisellä tavallaan pakko kohdata se ammittava tyhjä, jonka Batanin itsemurha lopullisesti paljasti, ja jonka olemassaoloa kaikin keinoin peiteltiin.

Anne-äiti ja Roberto-isä näyttävät selviytyneen tästä konfrontaatioista omilla tavoillaan: Roberto (joka eli huomattavan pitkän, yli yhdeksänkymmenen vuoden mittaisen elämän) ilmeisesti kiinnittyneenä taiteeseensa ja toimeliaisuuteensa, ja Anne velvoitteisiinsa ja sovinnaisuuksiinsa – kun taas Gordonille tuo tapahtuma merkitsi sairastumista ja lopulta myös kuolemaa vain kaksi vuotta Batanin itsemurhan jälkeen.

Kun kerran oli niin, ettei Gordon kyennyt estämään veljensä itsemurhaa, ja sen aiheuttamaa syvää surua ja pettymystä, eikä suojelemaan äitiään tältä surulta, oliko niin ettei hän myöskään ansainnut mitään hyvää itselleen? Kokiko hän tuottaneensa pettymyksen niin itselleen kuin myös äidilleen, ja kokiko hän olevansa yksin syyllinen, toinen osapuoli rikoksessa, jonka olisi myös lakattava olemasta? Näinkö ”jokin”, sisäinen ja näkymätön, hänelle kuiskutteli vielä siinä vaiheessa kun hän kuunteli syvältä sisältään kumpuavaa mustavalko-lähetystä nopeasti tappava syöpä haimassaan, mahdollisesti piirtäes-

komeilevat nimilaput mutta joiden sisällä ei ole mitään paitsi korkeintaan niissä joskus muinoin kuljetetusta tai säilytetystä ruumiin tai hengen ravinnosta muistuttava mutta jo haihtumaisillaan oleva

sään *Immune vs. Cancer Cells* tai *Final Meditation*³⁰ -piirustuksiaan?

Perheen sisäinen dynamiikka näkyy siinä kaksoissitovasta kielessä, jota he toisilleen lähettämässä kirjeissä käyttivät. Vielä hieman vanhempanakin, 1960-luvun alussa Gordonin ollessa hieman alle kaksikymppinen, hän lopettaa Tunisiasta lähettämänsä kirjeen äidilleen ”Sinun aina rakastava Pikku Poika, Gordon” (Your ever lovin Baby Boy, Gordon). Tämän voi tulkita suloiseksi, mutta mistä tarve ilmaista itseään äidilleen tällä tavoin, jo melkein täysi-ikäisenä, syntyi? Myöhemmin hän kirjoittaa äidilleen, kuin alleviivaten, kuinka hän ei ole pitänyt yhteyttä isäänsä. Eräässä kirjeessä hän selvittää, miten Roberto suhtautuu holtittomasti ja suurpiirteisesti heihin, omiin poikiinsa, ja kuinka Roberto on ”oma vanha itsensä”.³¹

Tulkitsen Gordonin metainformaation äidilleen olleen, että Roberto on juuri sen kaltainen, jollaiseksi isä on poikien mielikuviin – tai siis tiedostamattomasti konstruoitunut. Näin turvattiin isän pysyminen eliminoituneena perheyhteydestä.

Annen on kuitenkin täytynyt nähdä poikien, varsinkin Batanin isän ikävä samalla kun pojille saatettiin viestittää ja heidän mieliinsä juurruttaa isän aikoinaan tekemän julmuuden syvyyttä, hänen teke-määnsä vääryyttä äitiä ja poikiaan kohtaan. Tällä tavoin pojat olisi totutettu pitämään tunneilmaisunsa minimissä, kun jokin asia koski paennutta isää tai kun hän tavalla tai toisella käväisi poikien miellissä tai tuli muuten vain puheeksi. Kuinka vaarallinen positiivinen sana, ikävän ilmaisu isää kohtaan olisikaan tässä kolmiyhteydessä ollut? Olisiko se tulkittu myötätunnon puutteeksi, lähes petokseksi äidin kokemaa kärsimystä kohtaan – näinkö alistettiin heikkoudella?

Tyypillistä Robertson kirjeille on, että niissä puhutaan varsin usein rahasta. Jos sanan ”raha” korvaisi sanalla ”rakkaus” Robertson kirjeet olisivat pullollaan mitä erilaisimpia ja hienovaraisempia rakkauden ilmaisuja.³² Raha oli rakkauden eufemismi, kuten se on monille muillekin perheille, joiden sisäinen diskurssi ei syystä tai toisesta salli puhua rakkaudesta sen omilla ilmaisuillaan.

Mutta keitä alistettiin ja millä hinnalla? Pojissaan Anne saattoi nähdä heijastuksia entisestä puolisostaan, myös sen, että heistä

30. *Immune vs. Cancer Cells* -piirustus edellä s. 59 ja *Final Meditation* jäljempänä s. 101.

31. "[...] Big words doesn't mean much but they sure sound impressive [...] Needless to say Matta was his gay old self running around confusing everyone including himself with illusions of grandeur – he gave Baton [Batan] and I an hasty rendez-vous before finishing saying hello – then was off no yet to be heard of and the rendez-vous was slightly forgotten", Gordonin kirje äidilleen Roomasta vuonna 1971, CCA:n arkisto, Montreal.

32. Robertson kirjeiden sisällöt voisivat tällöin olla vaikkapa: "Lähetän tässä samalla teille 1500 rakkautta, 1/3 sinulle Ann, 1/3 Batanille ja 1/3 sinulle Gordy. Käytä lähettämäni rakkaus aivan miten itse tahdot..." tai: "tällä rakkaudella voit lunastaa itsellesi tarvitsemasi asunnon ja turvalliset seinät, joiden sisällä voit asustaa" tai hieman isällisemmin: "oletko todellakin tuhlannut jo kaiken lähettämäni rakkauden, rakkautta ei lähetellä täältä joka päivä. Minulla ei ole varaa enempään rakkauteen tällä hetkellä..."

saattaisi kasvaa ilman varotoimenpiteitä isänsä kaltaisia. Ehkä aggression ilmaisuja ei sallittu, äänen korottamisia, nyrkin pöytään lyömistä, itkua – kaipuun yhtä aikaa voimakkaita ja ruumiillisia ilmaisuja? Varsinkin Batan, joka pyrki kiinnittymään ympäristönsä vajavaiseen miehisyystarjontaan, ja joka näytti tarvitsevan isäänsä enemmän kuin Gordon, palautti Annelle muistikuvia puolisostaan. Batanille äidin välittämät viestit olivat sovittamaton ristiriita, jonka lopulliseen repeämiseen voimaton äiti rakkauden ja huolenpidon nimissä – ja varmasti myös tiedostamattaan – osallistui. Se oli se ”jokin”, *Invisible Object*, eikä sen puristuksesta ja pakottavuudesta selvinnyt Gordonkaan.



Batan & Roberto, © The Canadian Centre for Architecture (CCA). Kuva: PK, 2010.

”Merkkillinen tuo suhde joka meillä on sanoihin. Opimme muutamia pikkulapsina, ja elämän varrella keräämme niitä lisää koulusta, keskustelusta ja kirjoista, mutta siitä huolimatta me tunnemme suhteel-

Väärät toimenpiteet + oikeat syyt

Roberto ei toiminut yleisten normien mukaan kuten vastuun tuntevan isän olisi kuulunut toimia. Hän yritti kuitenkin saavuttaa uudelleen kontaktin poikiinsa ja perheeseensä, mutta ymmärrettyään epäonnistumisensa hän alkoi lyödä heitä laimin. Hän ei kenties juuri tällaisista vastoinkäymisistään johtuen kyennyt kuulemaan poikiensa, ja erityisesti Batanin hänelle osoittamia huutoja eikä osannut tulkita poikansa yli äyräitten vuotavaa isänkaipuuta silloin kun olisi vielä ollut mahdollista korjata jotain. On mahdoton kuvitella, että pojat olisivat milloinkaan voineet ymmärtää isänsä pakoa perheensä luota.

Toisinaan on niin, että ihmiset tekevät oikeita asioita vääristä syistä, mutta Robertsonin suhteen oli pikemminkin niin, että hän teki vääriä asioita oikeista syistä. Oikeat motiivit lienevät olleet hänelle tärkeitä. Ja näitä eroon ja pakoon johtaneita motiivejaan hän purkaa kirjeissään Annelle. Hän purkaa oman mielensä syövereitä kertoessaan hänen ja heidän olleen onnettomia yhdessä, jonka vuoksi ero oli välttämätön ja väistämätön.³³ Tämä voi tietysti olla yritys puhdistaa huonoa omaatuntoa, mutta se lienee ollut Mattan totuus ja sellaisena se on pakko hyväksyä.

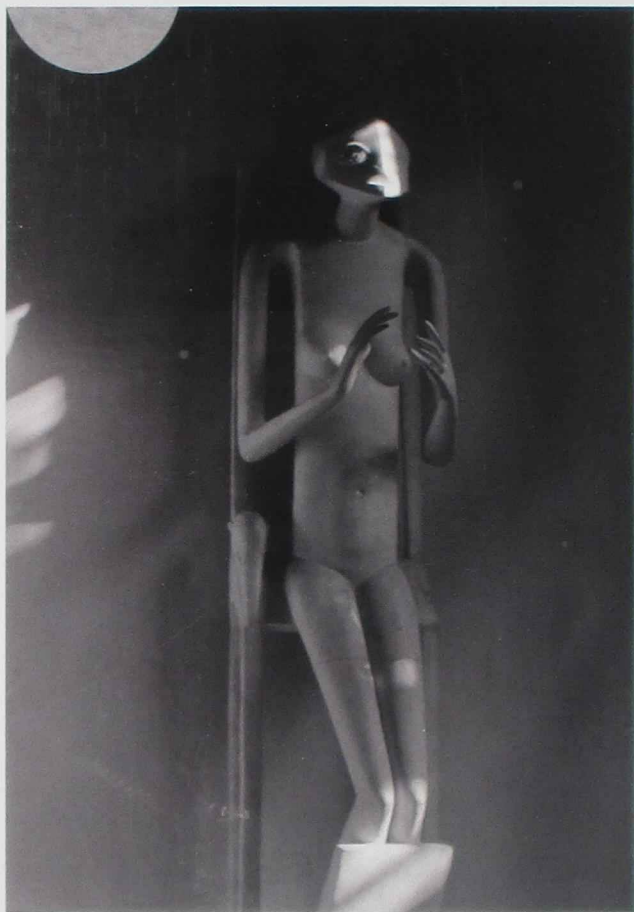
Yhtä kaikki, lopputulos ratkaisee, ja vaikkei tämän mittavampia johtopäätöksiä asiasta vedettäisikään niin nämä kaksi poikaa joutuivat vanhempiensa välisen rakkauden puutteen, anteeksi antamiseen kykenemättömyyden ja keskinäisen eripurin sijaiskärsijöiksi. Tällaista pettymystä luojaansa kohtaan kuvastaa myös Ivan Karamazov sanoessaan, että jos lasten kärsimyksillä täytetään se kärsimysten summa mikä on välttämätön totuuden ostamiseksi, koko totuus ei ole sellaisen hinnan arvoinen.³⁴

Batanille elintila äidin vaikutuspiiriin alaisena alkaa kaventua teini-ikäisenä ja hän alkaa oirehtia vakavasti. Hän kirjoittaa uhmakkaita kirjeitä äidilleen, joissa hän vaatii itselleen tilaa ja omaa rauhaa. Batan

33. Mattan kirje edellä s. 28.

34. Ivan Karamazov taistelee Jumalaa, koko elämää ja kohtaloaan vastaan eikä kyse ole vain vanhempien osallisuudesta lapsien kärsimyksiin, johon tässä kohtaa viitataan. Dostojevski 1979 [1880–1881], 330.

lisesti ottaen tavattoman vähän sellaisia sanoja, joiden merkityksestä, sisällöstä ja tarkoitteesta meillä ei olisi pienintäkään epäilyä, jos joskus ihan vakavissamme rupeaisimme niitä ruotimaan. Niinpä



Alberto Giacomettin *Invisible Object* (vasemmalla), kaksoispojat ja Giacomettin veistos (keskellä)

me väitämme ja kiistämme, vakuutamme ja vakuutumme itse, todistelemme, päätelemme ja päädymme tuloksiin käydessämme sumeilematta keskustelua käsitteillä, joista meillä on vain hyvin epämääräinen mielikuva, ja huolimatta siitä valheellisesta varmuudesta, jota me yleensä teeskentelemme kun hapuilemme sanojan sumun



Gordon veistoksen vieressä (oikealla) Mattan kodissa, New Yorkissa 1943. © The Canadian Centre for Architecture (CCA). Kuvat: PK, 2010.

keskellä tietä etsien, jotenkuten me toisiamme aina ymmärrämme ja joskus jopa pääsemme yhteisymmärrykseen. Jos meillä on aikaa ja malttamaton uteliaisuus iskee, saamme lopulta aina selville, mikä merikrotti oikeastaan on.” (Saramago 2005, 100).

Jorge Luis Borges tapaillee teemaa: “[...] jos voisimme ymmär-

ja Roberto yrittävät vielä luoda suhdetta toisiinsa. Batan kapinoid äitiään vastaan ja pyrkii hakemaan tankkausta isän vajeeseensa, jota äiti ei voinut pojalleen tarjota, sillä siinä pienperheyhteisössä, johon Anne ja hänen kaksi poikaansa kuuluivat, isä Roberto on jo pyyhitty pois jonnekin, josta poikien oli häntä mahdoton enää saavuttaa. Isän ja poikien välissä oli valtaisa ja loputtoman syvä meri – niin kuvainnollisesti kuin myös konkreettisesti. Roberto oli Italiassa, ja Anne yksin yhdessä poikien kanssa Atlantin rannalla Yhdysvalloissa.

Näkemykset, joiden mukaan poisjuossut on syyppää kaikkiin nykyisiin ja tuleviinkin onnettomuuksiin pitävät yllä voimakasta vastakkainasettelua. Läsnäolematon on helppo ulkoistaa ja hän on ilmeinen ”toinen” siinä vaiheessa kun tarvitaan ulkoinen vihollinen oman hataran puolustuksen peittämiseksi. Tällainen on korrektina pidetty ja ajanmukainen selitys perheyhteisöjen – ja toisinaan myös muihinkin ihmiskunnan kohtaamiin onnettomuuksiin. Robertosta näyttää tulleen eräänlainen Troijan hevonen, pelle, johon voi ladata omat sisäiset ja tiedostamattomat pettymykset. Hänen voidaan milloin tahansa todistaa käyttäneen patrioottista ylivaltaa, eikä hänen toimiaan perheensä ja lastensa hyväksi tämän vallanpidon vuoksi voi enää myöhemmässä vaiheessa ottaa lainkaan tosissaan – sen enempää Gordon, Batan & Anne -perheyhteisön kuin tutkijoidenkaan keskuudessa.

Olosuhteisiin nähden isä kuitenkin yritti urhoollisesti pitää yhteyttä poikiinsa, muttei välttämättä saavuttanut heitä. Roberton ja poikien välissä ei ollut ainoastaan valtameri ja vallan käsissään pitävä äiti, vaan myös CIA, joka oli estänyt Robertolta pääsyn Yhdysvaltoihin ja poikiensa luo. Mattalle ei hänen Kuuba-kytkentöjen vuoksi myönnetty viisumia USA:han. Näin myös tuon ajan henki ja poliittinen ilmapiiri erotti perheen jäsenet toisistaan.

Mattaa epäiltiin kommunistiksi, ja Anne kyseli huolestuneena asiasta Robertolta, joka vastasi, ettei hän suinkaan ollut kommunisti, vaan kaikkien vähempiosaisten puolella, ja että hän oli mitä epä-

tää edes kukan olemuksen, tietäisimme keitä olemme ja mikä on maailma. Olkoon ilmiö miten vähäpätöinen hyvänsä, se sisältää aina koko maailmankaikkeuden historian ja syiden ja seurausten loputtoman ketjun [...] näkyvä maailma toistuu kokonaisuutena jokaisessa kuviossaan, samalla tavoin kuin tahto, Schopenhauerin mukaan,

About you hearing that I'm a communist, I must
 say that it is not true - I'm a considerable un-
 political man. Europe has awoken in me the consciousness
 of the misery of the poor and I'll on their
 side instead of cynical cold blood of the surrealist
 and most abstract artist - But I'm far from taking
 the party's ... as THE truth, I imagine that a
 compromise of "naming" me a communist suits very well
 those who want to know me over ...
 those who want to know me over board -

Ote Roberto Mattan kirjeestä Anne (Clark) Alpertille, katso myös sivut 28 ja 82.

on kokonainen jokaisessa ihmisessä". (Borges, 1993 [1949], 112).
 Borges tarkoittaa ettei ole olemassa mitättömiä yksityiskohtia, mut-
 ta kykymme ymmärtää ja vastaanottaa niitä on vajavainen. Mutta
 jos lähdemme seuraamaan joen uomaa ylävirtaan, saavumme aina
 lopulta virran lähteille, jossa sijaitsee kaikki se, mistä kenties vain



Ann, Gordon & Batan, © The Canadian Centre for Architecture (CCA). Kuva: PK, 2010.

uumoilimme. Kaikki se aines, josta minuutemme on rakentunut.

poliittisin henkilö. Kirjeen sisältö vaikuttaa lähinnä vakuuttelulta, jossa Matta puolustautui joltain, mitä hän ei itse kokenut olevansa. Vastaava skitsofreeninen tilanne oli monen tuon ajan amerikkalaisen painajainen: ketä tahansa voitiin syyttää kommunistiksi ja usein syytösten takana oli silkka vallanhalu. Epätoivottu tai hankalaksi koettu henkilö haluttiin syrjäyttää ja päästä käsiksi syrjäytetyltä vapautuneeseen vallankahvaan.

Roberton nuoruusvuosien mahdollisesti pikaistuksissaan tekemä teko oli Annelle niin iso loukkaus, että pojat uhrattiin pettymyksen hyvittämiseksi ja vallan pönkittämiseksi. Tätä ei kukaan ulkopuolinen voi luonnollisesti tarkkaan tietää, mutta olettamuksena tämän voi kuitenkin esittää. Se, mikä kuitenkin pitää paikkansa on, ettei mikään tee näiden poikien kärsimyksiä enää pienemmiksi. Lapset joutuvat omien vanhempiensa vihanpidon sijaiskärsijöiksi, sukupolvien ja -puolien välisen sodan todistajiksi, koska sellaisesta totuudesta, joka on lasten kärsimyksillä lunastettu hyötyy se osapuoli, jolle vain välitön voitto ratkaisee.

”Miten annamme isillemme anteeksi? Unessako? Annammeko anteeksi sen, että he lähtivät kun olimme pieniä? Tai sen, että he pelästyttivät meidät raivollaan tai hermostuttivat meidät, kun eivät raivostuneet koskaan? Annammeko anteeksi, että he veivät tai eivät vieneet äitejämme vihille? Sen, että isämme erosivat tai eivät eronneet äideistämme? Annammeko anteeksi liiallisen lämmön tai kylmyyden? Annammeko anteeksi painostuksen tai riippuvuuden? Ovien sulkemisen, seinien läpi puhumisen, puhumattomuuden tai loputtoman puheen? Annammeko anteeksi isillemme omana aikanamme, vai heidän? Kun he ovat kuolleet? Sanommeko sen vai jätämmekö sanomatta? Jos annamme isillemme anteeksi, mitä jää jäljelle?”³⁵

Mitä meille jää jäljelle jos hellitämme otteemme vihasta? Jääkö meille silloin yhtään mitään?

35. Elokuvesta *Smoke Signals* (1999), ohjannut Chris Eyre. Elokuva pohjautuu Sherman Alexie'n novellikokoelmaan *The Long Ranger and Tonto Fistfight in Heaven* (1993).

”Minun tietämäni mukaan sellaista sanaa, joka yhdistäisi ja sulauttaisi keskenään *vilpistelyn* ja *väärentämisen* käsitteet, ei ole olemassa, Jos itse teko on olemassa, silloin pitäisi olla myös sana, Sanakirjoista löytää kaikki sanat, jotka meillä on, Vaikka kaikki sanakirjat pantaisiin yhteen, niissä ei olisi puoliakaan niistä sanoista jotka olisivat tarpeen

Kieli, mieli, suoja

Ihmiset sisäistävät kehitysprosessissaan monimutkaisia inhimillisiä kysymyksiä, jotka liittyvät esimerkiksi sukupuoleen, lisääntymiseen ja identiteettiin. Nämä eivät ehkä koskaan selviä täydellisesti, mutta näiden teemojen ympärille voidaan pystyttää ajatusten ja kuvien rakennelma, joka auttaa ymmärtämään niitä.³⁶ Tätä voi pitää yhtenä kielen ja myös taiteen alkulähteenä, mutta mitä tapahtuu jos näitä puitteita ei saada kunnolla kokoon, ja jos ihmisellä ei ole valmiuksia ymmärtää ja symbolisoida tapahtunutta?³⁷

Avuttomuuden ja toivottomuuden tunteiden kokemusta korostetaan sairauden pohjustajana. Ruumiillinen sairaus saattaa ilmetä juuri niinä hetkinä, joina on omaksuttava uusi sukupuoli, kuolevaisuuteen tai lisääntymiseen liittyvä asema tai identiteetti. Tämä muistuttaa ajatusta holofraasista. Ruumiissa on vain yksi irrallinen muistijälki tai jälkikimppu, joka ei onnistu kytkeytymään tiedostamattomaan psyykkiseen elämään.³⁸

Tämä tarkoittaa, että sairastumisalttius kasvaa, mikäli umpikujan kokemuksille ei löydy tapaa tulla ilmaistuksi. Sanat saattavat muokata ruumiin kokemista, ja tietyt fyysiset oireet voivat johtua ruumiiseen koodatuista sanoista³⁹ – tai koodaamatta jääneistä sanoista, siksi sairauteen johtava, ja toisaalta taas terveyttä ylläpitävä prosessi on myös kielellinen.

Miten tämä päti Gordon Matta-Clarkiin? Oliko hänellä mahdollisuus tuoda esille avuttomuuden ja toivottomuuden tunteitaan? Jos oli niin, että Matta-Clarkin oli oltava toimelias, vahva ja voimakas vain kannatellakseen vanhempiaan ja mielenterveysongelmista kärsivää veljeään, oliko veljen itsemurha viimeinen sinetti tässä epäonnistumisien ketjussa?

Toisin sanoen: voidaanko nämä Matta-Clarkin avuttomuuden tunteesta, veljen kuolemasta, vanhempiensa sovitamattomista ris-

36. Leader & Corfield 2008, 295–296.

37. Ks. tarkemmin *Lyhyesti*-teos, s. 137–143.

38. ibid

39. Leader & Corfield 2008, 15.

jotta me ymmärrettäisiin toisiamme, Sano esimerkki, En esimerkiksi tiedä, millä sanalla voisi nyt ilmaista tätä tunteiden päällekkäisyyttä ja sekalaisuutta, jonka minä juuri tällä hetkellä itsessäni huomaan [...]” (Saramago 2005, 144–145, kursivointi PK).

40. Leader & Corfield käyttävät tätä käsitettä. Symbolointi-kytkeytymisongelmat edeltävät holofraasin syntymistä – se on kokoon puristumista ja tiivistymistä.

41. Sontag 2010, 9.

42. Kuten esimerkiksi tuiki tavallinen, arkinen sydänkohtaus, johon ihmisiä kuolee kaiken aikaa proosalisesti, vailla metaforia. Esimerkiksi *Lyhyesti*-teoksen otsikoissa (katso s. 137) ei mainita kertaakaan, että mies olisi kuollut sydänkohtaukseen, ei myöskään mainita miehen kuolleen syöpään. Tämä onkin ymmärrettävää, koska syöpään ei juuri kuolla kohtauksenomaisesti, äkkiarvaamatta tai lehtikirjoituksen arvoisesti kuten sydänkohtaukseen kuolla tai voitaisiin ajatella kuoltavan. Sontag 2010, 24.

43. Sontag 2010, 25.

44. Sontag 2010, 24.

45. "[V]aikutuksiin perustuvilla järjestelmillä on taipumus suosia kalliita teknisiä ratkaisuja [potilaan] kuuntelemisen sijasta". Leader & Corfield 2008, 18. Tämä näkyi jatkuvana resurssipulana myös HUS:in lasten- ja nuorten psykiatriassa sairaalassa, josta kerroin alatekstissä tämän kirjan alussa. Hyväntekeväisyyttä on mediaseksikkäämpää harjoittaa hankkimalla näyttäviä ja kalliita hoitolaitteita vaikkapa lasten syöpäosastoille sen sijaan, että tuettaisiin kohtaamiselle ja kuuntelemiselle perustuvia psykiatrisia hoitomuotoja.

tiriidoista, karkoitettun isän tavoittamattomuudesta, perheyhteyksien monitulkintaisuudesta, ristiriitaisesta ja kaksoissitovasta kommunikaatiosta, sanoista joita ei saanut sanoa tai ikävästä jota ei saanut tuntea juontuneet symbolointi-kytkeytymisongelmat⁴⁰ liittää kysymykseen hänen oman sairautensa puhkeamisesta ja hänen menestymisestään pian veljensä kuoleman jälkeen?

Kriitikko, kirjailija Susan Sontag kritisoi voimakkaasti tämänkaltaisia ajatuksia esseessään *Sairaus vertauskuvana*. Jo esseen alkulauseissa hän esittää ettei sairaus ole metafora, ja että rehellisin ja terveellisin tapa suhtautua sairauteen, siis myös syöpään, on olla sairas ja puhdistautua niin täydellisesti kuin mahdollista vertauskuvallisesta ajattelusta.⁴¹

Kuvitelmat syövästä saavat rehottaa, koska syövän uskotaan olevan paljon enemmän kuin vain sairaus, joka tavallisesti johtaa (tai johti) kuolemaan.⁴² Syövän mytologian mukaan sen puhkeamisen aiheuttaa yleensä jonkin tunteen toistuva torjuminen. Syövässä ei ole kuitenkaan minkäänlaista metaforista ulottuvuutta, siksi se on harvinainen ja yhä pahennusta herättävä aihe runoudessa: sairaus jonka estetisoimista tuntuu mahdottomalta edes kuvitella.⁴³

Toisin oli laita esimerkiksi tuberkuloosin aikoinaan, jonka estetisoimisesta Sontag antaa monta kuvaavaa esimerkkiä kirjallisuuden ja muiden taiteiden alueilta. "Romantiikan aikakausi teki kuolemasta uudella tavalla moraalisen ihannoidessaan tuberkuloosiin kuolemista, joka hävitti karkean ruumiin, henkeväytti persoonallisuuden ja laajensi tietoisuuden". Ja koska syövän ei voi ajatellakaan ilmaisevan mitään henkistä, se ilmaisee että ruumis on, masentavaa kyllä, pelkkä ruumis.⁴⁴

Lääketiede on lähtenyt suuntaan, jota määrittävät suurelta osin taloudelliset etunäkökohdat eivätkä lääketehdaat yleensä lainkaan hyödy psykologisista näkökulmista sairauksiin.⁴⁵ Tällä Leaderin & Corfieldin esittämällä ajatuksella on varmasti muitakin vastustajia, eikä vähiten lääketekneiden taholta.

"Meillä on kolmet aivot. Niistä kahdet toimivat tiedostamatta. Emme tiedä, mitä ne panevat meidät tekemään. Viettejäkö, vai tahatonta toimintaa [...] Kolmas antaa meille kielen, jolla selittää, antaa syy tai alibi kahden ensimmäisen tiedostamattomalle toiminnalle. Tiedostamatonta voi kuvata syväksi mereksi ja tiedostettua vaahdoksi,

Lääketehtaiden näkökulma sairauksiin ja erityisesti syöpään, on taloudellinen eikä omakohtainen, kuten Sontagin. Sontag purkaa sairauden käsitteeseen aikojen myötä liitettyjä mytologioita, sitä miten sairautta on kuvailtu ja minkälaisia käsitteitä ja kuvia sairauksiin, erityisesti syöpään on liitetty. Nämä käsitteet ilman muuta vaikuttavat siihen, miten sairaus mielletään ja miten sitä käsitellään.

Psykologisointi näyttää tarjoavan keinon hallita kokemuksia ja tapahtumia, kuten vakavia sairauksia, jotka tosiasiaassa ovat vain hyvin vähän tai eivät ollenkaan ihmisten hallinnassa. Sontagin mielestä niille, joiden kuolemaan suhtautumiseen ei liity uskonnon lohtua tai jotka eivät pysty pitämään kuolemaa luonnollisena, kuolema on julkea mysteeri, äärimmäinen häväistys, ilmiö jota ei kyetä hallitsemaan. Hänen mukaansa suurin osa psykologian suosioista ja vakuuttavuudesta johtuu siitä, että se on ylevöitettyä spiritualismia: maallinen, näennäisesti tieteellinen tapa todistaa "hengen" ylivalta aineeseen nähden. Näin vääjäämättömän aineelliselle realiteetille, taudille, voidaan antaa psykologinen selitys.⁴⁶

Leader & Corfield puolestaan esittävät, ettei sairautta tule käsitellä vailla psykologisia tai muitakaan ulottuvuuksia – puhtaana, "vain" sairautena, jollaisena Sontag sairaudet ja erityisesti syövän näkee. Nimenomaan artikuloimattomuus on yksi keskeinen syy sairauden kehittymiseen ja lopulta sen puhkeamiseen. Leader & Corfield eivät kuitenkaan esitä tätä näkemystä ainoana sairauden selittäjänä tai koko totuutena vaan pikemminkin niin, ettei ole mitään mieltä sulkea pois psykologisten tekijöiden vaikutusta osana sairauden synnyn prosessia, koska monet tutkimukset ovat osoittaneet tällaisen kytköksen mahdollisuuden. Psykologisesti suuntautuneet tutkimukset eivät kuitenkaan viime aikoina ole olleet kovin suosittuja, koska ne eivät välttämättä tuota mitään mitattavissa olevaa ja taloudelliseksi voitoksi konkretisoitavaa.

Toisaalta taas markkinavoimien paineessa viime vuosien kiihtyvänä trendinä on ollut erilaisten terapioiden markkinoiminen kuin lääkkinä, jotka väittävät keskittyvänsä sairauden tiettyihin aspekteihin. Näin niitä oletetaan jaeltavan samalla tavoin kuin pil-

46. Sontag 2010, 59–60.

jota syntyy aaltojen voimasta. Se on meren pintaa, jota tuuli piiskaa [seuraavaksi kerrotaan rottakokeista, joiden tuloksena rotta estyy ottamasta kontakteja lajitovereihinsa] ...estyneisyyteen yhdistyy

lereitä tai ruiskeita, mikä epäilemättä tekee niistä houkuttelevia terveyspalvelujen tuottajien parissa. Mutta tällöin sivuutetaan täysin se, miten potilaat osallistuvat ja tuovat oman panoksensa kaikkiin terapiamuotoihin.⁴⁷

”Jokaiselle ihmiselle on olennaista oman minän ja minuuden hallinnan tunne. Minä olen juuri minä, eikä kukaan muu saa tulla sanelemaan minkälainen minä olen. Luonnollinen vastustus herää jos joku, vaikkapa psykiatri, tulee kertomaan minulle jotain mitä minä en itsestäni tiedä ja millainen minun pitäisi olla. Antakaa minun pitää käsitykseni itsestäni. Vallalla onkin ääribiologinen psykiatria, jossa ihmistä ajatellaan biologisina prosesseina, ja jolloin ihmiseen voidaan suhtautua manipuloivin hoitomenetelmin kuten lääkkeillä ja erilaisilla hoitojärjestelyillä. Ikään kuin toisen ihmisen ainutkertaisuuden kuunteleminen olisi tarpeetonta.”⁴⁸

”Mitä enemmän markkinavoimien paine kasvaa terapian alalla, sitä enemmän hoitomuodot vääristyvät ja alkavat muokata tavoitteitaan ja tuloksiaan uuteen uskoon markkinoiden ehdoilla, markkinoiden, jotka näkevät inhimillisen kanssakäymisen ostettavina ja myytävinä hyödykkeinä.”⁴⁹ Leader & Corfield näkevät tämänkaltaisen kuvan tulevaisuudesta ankeana: ”psykologiset terapiat pyrkivät eroon psykologian painolastista. Yhtälöstä karsitaan pois inhimillinen tekijä ja terapioiden vaikuttavat tiedostamattomat voimat pelkistetään muiden ulkoisten tekijöiden tasolle. Jos markkinat etsivät erityisiä hoitomuotoja, jotka voidaan ’paketoitaa’ ja myydä, onko silloin enää tilaa tutkimukselle, joka ei johda tuotteen muodostumiseen?”⁵⁰

Esimerkiksi psykoanalyttinen teoria ei välttämättä tarjoa sopivaa hoitomuotoa tiettyyn fyysiseen sairauteen, mutta se saattaa hyvinkin valottaa joitakin sairauden aspekteja, jotka ovat aiemmin olleet hämärän peitossa. Kun tiedostamattoman psyykkisen elämän rooli tunnustetaan, sairaudet lakkaavat olemasta erillisiä fyysisiä ongelmia ja muuttuvat joksikin, mikä koskee koko ihmistä ja hänen suhderekostoaan muihin.⁵¹

Sontag ei ollut uhri tai avuton: hänellä oli suojaverkkonaan ja työkaluinaan mieli ja kieli, käsitteet ja sanan säilä, jolla hän kykeni

47. Leader & Corfield 2008, 19–20.

48. Manninen, ote keskustelustamme 20.10.2011.

49. Leader & Corfield 2008, 20.

50. *ibid*

51. *ibid*

ihmisellä ahdistusta johtaa jopa vakaviin muutoksiin elimistössä. Jos ilmassa on bakteereita, tai ihminen itse kantaa niitä pystyisi hän normaalioloissa vastustamaan niitä. Mutta nyt hän saa infektion.

puolustamaan itseään ja näkemystensä oikeutta. Hänelle tyhjän tilan tai pihan puhtaana pitäminen itsensä, syövän ja sairauteen liitettyjen mielikuvien välissä ei ollut minkäänlainen kysymys.⁵²

Leader & Corfield perustavat näkemyksensä runsaaseen lähdeaineistoon sekä omiin tutkimuksiinsa ja Sontagin näkemyksestä poiketen esittävät, että vaikkei yksikään vakava sairaus ole pelkästään psyyken aiheuttama, on olemassa vain harvoja sairauksia, jotka ovat täysin vapaita psyyken vaikutuksesta.⁵³

Ihmisen kokemus omasta itsestään on väistämättä ankkuroidunut hänen fyysiseen olemukseensa ja sen tuntemuksiin. ”Minuus on alun perin ja ensisijaisesti ruumiillinen minuus”, Manninen lainaa Sigmund Freudin luonnehdintaa.⁵⁴ Ja ihmisen fyysisen olemuksen tuntemukset ovat mitä suurimmassa määrin myös psyykkisiä.

Vesa Manninen hahmottaa pojan kehitystä ja miehuuden toteuttamista nimenomaan psyykestä käsin, ”psykoanalyysittain” fallisuuden ja genitaalisuuden ideoiden kautta. Fallisesti suuntautuneessa asetelmassa ”...töistä ja tekemisistä tulee maagisen falloksen osasuorituksia, joiden arvo persoonallisuudelle ei ole pysyvä. Niille latautuu illuusion ylläpitämisen tarkoitus eivätkä ne edusta luonteeltaan sitä vähittäistä kasvua, joka saattaa ihmisen luonnolliseen suhteeseen maailman realiteettien kanssa”. Koska realiteetit pyritään fallisessa⁵⁵ orientaatioissa ohittamaan, ne tavalla tai toisella ennen pitkään iskevät takaisin.⁵⁶

Hän ottaa esimerkikseen ruotsalaisen S. A. Andrén retkikunnan, 1800-luvun loppupuolella tekemän pohjoisnavan valloitusyrityksen, joka päättyi katastrofiin. Miksi tai miten tuo kyseinen retkikunta menehtyi, vaikka heillä ei ollut pulaa ampumatarvikkeista, tulesta ja polttoaineesta. Lihaakin heillä oli runsaasti ja uusienkin saaliiden saaminen olisi ollut mahdollista. Manninen otaksuu olevan mahdollista, että retkikunta oli menehtynyt jonkinlaiseen henkiseen luhistumiseen kun heidän yrityksensä osoittautui ontoksi fantasiaksi⁵⁷: vetypallo, jolla he kaavailivat ylittävänsä pohjoisnavan osoittautui aivan liian heppoisaksi välineeksi, vaikka retkikunta olikin asettanut

52. Sontag kärsi syövän eri muodoista yli kolme vuosikymmentä, ja kuoli lopulta leukemiaan vuonna 2004. *Tyhjä piha*, vrt. kansikuva, s. 62 sekä s. 139.

53. Leader & Corfield 2008, 11.

54. Manninen 1991, 67–68.

55. Fallisuus on Freudin käyttämää terminologiaa, varhaislapsuuden seksuaalisuuden kolmas vaihe 3.–7. ikävuoden paikkeilla. Tulkitsen Mannisen teksteistä fallisuuden kuitenkin olevan jokseenkin ainoa ja määräävä orientaatio miehen elämässä pitkälle aikuisikään asti. Vasta realiteetteihin kytkeytymisen kautta tämä orientaatio voi jalostua ympäristöä rakentavaksi, sitä hedelmöittäväksi ja minuutta rakentavaksi tekijäksi. Tämä taas on Freudin määrittelemä genitaalivaihe, jolloin yksilö on valmis todelliseen seksuaaliseen kiintymykseen. ”Käsite [fallisuus] Freudilla (ja minulla) on hyvin laaja, itse asiassa jopa näköalapaikka psykoruumiilliseen kehitykseen yleensä, pojalla ja miehellä nimenomaan – tyttöytellä ja naiseutta on mielekkäämpää tarkastella heille ominaisen psykoruumiillisuuden käsitteiden kautta. Genitaalisuus on kuitenkin molemmille sukupuolille yhteinen (vaikkakaan ei samankaltaisuutta tarkoittava) kehityksellinen tavoite = pitkällisen psyykkisen integraatiopyrkimyksen tulos, vastavuoroisuuden mahdollistaminen...” Manninen sähköpostiviestissä 17.10.2012.

56. Manninen 1991, 26.

57. Manninen 1991, 135–136.

Jos hänellä on syöpäsoluja, ne kehittyvät syöväksi. Nämä biologiset toimintahäiriöt saavat aikaan kulttuurisidonnaisia psykosomaattisia sairauksia. Vatsahaavaa, korkeaa verenpainetta... Ne aiheuttavat unettomuutta ja väsymystä. Pahaa oloa.

58. "Knud Rasmussen, kuuluisa tanskalainen napa-tutkija, on eräässä lausunnossaan esittänyt arveluitaan Andréen retkikunnan viimeisistä hetkistä. 'Millaaisessa muodossa saapui loppu, kysyvät kaikki [...] Muuta vastausta ei voida tietenkään antaa [...] kuin että heidän kuolemansa oli arvoitus. Turmion syytä ei tiedetä eikä saada luultavasti koskaan tietääkään [...] Kun nämä miehet saapuivat ensimmäisen kerran Valkosaareen [josta heidän jäännökset myöhemmin löydettiin] oli heillä viljalti hyvää tuulta ja elinvoimaa, sitähän kertovat heidän päiväkirjansa. [...] Arvoitusta ei varmaankaan koskaan saada selviämään. Mielestäni ei siitä ole kovin suurta vahinkoakaan. Sillä tuleville sukupolville on tässä sankaritarinassa ehkä juuri kauneinta, ettemme tiedä siitä kaikkea emmekä saa koskaan tietääkään...'". Eje 1920, 166–167.

59. Käytin ensimmäisessä tekstissäni epähuomiossani ja väärin ilmaisuja "toteutti". Vesa Manninen korjasi sen muotoon "toteututti", joka korostaa, että pilottajuisesti vallitseva fallinen illuusio sai aikaan sen, että naparetki tuli siinä maailman ajassa ja tilanteessa mahdolliseksi. Vesa Mannisen kommentti keskustelumme aikana, 21.10.2010.

60. Manninen 1991, 137.

henkensä tuon ajan teknisen huippusaavutuksen varaan ja vannonut uuden tekniikan nimiin. Aikalaiskirjoittajien mukaan heidän kuolemansa johtui "sattumasta tai miksi sitä nyt sanoisi", tai: "että he ovat vaipuneet uneen, että pakkanen on tehnyt heistä lopun".⁵⁸ Koska mitään suoranaista selitystä asialle ei ole, joudumme kohtaamaan psyykkisen väijäämättömyyden myös retkikunnan kohtalokkaassa lopussa: fallinen illuusio toteututti naparetken tavalla, jolle realiteetit eivät antautuneet.⁵⁹

Tiedämme, että jos jonkin saavuttaminen on ehdottoman välttämätöntä, ja merkitsee itsearvostuksen lunastusta ja minuuden eheytyksen lupausta, ja ellei sitten tähän tavoitteeseen päästäkään, on vaarana psyykkinen ja joskus myös fyysinen tuhoutuminen.⁶⁰ KytKentä psyykeen ja sairauden välillä saattaa sittenkin olla olemassa – myös metaforien ja sairauden välillä.

Tulkitsin aikaisemmin Gordonin tappion tunnetta ja siitä seurannutta traumaa nimenomaan suhteessa hänen suvereeniin ja poissaolevaan isäänsä. Tämä johtui siitä, että minulla oli ensialkuun käytettävissäni ainoastaan muiden tutkijoiden tulkinnot ja toisen polven, muiden suodattamat kirjalliset lähteet Gordonin isäsuhteesta. CCA:n arkistolähteet kuitenkin osoittivat, että lukutapaa on muutettava, laajennettava ja otettava huomioon myös Gordonin suhde äitiinsä. Gordonin voi menestyneenä ajatella ottaneen perheessä sen paikan, joka olisi kuulunut hänen isälleen, ja tällöin onnistumisia ja epäonnistumisia olisi ollut luonnollista verrata siihen kuinka Roberto olisi vastaavassa tilanteessa toiminut. Gordonilla ei ollut ulkoista tai sisäistäkään mallia, johon verrata tai peilata omia toimiaan.

Batanin kuoleman aiheuttama trauma Gordon Matta-Clarkissa viittaisi tiivistymän olemassaoloon: se muistuttaa jälleen ajatusta yhteen uraan juuttuneesta levysoittimesta, holofraasista. On mahdollista, että Gordon sai pidettyä itsellään edes jonkinlaisen kuvan rakkaasta kaksoisveljestään vain sairastumalla itse. Sairastuminen voi samalla olla tapa konkretisoida tappio, jonka Gordon koki, ei ainoastaan luotaan karkotetun ja poissaolevan isänsä vaan äitinsä

Kolmannessa tapauksessa rotta ei voi paeta. Se joutuu kestämaan rangaistuksia. Mutta sillä on edessään toinen rotta, joka on sen vastustaja. Tällä kertaa sen on taisteltava. Taistelu on turhaa, eikä sillä vältetä rangaistusta, mutta rotta taistelee kuitenkin. Hermojärjestel-

edessä, koska ei kyennyt toimekkaudellaan pelastamaan veljeään. Taide ei ollutkaan Gordonille riittävä psyykkisten representaatioiden korvike, vaan näiden poismenneiden isän ja veljen tilalle oli keksittävä ja kehiteltävä sisäinen, psyykkinen representaatio. Voisiko syöpä olla hänelle juuri tällainen mielen suoja? Kuvitteellinen isä tai veli, joka ei tarjonnutkaan suojaa vaan jotain aivan päinvastaista? Tällä tavoin sisäisestä tulee aina lopulta näkyvää, konkreettista ja ulkoista todellisuutta.

Viereinen sivu: Gordon Matta-Clark, *Final Meditation*, 1978 © The Canadian Centre for Architecture (CCA). Kuva: PK, 2010.

mä on tehty siihen. Rotta ei saa sairauksia kuten edellisessä tapauksessa. Se voi hyvin, vaikka onkin saanut monia rangaistuksia. Mutta ihmistä estävät sosiaalisen elämän lait puolustamasta voimakeinoin. [...] Ihminen voi taistella eri tavoin estyneisyyttä vastaan. Esimerkik-



si olemalla hyökkäävä. [...] Kun ihminen joutuu tilanteeseen, jossa toiminta estyy, jos tilanne jatkuu, seurauksena on terveysongelmia. Biologiset toimintahäiriöt johtavat sekä infektiosairauksiin että erilaisiin psyykkisiin sairauksiin. Jos ihminen ei voi suunnata aggres-

Kuviteltu vanhempi

CCA:n arkistosta, Matta-Clarkin jäämistöstä löytyi 23. elokuuta 1967 päivätty kirje, jossa tohtori, psykiatri Hubert Abrahamsohn kirjoittaa Annelle Batanin mielenterveydestä. Kirjeestä käy ilmi Annen kyselleen poikansa asioista ja pyytäneen selvitystä poikansa tilasta. Hän näyttää selvittäneen tarkoin perheen ja Sebastianin tilannetta tohtori Abrahamsohnille. Tämä oli tietoinen Batanin sairaudesta ja itsepäisestä ja negatiivisesta asenteesta psykologista apua kohtaan. Missä määrin tämä vastahakoisuus johtuu tuon ajan yleisestä asenteesta tämänkaltaisia hoitoja kohtaan, missä määrin taas perheen taloudellinen tilanne on pakottanut perheenjäsenet niukkuuteen ja tinkimään omistaan (terapia oli tuohon aikaan hyvin kallista ja harvinaisempaa kuin nykyään)? Entä kuinka paljon tällaiseen oirehtimiseen ja sairauteen liittyi häpeää niin äidin kuin pojankin puolelta, ja missä määrin negatiiviseen asenteeseen vaikutti, että Batan halusi myös itse määrätä omista asioistaan ja olla kunnon poika kuten veljensä? Kuinka paljon hänen kapinansa kohdistui äitiin, ja tuliko huoli hänen voinnistaan väärältä suunnalta, äidiltä?

Pianisti Claudio Arraun (1903–1991) kamppailu eksistentiaalisten kysymysten äärellä muistuttaa läheisesti ja joiltain osin myös sivuaa veljesten Gordonin ja Batanin tarinaa. Myös Arrau menetti isänsä hyvin varhain, alle vuoden ikäisenä. Arrau kuitenkin selviytyi sellaisesta, mistä Gordon ja Batan eivät selviytyneet. Toisin kuin Roberto, Arraun isä ei paennut perheensä luota, vaan menehtyi ratsastusonnettomuudessa. Tällä yksityiskohdalla on varmasti merkitystä, sillä Arrau kertoo, ettei hän muista isäänsä lainkaan. Hänen äitinsä puhui miehestään hyvin pidättyväisesti, mutta Arrau muistaa siskonsa kertoneen ettei vanhempien avioliitto ollut onnellinen.

Äiti, joka oli amatööripianisti, huomasi poikansa pianistilahjat varhaisessa vaiheessa ja ryhtyi Claudion ensimmäiseksi opettajaksi.⁶¹

61. Arrau kertoo eläneensä naisten keskellä: äitinsä, sisarensa, tätinsä ja myöhemmin opettajansa tyttären keskellä, ja miettineensä miten kykenisi tässä elinpiirissä tulemaan itsenäiseksi taiteilijaksi. Horowitz 1999 [1982], 54.

siivisuuttaan toisia kohti hän voi suunnata sen itseään kohti kahdella tavalla. Hän saa fyysisiä oireita. Hän suuntaa aggressiivisuutensa vatsaansa ja saa vatsahaavan. Sydämeen ja verisuoniin suunnattuna se aiheuttaa verenpainetta ja joskus jopa vaurioita, jotka johtavat sydänsairauksiin ja -kohtauksiin ja aivoverenvuotoon [...] Hän voi

Tyypillinen lahjakkaasta lapsesta kerrottava legenda kertoo Arraun oppineen tapailemaan nuotteja ennen kuin oppi lukemaan. Hän esiintyi ensimmäisen kerran ollessaan vasta viisivuotias, ja ennen kuin hän oli täyttänyt kymmenen, oli aivan selvää, että hänen lahjan-
sa olivat ohittaneet kaikkien niiden mahdollisten opettajien taidot, joita Chilessä tuohon oli aikaan tarjolla. Niinpä Arrau lähetettiin vuonna 1912, hänen ollessaan vasta yhdeksänvuotias, Chilen valtion stipendin turvin Martin Krausen⁶² oppiin Berliiniin.

Krausen kautta Arrau löysi suoran musiikillisen ja henkisen yhteyden aina Beethoveniin saakka, sillä Beethoven oli aikoinaan opettanut Karl Czerneyä⁶³, joka oli opettanut Franz Liszt'iä, joka puolestaan oli toiminut Krausen opettajana. Tällä tavoin Arrau saattoi muodostaa selväpiirteisen kuvan omasta positiostaan erityisellä taiteen alueellaan. Näin hän kytkeytyi ja pystyi kiinnittymään historiaan sekä ennen häntä eläneisiin musiikillisiin edeltäjiinsä, musiikillisiin vaikuttajiinsa – seikka, joka varmasti olennaisesti auttoi häntä hahmottamaan, ja jopa luomaan itselleen eräänlaisen vara(sisäis)isän mielensä turvaksi.

Kuvataiteen suhde perinteeseen on musiikkiin verrattuna hie-
man erilainen. Kuvataiteessa historiallinen ymmärrys ei synny tois-
tamisen kautta, vaan yksilöllisen ilmaisun liittäminen jatkumoon.⁶⁴ Arraun onnistui luoda ja löytää musiikillisten esikuvien ja musiikkiin olennaisesti liittyvän toiston avulla ne puuttuvat palaset, jotka mah-
dollistivat kadonneen isän rekonstruoimisen siinä missä veljekset Gordon ja Batan epäonnistuivat.

Arraun tie näytti ensi alkuun kulkevan onnekkaiden tähtien alla. Huolimatta siitä, että myös hän koki raskaita vastoinkäymisiä: Krause kuoli jo vuonna 1918, Arraun ollessa vielä teini-ikäinen. Tämä oli nuorelle pianistille valtava menetys ja sokki.⁶⁵ Lisäksi Arraun vuo-
sina 1923 ja 1924 Yhdysvalloissa pitämänsä konsertit eivät saaneet erityisen mairittelevia arvosteluja. Palattuaan takaisin Berliiniin, hän joutui taiteellisen kriisin lisäksi myös taloudellisiin vaikeuksiin.

62. Martin Krause (1853–1918) oli saksalainen kon-
serttipianisti, opettaja, musiikkikriitikko ja kirjoittaja.

63. Karl Czerney (1791–1857) oli itävaltalainen pia-
nisti, säveltäjä ja opettaja.

64. Tosin jokainen sooloartisti myös lisää oman yksi-
öllisen ilmaisunsa sävellykseen. Siukonen 2011, 39.

65. Nuoruuden ehdottomuudessaan ja lojaalisuudes-
saan arvostettua opettajaansa kohtaan Arrau ei ymmär-
tänyt tai edes halunnut hakea ketään hänen tilalleen.
Hän koki saaneensa Krauselta riittävän pohjan mu-
siikilleen, Horowitz 1999 [1982], 48–49.

suunnata aggressiivisuutensa itseään kohti vieläkin tehokkaammalla tavalla. Hän voi tehdä itsemurhan. Kun ei voi olla aggressiivinen mui-
ta kohtaan voi tehdä itsemurhan, olla aggressiivinen itseään kohtaan.

Tiedostamaton on vaarallinen, ei torjutun sisältönsä vuoksi, joka on torjuttu, koska sen ilmaiseminen olisi tuskallista yhteiskun-

Vaikeuksiensa keskellä hän kuitenkin löysi itselleen psykologisen ja henkisen mentorin, jungilaisen psykiatri Hubert Abrahamsohnin. Arrau'ta oli pitkään vaivannut tunne, ettei hän soittanut enää kykyjensä ja lahjojensa mukaisesti. Hän tunsikin, että jokin esti häntä ja teki työtä sitä vastaan, että hän olisi voinut esiintyä julkisesti.⁶⁶

Tämän pohjalta Abrahamsohn ja Arrau ryhtyivät analysoimaan Arraun lapsuutta, ja sitä kuinka esiintyminen parintuhannen ihmisen edessä oli ollut pienelle lapselle itse asiassa täysin luonnonvastaista. Tilanne oli ilmeisesti vaikuttanut Arrau'hun erittäin voimakkaasti. Hänen odotuksensa omista kyvyistään olivat kasvaneet aikojen mitaan niin valtaviksi, ettei hän enää kyennyt soittamaan juuri lainkaan. Hän oletti soittonsa olevan teknisesti täydellistä, mutta tunsikin, että hänen musiikistaan ja soittamisestaan puuttui "jotain". Lisäksi hän kertoi kärsineensä muistikatkoksista, joiden arveli aiheutuneen tästä voimakkaasta stressitilasta.⁶⁷

Arrau uskoi voivansa pitää luomisvoimansa yllä Abrahamsohnin ja jungilaisen psykoanalyysin avulla, jos vain pääsisi käsiksi tiedostamattomaan. Hän oivalsi, että jungilainen kollektiivinen tiedostamaton, joka oli piiloutunut erilaisiin järjen ulottumattomissa oleviin toimintoihin, päivätajuntaan, symboleihin ja uniin, odotti vain näkyväksi tuloaan, sitä että tiedostamaton aines tunnistettaisiin ja elettäisiin.

Arrau pysyi nöyränä tälle näkemykselleen ymmärtäen luovuuden jonain, joka on kaikille ihmisille yhteistä, ja joka on kaikkien saavutettavissa. Analyysin avulla hän ymmärsi, että luomistapahtuma on muutettavissa intuitiivisesta tietoiseksi ymmärrykseksi. Hän tajusi ongelmiansa olevan tekemisissä hänen oman turhamaisuutensa kanssa: halussa miellyttää ja pelossa olla miellyttämättä, eli siinä ettei hän kaikista miellyttämispyrkimyksistään huolimatta miellyttäisikään ketään. Mitä kauemmaksi hän erkaantui peloistaan, sitä luovempi hän koki olevansa. Viimein hän tuli omien sanojensa mukaan siihen pisteeseen, jossa hänellä oli rohkeutta olla miellyttämättä enää ketään, ja jossa luomisvoima saattoi toimia vapaasti. Jotkut osat Beethovenista

66. Horowitz 1999 [1982], 53.

67. Horowitz 1999 [1982], 47–48. Arrau ja Abrahamsohn pysyivät läheisenä koko heidän elämänsä ajan. Toisen maailmansodan puhjettua Arrau oli onnistunut hankkimaan Abrahamsohnille natsisaksasta viisumin Santiagoon Chileen, josta tämä myöhemmin siirtyi New Yorkiin. Horowitz 1999 [1982], 47. Ilmeisesti nimenomaan siellä hän tutustui Mattan perheeseen. Perheen voi olettaa tutustuneen juuri Arraun kautta Abrahamshoniin, olivathan sekä Arrau että Roberto Matta kotoisin Chilestä, ja tätä CCA:n arkistosta poimimani dokumentti osoittaa. Abrahamsohnin kirjeen intiimistä sävystä voi päätellä hänen tunteneen Mattan perheen jossain vaiheessa varsin hyvin.

nan rankaistessa siitä. Vaan kaiken sen vuoksi mikä päinvastoin on sallittua ja joskus palkittua yhteiskunnassa ja joka on aivoissamme syntymästä asti. Emme tiedä, että se on siellä ja silti se määrää tekemisiamme. Tämä tiedostamaton on vaarallisin. [...] Yksilön ahdistus

ovat jopa niin brutaaleja, että niiden vakuuttava soittaminen vaatii irrottautumista miellyttämisen tarpeesta.

Tiedostamattomaan perehdyttyään hän koki ilmaisunsa tulleen rikkaammaksi ja vakuuttavammaksi. Kaikessa oli hänen mukaansa enemmän tarkoitusta. Samalla hän ymmärsi, että kyky tuntee inhimillistä ahdistuneisuutta on itse asiassa avain siihen, että kykenee saattamaan itsensä mihin tahansa muuhunkin inhimilliseen tunteeseen.⁶⁸

Kyky, joka on erityisesti taiteilijalle ehdottoman olennainen ja tärkeä. *To be a human being is to be anxious*, kuten Arrau sanoo. Sen voi sanoa myös: *To be disturbed is to be human being* – häirittevä *oleminen on ihmisenä olemista*. Arraun käsittelemä ”anxiety”, pelko, huoli tai jopa rimakauhu on näin sukua sille häiriölle, jonka dynamiikkaa kartoitan ja avaan. Myös häiriö on samalla tavoin aina ja kaikkialla läsnä olevaa. ”Kuvitelma siitä, ettei sitä olisi olemassa, on naurettava. Sen kanssa on vain opittava elämään”.⁶⁹ Tuon pelon, huolen ja häiriön hyväksyminen ja sen sietäminen vaatii kuitenkin riittävän hyvät työvälineet, ja ne Arrau löysi Abrahamsohnin avulla.

Gordon Matta-Clarkin prosessi kulki eri teitä kuin Arraun. Siinä missä Arrau löysi tiensä musiikkinsa ja ohjaajiensa avulla, Gordon joutui matkaamaan kevyemmin varustein. Roberto oli sisäisessä maanpaossa Anne, Gordon & Batan -perheyhteisyydestä. Gordonin eteen piirtyvän näkymän on täytynyt psyykkisen ja fyysisen isän puuttuessa olla kapea: menneisyys ja tulevaisuus olivat heikosti kartoitettuja. Gordonin talopreparaatit paljastivat ulkoisen struktuurin lisäksi myös hänen mielensä sisäiset rakenteet. Hänen teoksiaan voi näin ajatella yrityksenä luoda poissaoleva vanhempi, kuviteltu isä läsnäolemattoman tilalle.

Gordon Matta-Clarkin teokset, hänen rakennuksiin penetrotumisensa, struktuurien paljastamisensa, tiloihin tunkeutumisensa, lattioihin kaivertumisensa, kerrostalon ikkunoiden räjäyttämisenä konkretisoivat hänen ambivalenttia suhdettaan arkkitehtuuriin – ja samalla tutkijoiden mukaan hänen isäänsä. On katsottu, että Gor-

68. Horowitz 1999 [1982], 56.

69. *ibid*

ei poistu murhalla tai kansanmurhalla tai sodalla ryhmien ollessa kyseessä. Alamme ymmärtää millä mekanismeilla, miksi ja miten läpi historian dominanssijärjestykset ovat rakentuneet. Päästäksemme kuuhun on tunnettava painovoiman lait. Niiden tunteminen ei

don paini koko lyhyen ikänsä isänsä vaikutuksen kieltämisen kanssa samanaikaisesti haaveenaan saavuttaa tämän huomio.⁷⁰

Perheen sisällä valta saattaa olla jakamaton, jolloin valta kuuluu vain vanhemmille. Ja koska valta voi olla vain jommallakummalla vanhemmalla, se on riistettävä itselle, joko suoranaisella ryöstöllä tai turvautumalla omin avuin kasvatettavaan keinotekoiseen falkokseen⁷¹, kuten erityisesti Gordonin kohdalla näyttäisi tapahtuneen. Hänen elämästään saattoi puuttua juuri sellainen huolenpito, joka olisi auttanut häntä prosessoimaan häiritseviä tunteita ja kokemuksia. Rakastava ja läsnä oleva isä olisi näyttäytynyt kummankin pojan, Gordonin ja Batanin, mielessä läheisenä hahmona ja turvana. Tämän kaltaisesta sisäisestä vanhemmasta virtaava voima olisi tuntunut tukena kaikessa siinä, mihin pojat maailmalla joutuivat ja ryhtyivät.⁷²

Gordonille ei ollut tarjolla muuta osaa kuin ambivalentti rooli, joka pakotti hänet tekemään työtä taukoamatta, ja altistamaan itsensä sietämättömän kovalle fyysiselle rasitukselle. Pitääkseen huolta itsestään, ihmisen on ensin sisäistettävä ympäristöstään sellainen kuva, jonka mukaan ympäristö pitää hänestä huolta ja voi muuntaa hänen kokemuksensa psyykkisiksi representaatioiksi.⁷³

Näistä näkökulmista katsoen oman heikkouden ja sairauden myöntäminen olisi merkinnyt Matta-Clarkille enemmän kuin antautumista – se olisi ollut merkki alistumisesta hänen vanhempiansa valtakurssin alle. Jos Matta-Clarkin tapaa työskennellä tarkastelee tätä kehystä vasten, voidaan ne rinnastaa siihen raivoon, jota ihmiset usein tuntevat ruumiinsa sairastunutta osaa kohtaan. Tämä raivon tunne puolestaan on samankaltainen kuin se, jota he tuntevat toista ihmistä kohtaan. Psykoanalyttisessä praktiikassa on joskus havaittu tapauksia, jotka näyttävät vahvistavan tämän: ”analyysin edetessä ruumiiseen kohdistuva viha siirtyy toiseen kohteeseen, esimerkiksi vanhempaan. Jotkut potilaat eivät koe syöpää pelkkänä antautumisenä tai periksi antamisena vaan alistumisena toisen ihmisen tahtoon.”⁷⁴

70. Lee 2001, 5–11.

71. Manninen 1991, 25. Keinotekoiseksi falkokseksi voi käsitykseni mukaan muodostua mikä tahansa, joka pakottaa jatkuvaan liikekannalla olemiseen. Se voi konkretisoitua miksi tahansa hallitsemattomaksi addiktioksi – vaikkapa ylenpalttiseksi kulutusikäytymiseksi, seksi- tai työnarkomaniaksi.

72. Vrt. Manninen 1991, 25 ja 48.

73. Leader & Corfield 2008, 294–295. Tässä yhteydessä psyykkinen representaatio tarkoittaa mitä tahansa elettä, jolla ihminen tuo ilmi osallisuuttaan ympäristöön. Osallisuus voi ilmetä vaikkapa ruuanlaittona, siivouksena, kasvien kasvattamisena... Myös taide voi olla tällainen psyykkinen representaatio, jossa tekijä tuo teoksellaan julki osallisuuttaan ympäristöä kohtaan. Ympäristötaiteessa tällainen asenne on tuttu.

74. Leader & Corfield 2008, 268. ”Yhteiskunta [...] on kahden yksilön välistä kamppailua, tässä ja nyt tapahtuvaa taistelua, jossa väitön voitto merkitsee kaikkea. Ihminen ei koskaan alistu toisen ihmisen valtaan. Jopa orjatkin käyttävät halpamaisia keinoja kostaakseen. Ihmiset eivät voi kuvitella mitään muuta olemassaolon mahdollisuuksia kuin yksinkertaisen tässä ja nyt -kilpailun. He puhuvat velvollisuudesta isänmaata kohtaan ja kaikkea sellaista, mutta heidän ponnistelujensa kohde on järkähtämättä yksilö, ja kun yksilölliset tarpeet on löydetty vaikkapa vain kerran, tulee yksilö aina esiin. Yhteiskunnan käsitämättömyys on yksilön käsitämättömyyttä.” Dazai 1980, 121.

tarkoita, että painovoimasta olisi päästy eroon. Mutta niitä käytetään muuhun. Niin kauan kuin maapallon asukkaille ei ole selvitetty miten heidän aivot toimivat ja kuinka he käyttävät niitä... ja tähän asti niitä on käytetty dominoimaan muita... on epätodennäköistä että mikään muuttuu.” (Resnais, 1980).

Liikkeelle pakottavan voiman ajatellaan ehtyvän mielen haravoimisen myötä. Luominen on toki tuskaista, ja tuska on tuttua, mutta jos muuta tapaa ei tunneta, ja jos tuo tuska poistuu, pelätään että myös tekeminen loppuu. Jos tuskan ja kipeyden sisällä oleva intensiteetti, tietynlainen tarkkuus, äärimmäinen pistävyys ja hyökkäävyys poistuu, niin mitä sitten jää jäljelle? Kun kipuja ei enää ole häviääkö samalla myös voima, jonka ajatellaan olevan todellista?

Palaan jälleen kysymykseen, jonka esitin aiemmin. Kysyin milaista on taide, joka ei ole oman sisäisen maailman ulkoinen taistelutanner tai näyttämö, ja onko sellaista? Mitä tekemme itse asiassa representoivat? Ovatko ne ensisijaisesti psyykkisen representaation korvikkeita vai pyritäänkö maailmaa hahmottamaan selvästi ja suoraan ”niin kuin se on” tai ”miltä se näyttää”? Näiden pohdintojen myötä eteen piirtyvä, mutta vaikeammin hahmotettava moninaisuus, eklektismi, on varmasti lähempänä ilmiöiden luontaista olemusta ja ideaa. Onko näin? Ja jälleen edessäni on uusi joenmutka, jonka takana löytyy uusia näkymiä ja kysymyksiä.

Traumojen, erilaisten asioiden ja oman elämän analysointi ei Claudio Arraun mukaan poista taiteellisen työn kannalta tärkeää rakennusmateriaalia, häiriötä tai konflikteja, vaan auttaa käsittelemään niitä ja elämään niiden kanssa. Hän kuvaa saavuttamaansa ideaalia tilaa tai tilannetta *modus vivendi*⁷⁵ -termillä, joka hänen mukaansa tarkoittaa (mielen) tasapainoa konfliktien ja kärsimysten keskellä. Taiteilijalle tämänkaltaiset jännitteet ja haitat ovat tärkeitä, ja kun ne on kerran ymmärretty, valloitettu ja purettu henkisen työn avulla, niiden poistaminen osoittautuikin tarpeettomaksi, koska juuri tällaiset häiriötekijät antavat luomisprosessille sen tarvitseman intensiteetin, ja näin ne itse asiassa ovatkin elintärkeä luomisvoiman lähde.

75. Tyydyttävä tai siedettävä tilapäisratkaisu, johon eri osapuolet voivat suostua.

Siinä repeytymisen hetkessä, joka minun oli mahdollista ymmärtää vasta jo hyvän aikaa työskenneltyäni ja Sebalдин *Austerlitzin* luettuani, seison Viipurin uudella rautatieasemalla ja näen edessäni näkymän, kuin alituisen minua vaivannut ja tajuntani näköpiiriin säännöllisesti ilmestynyt käsittämättömän iso, abstrakti musta olisi

Psykoanalyysi (tai mikä muu tahansa mielen haravointi) voi eliminoida pelkoja, joita sisäisten konfliktien kohtaaminen aiheuttaa. Se voi olla pelkoa olla ainutkertainen, tai pelkoa siitä ettei olekaan sitä. Totuus on Arraun mukaan se, että olipa hän taiteilijana millainen tahansa – suuri lupaus, enemmän tai vähemmän todellinen tai epätodellinen, aito tai epäaito, ”feikki” tai ”friikki” – hän on kuitenkin aina ainutkertainen.⁷⁶

Leader & Corfield’in mukaan kaikki ruumiin biologiseen elämään liittyvät vyöhykkeet kytkeytyvät myös ihmisen suhteisiin hoivaajiinsa. Jos jotain vyöhykettä tai toimintoa stimuloidaan, se jättää muistijäljen, jossa yhdistyvät sekä fysiologisen toiminnon jäljet että ne jäljet, jotka liittyvät tunteisiin hoivaajia kohtaan (viha, nautinto, nälkä...).⁷⁷

Toisin sanoen: jokin aiemmin koettu merkittävä tapahtuma on rekisteröitynyt syvälle mieleen ja alkaa toimia omien lakiensa mukaan, kun jokin vyöhyke tai toiminto syystä tai toisesta aktivoituu, ja samalla tämä koko tapahtumaketju yhdistyy varhaisiin tunteisiin. Sen jälkeen tämä muistijälki tai jälkikimppu voi yhdistyä muihin muodostaakseen assosiaatioketjuja ja -verkostoja. Prosessi saattaa muistuttaa tapaa, jolla lapset oppivat nimittämään yötaivaalla olevaa puolikuun muotoista kappaletta ”kuuksi” ja soveltamaan sitä sen jälkeen greippiviipaleisiin, geometrisiin muotoihin ja muihin kuviin, jotka eivät edes ole puolikuun muotoisia. Kun ne otetaan representatioina mukaan kielellisiin verkostoihin, ne menettävät alkuperäisen tarkoituksensa ja alkavat toimia itsenäisesti. Juuri tästä inhimillisessä kielessä on valtaosin kysymys. Sanat liittyvät toisiin sanoihin monimutkaisina järjestelminä, jotka perustuvat enemmänkin eroihin kuin suoriin assosiaatioihin kontekstista, jossa niitä alun perin käytettiin.⁷⁸

Tämä lingvististen verkostojen luominen on eräs tiedostamattoman aspekti, joka käyttää alkuperäisiä ruumiillisten toimintojen muistijälkiä ja yhdistää ne muihin muistoihin, toiveisiin ja ajatuskuluihin.⁷⁹ Ruumiilliset oireet saattavat alkaa ilmetä tällä tavoin, ikään kuin ne olisivat ajatteluprosessin sijasta merkinneet tapahtuman

76. Horowitz 1999 [1982], 247–248.

77. Leader & Corfield 2008, 289.

78. *ibid*

79. *ibid*

äkisti ja arvaamatta repeytynyt, liennut ja mustan sijaan siinä kohtaa näyttäytyy nyt aava, jossa isovanhempieni muutto täältä, omalta maalta vieraaseen ja kätkeytyi vihamieliseen ympäristöön esittäytyy ensi kertaa koivikkojen ja käkien sijasta todellisuutena, jossa meidän

jonkinlaisena muistomerkkinä tai konkreettisena muistijälkenä.⁸⁰ Kun tällaista muistijäljen aiheuttamaa tiivistynyttä kohtaa kosketellaan tai ärsytetään, saattaa sen seurauksena repeytyä näkymiä hyvin arkaasiin maisemiin.

CANCER IS AN ORGANIC ENERGY WHOSE
PRINCIPLES ARE UNKNOWN WHILE TOTALLY
PREVALENT —

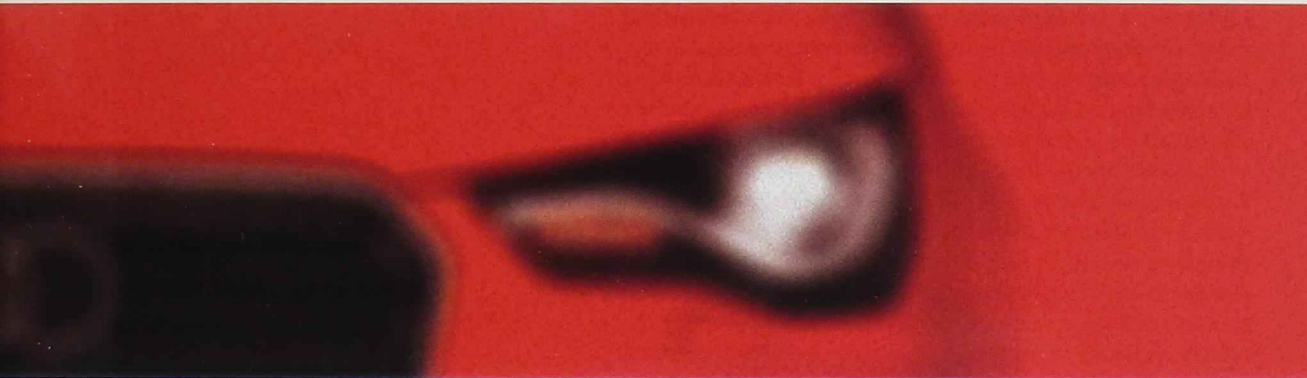
Gordon Matta-Clarkin tekemä anarkkitehtuuri-ideoihin liittyvä muistiinmerkintä. © CCA. Anarkkitehtuuri-ryhmä koostui 1960–70 -luvun taiteilijoista, johon kuului Matta-Clarkin lisäksi Laurie Anderson, Tina Girouard, Carol Goodden, Suzanne Harris, Jene Highstein, Bernard Kirschenbaun, Richard Landry ja Richard Nonas. Anarkkitehtuuri-termi on sekoitus ”anarkista” ja ”arkkitehtuurista”. Ryhmä sai alkunsa epävirallisissa keskusteluissa, joka oli yksi tärkeimmistä tavoista, joiden avulla he tekivät yhteistyötä. Ryhmä oli hyvin kriittinen kulttuuristen asenteiden pysähtymistä ja sitä muutosvastarintaa kohtaan, jota arkkitehtuuri ilmentää. Vuonna 1974 he tuottivat näyttelyn, joka kiteytti *Anarkkitehtuuri*-ryhmän kritiikin modernistista kulttuuria kohtaan, jossa arkkitehtuuri ymmärrettiin pahimpana ylilyöntien ja haittojen symbolina. Lähde: <http://www.spatialagency.net/database/the.anarchitecture.group>, 12.8.2012.

kaltaiset paikattomat, missä tahansa kasvaneet olemme eläneet. Me, minunkaltaiset asumme ja elämme *Missä tahansa* -nimisessä lähiössä, maattomien sodanjälkeisessä, historiallisessa tilassa. Se on meidän Paikkamme, jota ei ole ollut mahdollista kokea pysyvänä nimenä,



tunnelmana, ääninä, koko näköpiirin täyttävänä horisonttiviivana, kaipaüksena, huokauksena, tyyneytenä, kiintymyksenä, huolenpirona, tuttuna tuoksuna, rakkautena, identiteettinä, vuodesta toiseen toistuvana eleenä, toteamuksena, ydinkertomuksena, tai edes toinen

4. Tiivistymisiä ja tyhjentymisiä



toisiinsa rengastuvina kuvina, koska orastava häivähdys yhteisestä muistista on jo ehditty purkaa tai sitten sitä ei alun perin ole edes ollut olemassa. "Tärkeä osa siitä, mitä on säilynyt, on juuri tunne siitä, että jotain tärkeää on menetetty" (Enckell 1996, 69). "Missä ta-

Kahdeksan Kotia

Tiivistymisen ja tyhjentyksen teema konkretisoitui kuvatessani taloja Pekingissä, *Kahdeksan kotia* -slummialueella. Paikalliset kutsuvat näitä alueita *City Village* -nimellä. Ne eivät ole pittoreskeja *Hutong*-alueita, joita pidetään nykyään jo lähes kansallismaisemana, ja joilla turistik kulkevat rikshojen kyydillä, vaan lähes slummeja, huonoja vähempiosaisten asuinalueita, joiden päälle kaupunki laajenee.

Kolme kuukautta kestäneen kuvausprosessin aikana hahmottelin alueesta eräänlaisen visuaalisen kartan. Kuvasin äärimmäisellä laajakulmaobjektiivilla, koska ahtaalla kadulla ei ollut juuri lainkaan kuvaustilaa. Kuvasin usein selkää seinään liimautuneena kun toiseen seinään oli matkaa korkeintaan pari metriä. Lopullinen kuva saattaa koostua lähes kolmestakymmenestä pienemmästä kuvasta, jotka käsittelin myöhemmin takaisin normaaleiksi, länsimaisen kuvakäsityksen mukaisiksi kuviksi pakopisteineen. Jätin prosessin kädenjäljen tietoisesti esiin. Virheet saivat myös jäädä näkyville ja kuvaustapah-tuman ahtaus näkyy kuvissa epätasaisina reunoina ja kummallisina perspektiiveinä, jotka ensin saattavat vaikuttaa virheiltä, mutta jotka tarkemmin katsottuina tuovat kuvaan jonkinlaista outoutta ja ehkä myös keveyttä.

Kuvien ei ole ensisijaisesti määrä olla kokonaisia. Ne imitoivat helposti luettavaa panoraama- ja perspektiivikuvaa. Käyttämäni kalansilmäobjektiivi tarjoaa illuusion maailman haltuunotosta. Kuten yksikään kartta ei voi olla neutraali eikä kokonaan tosi, myöskään tuolla objektiivilla ei ole mahdollista tuottaa objektiivisia tai oikeita kuvia. Sen lisäksi, että käytin kuvaamisessa hyväkseni länsimaisen kulttuurin ja tieteen keskeistä havaintovälinettä eli linssiä, kiinnityn kuvillani pekingiläisen Lu Haon *Recording 2006 Chang'an Street* -projektiin Kasselin Dokumentassa vuonna 2007. Tuossa teoksessa Lu Hao oli kuvannut pikkutarkasti Pekingin *Chang*-kadun maisemia ja taloja perinteisen kiinalaisen maisemamaalauksen keinoin. Hän kuvasi, tallensi tai pikemminkin ”nauhoitti” maalaamisen lisäksi

hansa” -lähiössä kaikki on helposti muutettavissa ja lakkautettavissa, rakennukset ja instituutiot siirrettävissä, purettavissa ja hävitettävissä: ja lukio lakkautettiin, ostoskeskus purettiin. Ne olivat ainoat edes

myös sitä, miten maisema on vähitellen vaihtunut horisontaalisesta vertikaaliseksi rakennuskannan muuttuessa yhä enemmän pilvenpiirtäjäpainotteiseksi.

Kahdeksan kotia -alueen rakennuskanta oli yhä horisontaalista, ja sen tunnelmasta voi aistia, minkälainen Peking on ennen pilvenpiirtäjiä ollut ja miten ihmiset ovat aikoinaan eläneet, yhden ainoan vesipisteen varassa, hyvin lähellä toisiaan. Kuvasin ainoastaan alueen pääkatua ja sen moninaista ja vaihtelevaa rakennuskantaa. Tällä kadulla ei ollut nimeä, kuten ei millään muullakaan alueen paikalla tai kadulla. Rakennusten taso vaihteli paremmasta tiilitalosta aina röttelöön lautakyhäelmään asti. Jokaisessa rakennelmassa asuttiin.

Kuvaamistapahtuma oli intensiivinen ja ruumiillinen. Sen jälkeen olin väsynyt, hikinen, vaatteeni olivat likaiset, kengänpohjat kurasta ja ulosteesta paksut. Kuvaamisen keskeyttivät vain kohtaamiset paikallisten kanssa. Kohtaamiset olivat kummeksuvia, toisinaan myönteisen uteliaita, ja yhteisen kielen puuttuessa keskityimme lähinnä elekielillä kertomaan mitä halusimme. Olin kummajainen tässä ympäristössä, tänne ei turisti eksy, minulle ei juuri selvinnyt kumpi osapuoli oli toiselleen enemmän vieras. Useimmiten asukkaiden elekieli oli vähemmän ystävällistä – omistajan näköinen, poikkeuksetta mies, kielsi minulta kuvaamisen. Minut pyydettiin monin, mutta ymmärrettävin elein ja merkein poistumaan, ja jättämään kuvaaminen.

Pyrkimykseni kuvata jokainen pääkadun rakennus alusta loppuun ei onnistunut, kuvaustilanne oli täynnä kaikenlaista häiriötä, ja väliin jäi pakosti kaiken aikaa aukkoja. Monessa kohtaa ymmärsin itsekin, että nyt olisi parasta olla kuvaamatta. Suuri osa asuinalueen asukkaista on tullut laittomasti kaupunkiin ja asettunut juuri tämän kaltaisille alueille. Näin ollen heitä ei laillisesti ollut edes olemassa eivätkä he näin ollen halunneet tulla kuvatuiksi. Edes tätä *Kahdeksan kotia* -aluetta ei virallisesti ollut olemassa – teillä ja paikoilla ei ollut nimiä yhdenkään alueesta näkemäni kartan mukaan. Karttoihin oli merkitty korkeintaan pari risteävää tietä, mutta ei lainkaan nimiä.

Alue olikin paikallisten silmissä ja mielissä vain halvan työ-

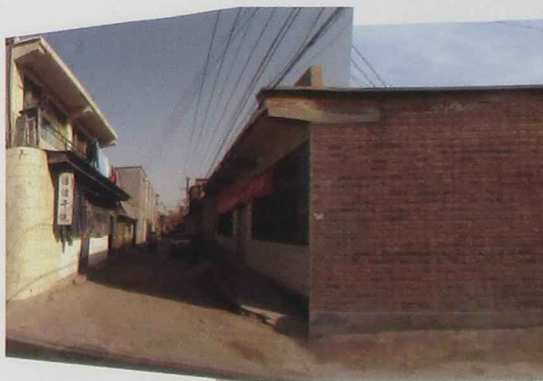
jonkinlaiset paikat tai paikoiksi muodostumassa olleet – samalla tavoin kuin mikä tahansa aikojen myötä kehittynyt, pysyvä, omaksi koettu ja historian ympäröimä, oman elämän keskusta. Toisenlaisessa

voiman asuttamaa, potentiaalista rakennusmaata, jolle ei nimien ja oman elämäntarinan puuttumisen myötä voinut muodostua omaa historiaa. Tiivistymisen, repeytymisen ja tyhjentymisen ambivalenssi konkretisoitui monella tapaa tällä alueella, joka on Pekingin tiheimmin asuttua ja äärimmilleen kokoon puristunutta. Repeämiä, raitoja ja vapaata maata oli vain asuinalueen reunoilla, joilta laittomasti rakennetut talot oli väkivaltaisesti purettu, ja jäljelle oli jäänyt rakentamattomia vyöhykkeitä hökkelikylän ja uusien toimistotalojen väliin.

Vaikka pysyvää, paikkaan sidottua identiteettiä tuolla *Kahdeksan kotia* -alueella ei juurikaan voi itselleen rakentaa, alueen jokainen rakennus, useimmiten röttelö, toistaa myös meille suomalaisille rintamamiestalosta tuttua teemaa: talot ovat tarkoitettu muualta, useimmiten maseudulta muuttaneille, ja samalla tavoin perheet kokoontuvat yhden sydänmuurin ympärille nauttimaan kodin lämmöstä. Alueeseen ja sen rakennuksiin tiivistyy ja konkretisoituu tällä tavoin myös läsnäolon teema – se oli, viranomaisten tai kartanpiirtäjien tietoisista tai tahattomista vieraannuttamis- ja etäännyttämispyrkimyksistä huolimatta, lähes parinsadan tuhannen ihmisen kotiseutu, urbaani mielenmaisema.

Tuo mielenmaisema muodostui osin kuvista, joita ei voinut olla olemassa, koska itse aluetta tai siellä asuvia ihmisiä ei virallisesti ollut olemassa. Näin ollen mikä tahansa yritys lähestyä ja kuvata tuota (mielen)maisemaa on väkisinkin aukkoista, koska myös kuvat ovat epätarkkoja ja osin myös epäkorrekteja – tällä tavoin kuvat olivat *lukittuja*.

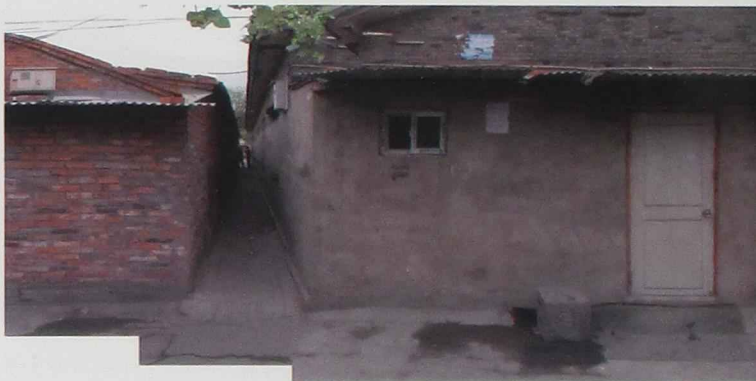
Ruumiilliset tilat kuin myös kollektiiviset tilassa olemiset ovat merkkejä, joiden ympärille voi pystyttää ajatusten ja kuvien rakennelman, joka auttaa ymmärtämään tilan olemusta. Tällä tavoin *Kahdeksan kotia* -panoraamakuvien luenta muistuttaa, että ihmisellä itsellään, hänen tarinallaan ja hänen kokemuksellaan ympäristöstä on sija prosessissa, joka on myös kielellinen, koska siihen liittyy eri tavoin ymmärrettäviä tai vielä avoimia merkityksiä ja merkkejä.



historiallisessa tilanteessa, toisenlaisessa Paikassa olisi mahdollista elää yhteisessä muistissa ja kokea paikan olemus tyynnyttävänä ja huolta pitävänä. Mitään toisten kanssa jaettavaa ja paikkaan sitoutuvaa muistia ei ole. On vain tämä omatekoinen ja epäkorrektiksikin



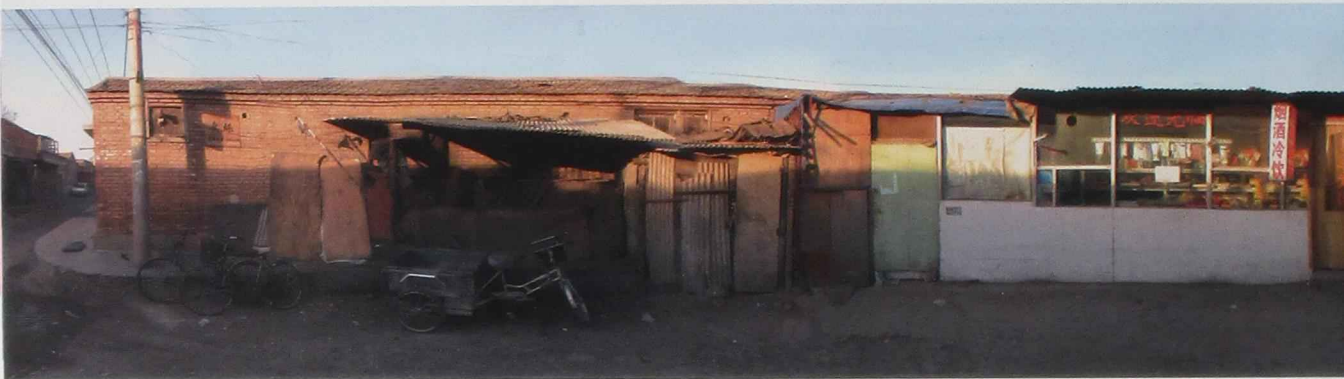
koettu historiankirjoitus. Evakkouden, katkelmallisuuksien, erilaisten siirtämisen, muuttamisen, päätyneiden ihmis- ja työsuhteiden, väliaikaisuuksien, purkamisen, sanattomuuksien, ei-olemisen ja ei-muistamisen jäljiltä muodostunut monenkaltaisen, ristiriitainen,



alati liikkuva, muotoutuva; yhä sopivia sanoja ja käsitteitä etsivä ky-
häelmä – vain se on jäänyt pysyväksi. Ja ne aavistukset ja sen kaltai-
nen ymmärrys, kokonaisuuden, muistin ja ajan tajuaminen, jollaisen



tuossa ohikiitävässä hetkessä Viipurin rautatieasemalla ehdin kokea.





Lukittu kuva

Kerroin aivan alussa, että epäonnistumisen hetkellä käyttämäni väline on menettänyt voimansa. Se on pikemminkin alkanut rajoittaa, supistaa ja tasapäistää sitä, minkä kuuluisi olla moniäänistä ja ilmeikästä. Tämä lienee syy siihen, että olen lähtenyt ottamaan selvää, miksi väline lakkaa toimimasta ja miten voisin löytää tavan, jolla ilmaista välineen voimattomuutta. Taiteilijat ovat käsitelleet tätä kieleen ja välineeseen liittyvää paradoksia monella tavoin, ja tämän teeman kannalta olennaisia ovat yhdysvaltalaiset kuvataiteilijat Robert Smithson ja Gordon Matta-Clark, jolle eri tavoin *lukitut tilat* merkisivät mahdollisuutta – uutta, potentiaalista aluetta, jonka hän usein suorastaan anasti haltuunsa.

Samalla tavoin *Kahdeksan Kotia* -panoraamakuvani Pekingistä ovat *lukittua kuvaa*, joissa pyrin tarkastelemaan myös kuvaamistapahtuman ehtoja ja edellytyksiä. Sitä, miksi kuvat näyttävät siltä miltä ne kulloinkin näyttävät. Lukitun kuvan tunnusmerkkejä ja yhteisiä nimittäjiä ovat erilaiset kuvaamiskonventiot, kohteitaan hyväksikäyttävät kuvat sekä kuvaamistapahtuman häiriöt. Esimerkiksi *Kahdeksan kotia* -panoraamakuvat ovat sellaista visuaalisuutta, jota ei edes oikeastaan saisi olla olemassa. Ne ovat monella tavoin lukittuja: jo itse kuvaustapahtuma oli fyysisesti rajoitettu ja ahdas. Pystyin lopulta tallentamaan vain osan alueen pääkadun taloista, vaikka tarkoitukseni oli dokumentoida koko katu. Näin ollen se, minkä jotakuinkin tallensin kertoo myös, ikään kuin negatiivi- tai metakuvana siitä, mitä en voinut tallentaa lainkaan. En juurikaan pystynyt kuvaamaan ihmisiä, koska suuri osa alueen asukkaista oli muuttanut maaseudulta eikä heitä virallisesti edes ole olemassa. Ei varsinkaan kyseisellä asuinalueella. Niinpä kuvissa näkyy vain vähän ihmisiä, vaikka kyse on Pekingin tiheimmin asutusta alueesta. En myöskään voinut kuvata taloja, joissa naiset istuivat näyteikkunoissa myymässä seksipalveluja. Kaiken lisäksi panoraamojeni varsinaisia kohteita, paikallisia asuintaloja, ei enää ole olemassa.

”Mitään ei tapahdu. Tai tarkemmin sanottuna, se mitä tapahtuu on se mitä ei tapahdu.” (Auster 1998, 54).

Lukittu kuva on paikoissa, joissa häiriö on niin voimakasta, että kuvan tuottaminen muuttuu vaikeaksi tai miltei mahdottomaksi. Kuvien sisältö on tällöin purettava muulla tavoin, kuten esimerkiksi juuri näin – kirjoittamalla.¹ Lukittu kuva ei syystä tai toisesta saa tai voi olla olemassa, kuten on laita esimerkiksi suljettujen oikeudenkäyntien, joissa valokuvaaminen on kielletty, mutta joista erityiset piirtäjät tallentavat tilanteita, ilmeitä ja eleitä. Voidaan pohtia mikä kameran linssissä on armotonta, vaarallista ja todistusvoimaista, kun taas piirtäminen koetaan vähemmän kohteiden identiteettiä riistäväksi.

Kuva voi olla myös muulla tavoin lukittu: erilaiset kuvaamis-konventiot lukitsevat kuvan ja sen kohteen – kohdetta kuvataan aina vain tietyllä ja samalla tavalla. Tai sitten kohdetta täytyy esittää vain tietyllä tavalla.² Rärkein ja arkinen esimerkki tästä ovat sellaiset muotokuvamaalaukset, jotka pyrkivät esittämään kohteensa korostamalla heidän arvo- ja valta-asemaansa.

Myös päinvastaisessa, alistetussa asemassa olevia tulisi konventioiden mukaan esittää heidän sosiaalisen asemansa mukaisesti. Esimerkkejä löytyy aivan läheltä. Kirjailija ja suomentaja Sirpa Kähkönen kertoo kirjassaan *Vihan ja rakkauden liekit* Tammisaaren punavankileirin oloista ja vankien salaa ottamasta kuvasta, jonka piirteissä Kähkönen näkee yhdennäköisyyttä saksalaisen valokuvauksen klassikon August Sanderin (1876–1964) kuuluisaan kuvaan *Revolutionäre, Vallankumoukselliset*, vuodelta 1929.

Sander on tietoisesti jättänyt henkilöt vaille nimiä, jotta nämä paremmin edustaisivat yhteiskunnallista ryhmäänsä. Vallankumoukselliset ovat huonosti puettuja, kovia kokeneen näköisiä miehiä, joiden koko fyysinen olemus kertoo kumouksellisuuden kuluttavuudesta. Realistinen kuvaustapa pienentää mielikuvaa yhteiskunnalle vaarallisesta hurmehampaisesta pedosta, joka suunnittelee kumousta päivin ja öin. Sanderin kumoukselliset ovat hauraita, silmälasipäisiä, ajattelemisesta, kirjoittamisesta ja puhumisesta väsyneitä älykköjä.

Juuri tämän ”kuin keitä tahansa” -efektin takia Sanderin kuvat herättivät vihaa kansallissosialisteissa, ja Sanderin elämäntyö suurelta

1. Ja tätä ulottuvuutta kuvat toden totta kaipaavat. On teoksia, jotka avautuvat helposti ja vaivattomasti pelkästään näköaistin avulla, ja joita on määrä tarkastella ainoastaan visuaalisesti. On myös teoksia, jotka eivät aukea pelkästään katsomalla, ja jotka vaativat tekstiosuuden lukemisen.

2. Marsalkka Carl Gustaf Emil Mannerheim oli tarkka hänestä otettujen kuvien suhteen. Hän itse vaati, että häntä kuvataan alhaalta ylöspäin, jolloin hänen arvo-asemansa tuli ikuistetuksi hänen mieleisellään tavalla: ”Kansakunnan muistiin on tallentunut kuva ylipäällikkö Mannerheimista Vehmaisten kalliolla tarkastelemassa Tamperetta ennen kaupungin valtausta. ’Alkuperäiset Tor Branderin valokuvat tilanteesta ovat surkeita snapshoteja’, Suomen valokuvataiteen museon erikoistutkija Jukka Kukkonen kertoo. ’Sodan jälkeen moni ammattivalokuvaaja toisti samaa kuvakulmaa Mannerheimia kuvatessaan. ’Lopullisen’ version otti Aarne Pietinen – Kaivopuistossa Mannerheimin kotikulmilla 1930-luvun alussa. Juuri tämän valokuvan pohjalta Eero Järnefelt maalasi 1933 kuuluisan muotokuvan Carl Gustaf Emil Mannerheim, Vapaussodan ylipäällikkö 1918”. Uimonen 2008 passim.

” [...] jopa paikallaan seisominen on yksi kerääntyneen liikkeen laji; on yhtä vaivalloista luoda ihmiselle paikka seisoa ja puhua kuin kiivetä Alpeille.” (Auster 1998, 55).



August Sander, *Revolutionäre*, Vallankumoukselliset, Berlin, 1929.

W. G. Sebald kirjoittaa brittien ja ranskalaisten pyrkimyksistä perustaa siirtokuntia Kiinaan 1800-luvun puolivälin jälkeen. Hän kirjoittaa brittien eksyneen yhä syvemmälle kiinalaisen viivyttelydiplomatian painajaismaiseen labyrinttiin, joka oli näiden ilmeinen vastaus brit-

osin tuhottiinkin natsi-Saksassa. Vaarallisinta oli se, että Sander antoi yleiskäsitteelle inhimilliset, materiaaliset, elävän ihmisen kasvot ja hahmon. Hänen teesinään olikin totuuden kestäminen; valokuvauksen tehtävänä oli hänen mukaansa totuuden välittäminen omasta ajastamme niin nykyiselle kuin tulevillekin polville, olipa se meille suotuisa tai epäsuotuisa. Sander ei ajatellut naiivisti kaiken kuvatus olevan totuudellista: valokuvalla oli hänen mukaansa uskomaton kyky myös valehdella.³

Revolutionäre-valokuva kuuluu Sanderin *Menschen des 20. Jahrhunderts* -projektiin. Sanderin tarkoituksena oli koota ottamistaan muotokuvista systemaattinen ja hierarkkinen yhteiskuntaa esittävä kokonaisuus. Kuvataiteilija Jan Kaila kiinnittää huomionsa valokuvissa esiintyvien henkilöiden vaatetukseen, mallien ”univormuihin”. Sanderin esittämät ihmiset näyttäisivät yhdenmukaistuvan pitkälti pukeutumisen perusteella. Kohteet eivät ole aina pukeutuneet vain omalle tai ammattikunnalleen perinteisesti kuuluvaan univormuun. ”Sanderin kuvat esittävät toisin sanoen paljon muutakin kuin kankean asetelman kunkin yhteiskuntaluokan determinoituneesta pukeutumisesta. Ne esittävät sen, millaisella erityisellä tavalla kukin luokka ’kantoi’ sille itselleen tai alunperin toiselle luokalle kuuluneita vaatteita. Ja jotta tämä saisi kuvissa tarpeeksi huomionarvoisen visuaalisen merkityksen, on Sander [...] sommitellut kuvansa niin, että vaatteitten ’oma’ historiallisempi olemuksellisuus tulee näkyviin. Jopa siinä määrin, että Sanderin projektia voisi pitää myös 20. vuosisadan ’vaatekirjana’.”⁴

J. M. Coetzee siteeraa Javier Maríasin *Written Lives* -kirjan esseetä ja kertoo kuinka eräässä valokuvassa Samuel Beckett istuu tyhjän huoneen nurkassa ja näyttää valppaalta. ”Marías kuvailee hänen ilmettään ’vainotuksi’. Kysymys kuuluu mikä tai kuka häntä vainosi, ahdisteli? Ilmeisin vastaus: valokuvaaja. Päättikö Beckett todella aivan omin päin istahtaa nurkkaan kolmen ulottuvuusakselin leikkauskohtaan tuijottamaan ylöspäin vai suostutteliko valokuvaaja hänet istumaan sinne? Sellaisessa paikassa, kymmenen, kahdenkym-

3. Kähkönen 2011, 145–146.

4. Kaila 2002, 100–102.

tien suoraviivaisempaan politiikkaan ja kertoo turhautumisesta, jonka tämä viivyttely oli briteissä aiheuttanut. Keisari Xianfeng oli jo aiemmin vetäytynyt uhkaavasta yhteydenotosta pakopaikkaansa Jeholiin. Liittoutuneet tunkeutuivat, ilmeisesti sattumalta Pekingin

menen tai kolmenkymmenen kameranvälähdyksen kohteena, jonkun kyyristellessä edessä, tuntee pakostakin olevansa *vainottu*.⁵

Coetzee arvelee asian olevan niin, ”että valokuvaajat tulevat kuvaukseen mielessään jonkinlainen kliseemäinen käsitys siitä, millainen ihminen heidän kohteensa on, ja pyrkivät toteuttamaan sen ottamissaan valokuviissa [...] He eivät ainoastaan asettele kohdettaan kliseen sanelemalla tavalla vaan [...] valitsevat ottamistaan kuvista ne, jotka läheisimmin muistuttavat kliseetä.” Näin Coetzee päätyy paradoksiin: ”mitä enemmän valokuvaajalla on aikaa tehdä kohteelleen oikeutta, sitä epätodennäköisemmin niin tapahtuu.”⁶

On myös kuvia, jotka tulisikin tavalla tai toisella lukita. Näitä ovat kuvat maahan putoavista ja murskautuvista ihmisistä, onnettomuuden uhreista, päättömästä sodan uhrista Sarajevon torilla. Tällaisten kohteitaan hyväksikäyttävien tai jopa riistävien ja kuvatavan minuuden anastavien kuvien viestiä on vaikea ellei mahdoton käsitellä. Kuvien vaikutus on tällöin yksinomaan traumatisoiva ja pidemmän päälle passivoiva, ja näin ne toistavat yksipuolista tarinoiden sfääriä – omistusta ja valtaa. Mihin näitä kuvia sitten tarvitaan? Ne eivät keskustele mahdollisuuksista ja vaihtoehtoista. Ne yksinomaan määräävät ja hallitsevat. Myös sanoilla (tai sanattomuudella) on vastaava määräävä ja hallitseva vaikutus.⁷

5. Coetzee 2010, 207. Kursivoinnit PK.

6. *ibid*

7. Ks. tarkemmin *Ei-kommunikaatiosta* sivulta 77.

1. LUKITTU KUVA:

Kuvassa on kaksi miestä ja pistooli. Kuvan ottamisen jälkeen toinen miehistä painoi liipaisinta ja toinen kuoli.



2. LUKITTU KUVA: Mafian surmaama mies Palermossa 1979. Kuva teoksesta The Duty to Report, 2006. Franco Zeccinin kuvasta käsitellyt PK.

Taloteemoja

Vuosien 1939–1945 sodat jättivät yli 400 000 suomalaista vaille kotia, ja asunto-ongelma oli ratkaistava tehokkaasti. Pientalorakentamisessa niin maaseudulla kuin asutuskeskuksissa vastaus löytyi puolitoistakerroksisesta rintamamiestalosta, joka säilytti asemansa tärkeimpänä omakotitalotyyppinä 1960-luvulle asti. Rintamamiestaloon kohdistuneissa asenteissa on tapahtunut suuri muutos: ”Ajan ja kulttuurin pirstaleisuus sekä toisaalta yhteisen jälleenrakennuksen valtava emotionaalinen merkitys sodan rasituksista toipuvalle kansakunnalle ovat luoneet uuden ja vanhan välille jyrkän rajan: rintamamiestalo on muuttunut mielikuvissamme käytännöllisestä massatuotteesta lähes myyttiseksi ilmiöksi, joka edustaa suomalaisuuden, miehisyyden, onnellisen perheen ja kunnollisen rakentamisen perinteisiä arvoja.”⁸

Rintamiestalon voi ajatella myös perheen yhdistäjänä. ”Keskellä oleva muuri, jonka ympärillä uunit huoneittain lämmittävät koko talon, oli vanhasta rakennusperinnöstä otettu käytännöllinen idea. Huoneiden kiertyminen yhden sydänmuurin ympärille korostaa kuitenkin edelleen ajatusta asunnosta perheen yhteisenä lietenä, jonka ympärille perhe kokoontuu lämpöön, suojaan ja turvaan.”⁹

Samankaltainen turvan, suojan, huoneiden ja sisätilojen tematiikka on myös vailla valtiovallan kontrollia ja missä tahansa päin maailmaa rakennetuissa slummitaloissa. W. G. Sebaldin mukaan ”nimenomaan tavallista asuintaloa pienemmät rakennukset – karjamaja, erakkomaja, kanavanvartijan mökki, näköalapaviljonki, leikkimökki – suovat meille edes jonkinlaista rauhan heijastusta”.¹⁰

Niin rintamamiestaloon kuin myös slummihökkeliin sisältyy monenlaisia sosiaalisia sekä kulttuurisia arvoja ja mielikuvia. Arvioimme myös slummiasumusta omista näkökulmistamme käsin, ja vaikkei slummitalosta voine milloinkaan tulla sellaista myyttistä ilmiötä kuin rintamamiestalosta, joka edustaisi onnellisen perheen ja kunnollisen rakentamisen perinteisiä arvoja, edustaa se asujalleen

8. Aaltonen 2006 passim.

9. Holmila 2008 passim.

10. Sebald 2003, 23.

lähistöllä sijaitsevaan Yuanmingyuanin ihanaan puutarhaan, ”jossa oli lukematon määrä palatseja, paviljonkeja, kävelypihoja, ihmeellisiä huvimajoja, temppeleitä ja torneja ja jonka tekovuoren rinteillä, valleilla ja metsikoissä käyskentelevillä hirvieläimillä oli uskomattoman

yhtä kaikki turvaa ulkomaailmalta, yksityisyyttä ja suojaa toisten katseilta. Näin se on asujalleen yhtä lailla rauhan heijastuma kuin mikä tahansa paremmin rakennettu asuminen. Asumisfunktion kannalta asumuksen laadulla tai varsinkaan koolla ei ole väliä.

Slummi- tai rintamamiestalojen käytölle ja funktiolle täysin vastakohtaisia ovat erilaiset monumentaalirakennukset. ”Meillä toisin kuin vaikkapa linnuilla jotka halki vuosituhansien rakentavat aina samanlaisen pesän, on taipumus kasvattaa hankkeemme järjestömyyksiin asti.”¹¹

Stalinin ja Saksan kansallissosialismin aikakausien rakennukset olivat jo niin pitkälle vietyä visuaalista itseuhoa, että ”ne olivat ensisijaisesti tarkoitettu mykistämään tai ainakin viemään vastaansanomisen halun katsojalta. Niillä oli vain toissijaisesti jokin toimintatarkoitus.”¹²

Sebald ottaa esimerkikseen entiselle hirsipuumäelle pystytetyn Brysselin oikeuspalatsin, ”jossa on käytäviä ja portaita, jotka eivät johda minnekään, ja ovettomia huoneita ja halleja, joissa kukaan ei ole koskaan käynyt ja joiden umpeen muurattu tyhjyys on kaiken laillistetun vallankäytön salaisuus.”¹³

Suunnattoman suuret rakennukset kantavat jo itsessään oman tuhoutumisensa varjoa, ja sitä että ne on alun perinkin konstruoitu sitä silmälläpitäen, että niistä joskus tulee raunioita.¹⁴ Slummitalo ja Brysselin oikeuspalatsin kaltaiset mammuttirakennukset ovat saman vallankäytön ja -näytön kaksi toisistaan etäällä olevaa ääripäätä, kun taas rintamamiestalon paikka on näiden välisessä repeämässä, ikään kuin *erottajana*. Rajapinnat ovat yhtä aikaa näkymättömiä ja selvästi havaittavissa – valta voi tilaisuuden tullen muuttua silmänräpäyksessä mielivallaksi.

Käsittelin tätä vallan teemaa *Kahdeksan kotia* -alueen rajavyöhykkeelle toteuttamassani *Separator*-teoksessa. Teoksen voi ajatella koosteena, joka tarjoaa muistiin, muistoihin, paikallishistoriaan ja tilassa ilmeneviin ominaispiirteisiin sitoutuvan tarttumapinnan samalla tavoin kuin Sebaldin visuaaliset ja tilalliset metaforat liittyvät

11. Sebald, 2003, 23.

12. Englund 2003, 103.

13. Sebald 2003, 35.

14. Sebald 2003, 23.

komeat sarvet.” Brittien puutarhassa aiheuttama, järkeä ja kaikkea sotilaskuria pilkkanaan pitävä tuho johtui vihan vimhasta, jonka olivat aiheuttaneet jatkuva viivyttely ja kaikenlaisten ratkaisujen karttelu. Tämän maanpäällisen paratiisin hävittämisen todellinen



tekstissä kuvattuun liikkeeseen tiloissa. Sebaldilla liikkuminen tilassa rinnastuu muistamiseen, ja arkkitehtuurilla on näin selvä yhteys mielen prosesseihin. Hänen romaanissaan *Austerlitz* usein esiintyvät ambivalentit tilat ilmaisevat hänen monitahoista suhtautumistaan menneisyyteen.¹⁵

Sebaldin ”*Austerlitz*issa synnytetään usein vaikutelma yhtäaikaista avaruudesta ja ahtaudesta. Keskeinen esimerkki tilojen monitahoisuudesta on myös rakennus, joka voidaan nähdä joko rauniona tai rakennustyömaana, mikä kertoo mahdollisuudesta katsoa tilaa joko menneisyyden jäänteinä tai tulevaisuuden aihiona”.¹⁶

Austerlitz kokee sisätilojen ”väärän universumin” laajenevan loppumattomiin ja kutistuvan samalla uhkaavasti. Tilallinen ambivalenssi kuvaa kokemuksen avoimuutta. Kohtauksen lukija tietää yhtä vähän kuin Austerlitz, mitä seurauksia on torjnut kokemuksen muistamisella. Rakennus, jonka ulkoseinät eivät sulje sisätiloja katseelta, voi olla joko raunio tai puolivalmis rakennustyömaa.¹⁷

Raunio ”on rakennus, jossa sisäpuolen ja ulkopuolen välinen ero on hämärtynyt, sillä ne molemmat voivat olla näkyvillä samanaikaisesti [...] Raunio tarjoaa itseään analysoivalle katseelle, jonka ei enää tarvitse tarkastella sen sisäpuolta sisältä käsin vaan joka voi

15. Kaakinen 2005, 6.

16. *ibid*

17. Kaakinen 2005, 54.

syy olikin kenties se, että puutarhan olemassaolo kumosi kaikki näkemykset kiinalaisten oletetusta sivistymättömyydestä. Sen on täytynyt olla valtavan kiihottava ja provokatiivinen näky satureille,



nähdä sen myös etäisyyden päästä. [...] Raunio myös kertoo, että kokemuksia voi todella analysoida vasta jälkikäteen. Se liittyy menneisyyden nykyisyyteen ja on samalla tyhjä paikka, joka nostaa esiin mahdollisuuden valita siihen liitettävä merkityssisältö. [...] Raunio on myös aina rakennelma, jonka nykytila paljastaa jotakin niistä suunnitelmista, joista se sai alkunsa. [...] "The ruin is an oxymoron made of stone. It is presentpast, a mix of now and then".¹⁸

Myös *Separator*-teoksessa asiat ilmenevät samanaikaisesti ja kerroksellisina. Teos on sekä kirjallinen (kaikki eletyt kohtalot) että kuvallinen (rakennus konkreettisena fyysisenä olomuotona ja kaikki siihen liittyvä – ympäristö, ihmiset ja muu materiaaalinen) että immateriaaalinen (muistot, unet, assosiaatiot). Se, mikä minua kuitenkin kiinnostaa eniten tämän rakenteen kohdalla, on sen ruumiillinen ja aineellinen kollektiivisuus: se, miten rakennus voi toimia yksityisen fyysisen ja psyykkisen kokemuksen tiivistymänä tai kontrolloijana, pesänä, kohtuna, suojanantajana, joka samalla määrittelee rajat ja erottaa meidät toisista. Juuri tämä on se osa rakenteesta, rakennuksen ydin, jonka Gordon Matta-Clark purki ja preparoi nähtäväksemme.

Sebald käsittelee raunioteeman kautta päähenkilön Austerlizin kokemaa tilallista ambivalenssia. Tätä *käänteisen raunio*in teemaa

18. Kaakinen 2005, 55. Englanninkielinen lainaus alkuaan peräisin teoksesta: Jean Cohen, *Le Haut langage: théorie de la poéticité* (Flammarion) 1979, 269. Ks. englanninnos Hamon 1992, 61, viite 17.

joita äärettömän kaukana kotoa joutuivat kestämään pakkoa ja puutetta, ja tukahduttamaan oman kaipuunsa. Samaan aikaan Kiinan keisari Xianfeng, vuonna 1861, makasi sairaana ja tokkuraisena

voi soveltaa myös Matta-Clarkin teoksiin. Taide tuntui lupailevan vapautta ja laajenevia näkymiä mutta hän kompuroi oman ruumiinsa rajoitteiden ja ymmärtämättä jääneiden sanojen ja käsitteiden kanssa. Austerlitz kuvaa samansukuista kokemusta Liverpool Streetin asemalla kaksoisvalotuksessa, joka on samaan aikaan sekä ”vankila että vapautusvisio” – hän pohti oliko hän joutunut raunioituneen vai vasta tekeillä olevan rakennuksen sisälle.¹⁹

Austerlitzissa luodaan vaikutelma nykyaikaa vaivaavasta amnesia²⁰ usein nimenomaan arkkitehtuurin avulla.²¹ Tahdon voimasta ja -lujuudesta riippumaton puolustuskäytös vaivaa myös liian tarkoin ja liian järein aseina varustettuja linnoituksia. ”Linnoitus kertoo Austerlitzin eristäytyneisyyden taustoista ja mekanismeista ja on hyvä esimerkki rakennuksen käytöstä sekä yksilöllisen että kollektiivisen muistin kuvaamisesta.”²²

Aina lujemmiksi ja voittamattommiksi kehittyneiden linnoitusten paradoksi oli se, että uudistukset provosoivat hyökkäävän voiman tehostumista.²³ ”Linnoituksia ei kuitenkaan välttämättä vallattu, vaan ne jätettiin yksinkertaisesti omaan sulkeutuneisuuteensa vihollisarmeijan marssiessa massiivisen rakennelman ohitse.”²⁴ ”Kukaan ei edes tullut ajatelleeksi, että suurimmat linnoitukset vetävät tietenkin puoleensa suurimmat vihollisjoukot, ja että mitä lujemmin linnoitettiin, sitä pahemmin jäätin puolustuskannalle.”²⁵ Linnoituksen sisällä olijat jäivät siten omien puolustusmuuriensa vangeiksi. ”Tämä kertoo edistykseen liittyvästä ristiriidasta: aina vain vahvemmat torjuntarakennelmat muuttuvat hyödyttömiksi, mikä pakottaa rakentamaan entistä massiivisemmin. Nämäkin monumentit kantavat jo syntyessään raunioittensa varjoja.”²⁶

Maaliskuussa 2011 sain sähköpostia ystävältäni *Tsinghua*-yliopiston professori Wei Erqiangilta Pekingistä.²⁷ Hän lähetti minulle kolme kuvaa *Kahdeksan kotia* -alueesta ja viestin jossa hän kertoi, että tuo alue, jolla olin valokuvannut ja työskennellyt, oli purettu noin puolentoista kuukauden aikana maan tasalle. Purkutoiminnassa ol-

19. Sebald 2003, 157.

20. Amnesia muistamattomuus, muistittomuus, osittainen tai täydellinen muistinmenetys. Nykysuomen sanakirja, 1981.

21. Kaakinen 2005, 79–80.

22. Kaakinen 2005, 77.

23. Sebald 2003, 19–20.

24. Kaakinen 2005, 77.

25. Sebald 2003, 20.

26. Kaakinen 2005, 77.

27. Tutustuin häneen Pekingissä vuonna 2008 *Creating Spaces* -projektin yhteydessä. Projektin oli ideoinut tohtoritöni taiteellisen osuuden ohjaaja kuvataiteilija, professori Markku Hakuri. Hän toimi myös ensimmäisenä opettajanani Kuvataideakatemiassa vuonna 1988. Opettelimme piirtämistä varsin eriskummallisissa paikoissa, metsässä, jätteenpuhdistuslaitoksissa, vedenpuhdistamoissa, kirkossa... Erilaisiin, taiteen ulkopuolisiin paikkoihin hakeutumisella on varmasti ollut merkitystä myös myöhemässä taiteellisessa työskentelyssäni.

pakopaikassaan Jeholissa. Vesi oli noussut alaruumiista jo sydämeen saakka ja hänen sairaalloisen, vesipöhostä kärsineen, ”hitaasti hajoavan ruumiinsa solut kellastuivat kuin kalat meressä siinä suolaisessa nesteessä, jota tihkui hänen verisuonistaan kaikkialle hänen kudoksiinsa”. Sebald jatkaa: ”Lepattavassa tietoisuudessaan Xianfeng

tiin erityisen nopeita, koska pelättiin että pitkittyessä ihmiset olisivat saattaneet nousta vastarintaan. Wei Erqiangin saaman tiedon mukaan asumuksissa asuttiin yhä siinä vaiheessa, kun taloja purettiin.²⁸

Tämä heikosti varusteltu, laiton köyhien maaltamuuttajien linna-ke oli helppo valloittaa ja purkaa. Tilalle rakennettavan asuinalueen talokanta ja arkkitehtuuri ei kaikista merkeistä päätellen lupaa pientä ja avointa rakennuskantaa vaan lisää uusia, lujia, kiiltäväpintaisia asuin- ja liikehuoneistolinnoituksia, joiden kontrolli- ja turvajärjestelmät takaavat asukkaille koskemattomuuden ja häiriöttömyyden. Asukkaiden on helppo jäädä tällaisiin tiloihin omien suojamuriensa vangeiksi. Mitä lujemmin asukkaat missä päin maailmaa tahansa linnoittautuvat asuntoihinsa, sitä ilmeisemmin he jäävät statisteiksi omiin asuntoihinsa – elinympäristöstä tulee oletetun keskivertoasukkan toiveiden mukaista: kontrolloitua ja erinomaisen yksitoikkoista.

Suljettu ja monotoninen kaupunkirakentaminen ei jätä tilaa monimuotoisuudelle, luonnollisille repeytymisille, ajan ja tilan kokemuksille, jotka mahdollistaisivat ympäristön mieltämisen yhteisenä alueena, josta kannattaisi pitää huolta. Asuin ympäristön voisi tällöin vastavuoroisesti käsittää välittävän asukkaistaan ja pitävän heistä huolta. Vaikkei *Kahdeksan kotia* -alue ollutkaan millään mittapuulla ideaali tai hyvä ympäristö, salli se runsaasti tilaa erilaisille assosiaatioille. Yksityiskohtien määrä oli häkellyttävä.

28. Wei Erqiangin lähettämä valokuva alueesta seuraavalla aukeamalla.

koki omien kuolevien jäsentensä ja myrkkyjä tulvivien elimiensä kautta vertauskuvallisesti sen, että vieraat vallat tunkeutuivat hänen valtakuntaansa. Hän itse oli nyt taistelutanner, jolla Kiina tuhoutui”. Brittien kokemalle, pitkään kestäneelle sisäiselle turhautumiselle avautui ulkoinen purkautumisväylä juuri tuon puutarhan tuho-



amisen muodossa samalla kun keisari Xianfeng koki tapahtuman konkreettisesti omassa ruumiissaan: hänen ruumiinsa valloitettiin, siihen tunkeuduttiin, ja hän koki brittien tunkeutumisen omana sairautenaan vailla metaforia, täysin kirjaimellisesti, ”niin kuin se



oli". (Sebald 2010, 162–166).

Tyhjentyneitä tiloja

Tadžikistanissa vuonna 2005 koin ja ymmärsin repeytymisen ja tyhjentyneen käsitteet konkreettisesti. Maa oli erkaantunut entisestään isävaltiostaan Neuvostoliitosta, ja alkanut elää omaa, itsenäistä elämäänsä. Lähes heti itsenäistymisensä jälkeen se oli kuitenkin ajautunut sisällissotaan, jonka eri osapuolien tukijoiksi väitetään Venäjää ja Irania. Vuoteen 1997 mennessä sisällissota oli laantunut ja maahan muodostettiin keskushallitus.

Tadžikistanissa oli yhä, lähes kymmenen vuotta sodan jälkeen aistittavissa tyhjentyminen: siellä ei ollut enää mitään muille tai edes omalle kansalle jaettavaa, arvokkaaksi koettavaa tai valloitettavaa. Maa oli sodan päättymisen myötä niin riekaleina ja tyhjä, ettei siellä ollut jäljellä yhtään mitään, ei edes vihan tunnetta muille jaettavaksi – taikka sitä samaa arvaamattoman epäjärjestyksen tai väkivallan purkautumisen mahdollisuutta, jota täällä Suomessa autolla ajaessa hyvin aistii. Uhkaa ei ollut, ei liikenteessä, ei kaduilla ihmisten joukossa.

Tyhjentyminen näkyi myös tapaamieni kuvataiteilijoiden töissä. Neuvostovallan ja sisällissodan aikaisten teosten aihepiirit olivat rankkoja ja vaikeita – siksi myös erityisen kiinnostavia ja paljaita. Teoksista näkyi, että taiteilijoilla oli sanottavaa ja valtava paine ilmaista kuvillaan sanottavansa. He esittelivät kyseisen kauden töitään kuitenkin häpeillen ja vältellen, mutta tiesivät aina tarkoin, mitä esitellä, kun pyysin nähtäväkseni juuri tuon epävarmuuden kauden teoksia. Töiden ajoittaminen ei tuottanut heille vaikeuksia. Uudet teokset sen sijaan olivat etupäässä laimeita ja varovaisia. Ikään kuin samalla tavalla varman päälle varovaisia ja tyhjiä kuin ympäristö.

”Voimme ajatella vertauksena vaikkapa sisällissodasta toipuvaa

Paul Austerin *Sattuman soittoa* -romaanin (Auster 1992) päähenkilöt sotkeutuvat ratkaisemattomaan konfliktiin muiden hallitsemien tilojen ja tilassa olemisen edellytysten kanssa. Romaanin päähenkilö on henkilökohtaisen tragedian vuoksi sysäytynyt jonnekin Amerikan mantereelle autoilemaan päämäärättömästi minne tahansa, kunnes hänen rahansa alkavat huveta. Tutustuttuaan patologiseen ja pakkomielleiseen uhkapeluriin päähenkilö päättää laittaa kaiken

maata: kukistettu väestönosa kätkee hajottavat pyrkimyksensä, näyttää sopeutuvan tilanteeseen ja on itse asiassa monella tavalla hyödyksi, niin että voittoisa osapuoli alkaa vähitellen pitää heitä yhteisen hyvän puolesta toimivina. Mutta rauhoittuneeseen asetelmaan saat-
taa hyökätä voimakas toinen kansa, ideologialtaan ja intresseiltään noiden hävinneiden kaltainen. Pelkkä ulkoinen vihollinen olisi vielä kestettävissä – yhtenäistä kansaa ei voi voittaa – mutta kauhu valtaa puolustautuvat joukot niiden huomattaessa, että suuri osa, pelottavaan suuri osa omaksi luullusta väestä pettää, pudottaa nyt naamionsa ja uutta mahdollisuutta hyväksikäyttäen ryhtyy terroriin ja tuhon töihin rintaman sisällä.”²⁹

Tarvitsee vain ajatella Suomen sisällissodan tapahtumia sitä, mitä kaikkea tapahtumat ovatkaan merkinneet ja miten tällaista sisäisen terrorin ja tuhon uhkaa on oman kansamme sisällä eliminoitu. Min-käläisiä sisäisiä vihollisia mieliimme on tiedostamattamme tuon ajan-jakson myötä ahdettu, ja miten nuo kuin polttomerkkeinä jääneet ar-vet näkyvät yhä? Jo kiistely käsitteistä, joilla kyseistä sotaa kutsutaan heijastelee tiedostamattomaksi muuttuneita viestejä. Kutsuttaessa sotaa vaikkapa ”sisällissodaksi” ei kuuluta heihin, jotka pitivät sotaa ”kapinana” tai ”terrorina”. Tällä tavoin jo yksin kieli erottaa sodan voittajat ja häviäjät. Myöskään neutraalimpi muoto, ”1918-vuoden tapahtumat”, ei ole lainkaan riittävä, koska konkreettinen on tässä tapauksessa käsitettä intensiivisempi eikä käsite vastaa kehystään. ”Pampa” voisi näin ollen olla vaikkapa Tampereen tori tai Suomen-linna, ja miehet taas ”gauchojen” sijaan punikkeja tai lahtareita.³⁰

Vaasan torin *Suomen vapaudenpatsaassa* konkretisoituu tie-dostamaton sisäisen terrorin uhka: syvälle mieliin upotetut kuvat ja sanat. Fallisessa sfäärissään patsas on samalla kuitenkin tyhjentynyt ja vaiennut: sen oli alun perin tarkoitus seistä merkinä siitä pysy-västä kehyksestä, isänmaallisuudesta ja suomalaisuudesta, jota tuon

29. Manninen, 1991, 73.

30. Borgesია mukaillen, vrt. edellä s. 15.

yhden korren varaan, aivan konkreettisestikin. Yritys voittaa suuria summia korttipelissä on samalla yritys lunastaa takaisin yhä nope-
ammin hupeneva vapaus, ja tämä (tietenkin) epäonnistuu katkerasti. Tällä tavoin miehet joutuvat orjatyöhön verrattavaan, mielipuoliselta vaikuttavaan pakkotyöhön farmille, jonka säännöt ovat yksinomaan omistamisen sanelemia. Sen kaltaisia sääntöjä kukaan ei voi ky-seenalaistaa, sillä ne ovat yksin hänen päätettävissä, joka omistaa

sodan ”uhrin” ajateltiin edustavan. Nykyisessä kuosissaan patsas on kuitenkin kehys sen juurella vetelehtiville, äänekästä musiikkiaan soittaville rastatukille, Romaniasta tullee kerjäläisille, sekä heille ja niille, jotka ovat siellä aina olleet: kylän ukoille, kahvikojun tuoksulle, pärekoreille, lokin tuotoksille, lumiauran raapimalle jalustalle... Mutta näine kaikkine assosiaatioineenkin patsas muistutti minua siitä, millä painolla ja uhkaavuudella kysymyksiä on estetty esittämästä, käsitteitä syntymästä.

Entä minkälaista patoutunutta ja piilotettua tajunnan rekisteriä nuo tadžikkitaiteilijoiden uudet teokset pitävätkään sisällään? Miten teoksissa aistittavissa oleva, purkautumaton energia aikanaan näkyy, aivan konkreettisesti, tuon kansan elämässä? Toisin sanottuna: mitä noiden teosten ilmaisullinen väljäytyneisyys, tyhjyys ja hiljaisuus kertoo?

ja hallitsee. Uhkapelurin ja kirjan päähenkilön olisi tässä muuttuneessa tilanteessa kyettävä uudelleen arvioimaan olemassaolonsa ehdot: elämän olisi tästedes jatkuttava käsittämättömän raskasta, järjetöntä ja yksitoikkoista työtä tehden. Tuo mielipuolinen työ antaa

Helsingin edustalta löytyi puhekyvyttömäksi kylmettynyt mies

Vuoden 2007 aikana Helsingin Sanomissa ilmestyneissä pikku-uutisissa toistuu *mies* perusmuodossaan satoja kertoja. Uutisissa kerrottiin vain faktat: mitä mies teki, toisinaan minkälainen mies (juopunut, paleltunut, iäkäs...), mikä oli toiminnan lopputulos ja missä. *Lyhyesti*-teokseni koostuu näistä pikku-uutisista. Tarinoissa ei ole teatraalisuutta tai poseerausta. Tässä mielessä otsikot vastaavat varsin tarkasti itse tapahtumaa: tapahtumien kulussa oli tuskin erityisiä hienouksia tai nyansseja.

Lyhyesti-teos vaatii jälleen keskustelua Paul Austerin kanssa. Hän selvittää runoilija Charles Reznikoffin tapaa rakentaa runouttaan, jossa näkeminen tulee aina ennen puhetta. Austerin mukaan Reznikoffin tarkoituksena oli rakentaa teoksia, jotka olisi helppo lukea

kuitenkin, paradoksaalista kyllä, väliaikaisen helpotuksen miesten eksistentiaaliseen hätään. Elämä alkaa ankarista olosuhteista huolimatta (tai juuri niiden vuoksi) jotakuinkin sujua. Ihminen nähtävästi tottuu mihin vain. Miesten tahto nujertuu vähitellen, ja tuo oman

dokumenttina taideteoksen asemesta.

Samalla tavoin myös *Lyhyesti*-teos koostuu pienistä itsenäisistä fragmenteista, miesten tarinoista, joista kukin on tiivistymä todellisista tapahtumista, niin että ne yhdessä antavat yhtenäisen vaikutelman. Tällä tavoin asiat puhuvat puolestaan; esittämällä juuri sen yksityiskohdan, joka sanoo kaiken voi jättää mahdollisimman paljon sanomatta. Vain faktat ovat esillä. Tämä vaatii niin tekijältä kuin myös katsojalta kykyä hyväksyä se mikä on ja kykyä ymmärtää pienten tapahtumien tärkeys. Todistamisen aktista on näin tullut yhtenevä luomisen aktin kanssa – ja sen taakan kantamisen kanssa. Lukemisesta ja kirjoittamisesta on näin mahdollista tulla samanarvoista näkemisen ja visuaalisuuden kanssa.³¹

Halusin rajata *Lyhyesti*-teoksen mahdollisimman voimakkaasti ympäristöstään, siksi valmistin kehykset tarkoituksella massiivisen mustiksi ja juhlaviksi. Tällä tyyppillisellä galleriaripustusratkaisulla ja teoksen ruudukkomaisuudella pyrin tekemään selkeän eron sellaisiin teoksiin, joissa ei ole kehystä lainkaan, kuten on esimerkiksi monien Matta-Clarkin teosten laita.

Ripustusratkaisulla pyrin myös tuomaan esille *Lyhyesti*-miesten tarinoiden samuutta suhteessa valokuvaan. *Lyhyesti*-teoksen ”mielenkuvat” ovat jokseenkin yhden suhde yhteen sen todellisuuden kanssa, mistä otsikotkin kertovat. Kuten *Lyhyesti*-teoksen tapahtumista kuin myös valokuvan indeksaalisuudesta voisi päätellä niiden tarjoavan suoraviivaista tietoa menneisyydestä, ja ”vaikka valokuvan poetiikkaan kuuluukin tiettyssä määrin realismi, joka esittää kohteensa sellaisina kuin ne kuvaushetkellä olivat, sen kyky tarjota historiallista tietoa on rajallinen: kuva esittää aina rajatun ja irrallisen hetken [...] Sen kontekstittomuus on haaste katsojalle”.³²

Valokuva on väline, joka tekee oikeastaan vain yhden hetken näkyväksi, mutta samalla se synnyttää kokemuksen ajan kulumisen. Sama ajan kulumisen ja pysäyttämisen teema toistuu *Lyhyesti*-teoksessa. Otsikoiden indeksaalisuus on itsestäänselvyys: mielen

31. Sovellan tässä kappaleessa Paul Austeria – sitä miten hän kuvailee runoilija Charles Reznikoffin tapaa kirjoittaa runojaan kliinisten oikeusraporttien pohjalta. *Lyhyesti*-teos tulee läsnäolevaksi ja ymmärrettäväksi juuri tämän kautta. Auster 1998, 120–139.

32. Kaakinen 2005, 60.

tahdon nujertuminen on nimenomaan se ehto, avain, jonka avulla miehet näyttäisivät lunastavan jälleen vapautensa. Voitto hämöttää jo nurkan takana. Pakkotyö loppuu ja miehille on luvassa vapaus. Lukijalle herää nyt toivo paremmasta, uudesta elämästä, helpotuksesta, katharsiksesta ja happy endistä. Mutta mikä on vapaus tuon

resoluutio tuottaa niistä aivan riittävän tarkkoja esityksiä. Samalla tavoin katsoja uskoo helposti kuvan todistusvoimaan, vaikka tietäkin niitä voitavan väärentää.

Myös Jan Kailan teos *Sanomiset* vuodelta 1991 perustuu sanomalehdistä irti leikattuihin pieniin uutisotsikoihin. Samalla tavoin kuin itse *Lyhyesti*-teoksessani, Kaila on kiinnittänyt huomionsa ja viehättynyt siitä, miten katsojalle/lukijalle jää vapaus kuvitella kuvat ”valmiiden” kuvien sijasta.³³ Kaila pyrkii *Sanomiset*-teoksellaan konkretisoimaan tulkinnan mahdollisuutta, ja liittää teoksensa valokuvan ilmaisun problematiikkaan kun taas *Lyhyesti*-teos käsittelee samaa teemaa kielen, dokumentoimisen ja eläytymisen näkökulmasta.

Lyhyesti-teos ei tarvitse muuta kuvitusta otsikon lakonisen ja tyypistetyn sisältönsä lisäksi. Otsikoiden yleisin sisältö on: ”mies kuoli putkaan Porissa” tai ”nuori mies menehtyi menetettyään autonsa hallinnan Lahdessa”. Teot ja tapahtumat eivät ole sensaatioita. Ehkä jopa päinvastoin, antikliimakseja. Väkivaltainen, nopea repeytyminen oli ilmeinen päätös heidän hiljalleen, mutta äärimmilleen tiivistyneelle elämälleen. Ehkä muuta keinoa tai kieltä havaituksi tulemiselle ei ollut tarjolla: tällä tavoin heidän olemassaolonsa viimein rekisteröityi. Otsikoiden miehet tulevat kuitenkin, usein tahtomattaan, kertoneeksi ainakin osan tarinastaan. Se on heidän tarinansa päätepiste, jolle ei ole tarjolla alkua tai keskikohtaa – ainoastaan se, minkä tiedon rippeistä rakennamme. Tällä tavoin nämä otsikot, näiden tarinoiden miehet ja heidän kohtalonsa ovat myös *lukittua kuvaa*.³⁴

Nuo tiedon rippeet ovat tyhjiä kohtia, tapahtumattomuutta, joka on näiden otsikoiden miehille koko elämän kestänyt tarina, heidän elämänsä todellisuus. Valokuvan ja miesten tarinoiden ympärillä on ”suunnaton tyhjä piha”³⁵. *Lyhyesti*-teoksessa on kyse kielen kokoon puristamisesta ja tiivistämisestä – myös siitä, mitä tapahtuu kun sanojen yhdistämisprosessi estyy.³⁶ Kokemus pimeydestä ja suunnattomasta kaiken sulkevasta muurista on kokemus tilasta, jossa mitään kokemusyhteyttä ei ole. Kyse on siis kokemuksen puuttumisesta,

33. Kaila 2002, 134.

34. Ks. lukitusta kuvasta edeltä s. 120.

35. Valokuvan ympärillä on Sebaldin sanoin ”suunnaton tyhjä piha”, Kaakinen, 2005, 60. ”Jos esimerkiksi kaupungilla kuljeskellessani tulen katsoneeksi hiljaisille pihuille, joilla mikään ei ole muuttunut vuosikymmeniin, tunnen melkein fyysisesti, miten ajan virta hidastuu unohtettujen esineiden painovoimkentässä. Kaikki elämämme hetket tuntuvat minusta silloin olevan yhdessä tilassa, aivan kuin tulevatkin tapahtumat olisivat jo olemassa ja vain odottelisivat, että me vihdoin saavumme niihin, samaan tapaan kuin me kutsun vastaanotettuaamme saavumme tietystiä hetkellä tiettyyn taloon.” Sebald 2003, 296.

36. Ks. holofraasista edeltä s. 60.

mielipuolisen raadannan jälkeen? Miehille tehdään täysin selväksi ketkä tilaa hallitsevat, ja tulevat aina hallitsemaan, vaikka illuusio tai lupaus tilan haltuunotosta olisikin olemassa. Pelkästään tuo illuusio sai miehet puurastamaan apinan raivolla. Mitään muuta konkreettista heillä ei henkiensä pitimeksi ole tarjolla. Omistaminen lopulta

‘olemattomuuden’ kokemuksesta.”³⁷

Teos konkretisoi miesten kokemuksien, todellisten tapahtumien ja meidän lukijoiden/kokijoiden välistä tyhjää tilaa. Meillä on käytettävissämme vain tuo yksi palanen, se mitä tapahtui, missä ja milloin. Voimme lopultakin vain aavistella otsikoihin johtaneita tapahtumia ja sen jälkeisiä tilanteita, mutta silti nämä tapahtumat kiinnostavat meitä ja kiihottavat mieltämme. Voimme elämäntilanteistamme käsin yrittää sovitella samankaltaisuuksia omien kokemustemme palapeliin, mutta tapahtumat ja tilanteista syntyvät (mieli)kuvat pysyvät ponnisteluistamme huolimatta etäisinä ja lukittuina.

Mitä tapahtuu jos käsitteellistämisen työkalua ei ole tarjolla tai jos käsitteellistämisen prosessi on kokonaan estynyt? Monilta *Lyhyesti*-teoksessa esiintyviltä miehiltä saattaa olla riistetty kaikki mahdollisuudet oman tilanteen esilletuomiseen. Heidän tilanteeseensa täytyi olla jokin sellainen tekijä, joka pani heidät toimimaan vastoin normeja.

Mitkä olivat heidän mahdollisuutensa hahmottaa ja puolustaa omaa näkemystään, ja tulla kuulluksi? *Lyhyesti*-teoksen miehet olivat ajautuneet ja jääneet lopulta vangeiksi omaan, umpinaiseen tilaansa: heillä ei yksinkertaisesti ollut käsitteitä tuon tyhjän, lukitun pihan ymmärtämiseksi, ilmeisen ja aavistettavissa olevan onnettomuutensa ilmaisemiseksi. Lopun ajan merkit saattoivat jo olla näkyvillä, he olivat väijäämättömästi kulkemassa kohti kohtaloaan, mutta sanat oman tilanteen ilmaisemiseksi puuttuivat. Ehkä lopulta myös kuulijat. Miesten voi ajatella olevan heitä, joiden onnettomuuden syy selittyy kommunikaation tai symboloinnin puutteella.³⁸ Miehet eivät ehtineet menehtyä mihinkään vakavaan sairauteen kuten syöpään, mutta oletettavaa on, että *Lyhyesti*-miesten kaltaisia tarinoita löytyisi erilaisista tilastoista. Olisiko mahdollista, että näitä tarinoita löytyisi myös sairauden puhkeamisen syitä käsittelevistä tilastoista tai tutkimuksista, sikäli kun tällaisia tilastoja on tästä näkökulmasta käsin milloinkaan edes tehty?

37. Welte 2008, 33.

38. Ks. edeltä luku *Kieli, mieli, suoja*, s. 94.

ratkaisee kenellä on valta suhteessa toisiin ja tilaan, kenen tahdon mukaan eletään ja ketä kuunnellaan. Miehille tarjolla olevat ehdot eivät ole lopulta minkäänlaisia ehtoja, koska ne eivät anna valinnan mahdollisuuksia. Toivoa, laajenevia näkymiä ei ole tarjolla. Lopulta, vailla vapautta, kamelin selän katkaisee aivan mitätön sivujuonne.

	1	2	3	4	5	6
a	Kaupan ryöstöä yrittänyt mies vangittiin	Mies löytyi hukkuneena Jaalasta	Pahoin paletunut nuori mies löytyi Kuopioista	Mies kuoli työtapaturmassa Tammisaarella	Nuori mies kuoli rajussa ulosajossa Jämsällä	Mies kuoli putkaan Varkaudessa
b	Mies kuoli traktorin kaaduttua	Mies putosi parvekkeelta Raahessa	Mies kuoli jäätyään junan alle	Mies puristui kuoliaaksi	Vuodeosastolta kadonnut mies kuoli auton alle	Mies kuoli junan alle Kauniaisten asemalla
c	Mies loukkaantui keskiviikkona huoneistopalossa Meilahdessa	Rahaa nostanut mies ryöstettiin	Mies kuoli huoneistopalossa Helsingissä	Kuollut mies löytyi Turussa metsästä	Mies ampui naisen ja kuoli itse kolarissa	Mies kuoli lautanipun alle Suutarilassa
d	Mies häiriköi kerrostalossa järvenpään Jämsässä	Mies kuoli tulipalossa Punkalaitumella	Nuori mies kuoli, neljä loukkaantui kolarissa	Humalainen mies ajoi tukkirekkaa Ulvilassa	Mies vangittiin avovaimonsa taposta epäiltynä	Mies kuoli ulosajossa Porvoossa
e	Mies kuoli ulosajossa Kuortaneella	Nuori mies ampui ulkomaalaisia kohti Tampereella	Nuori mies kuoli Joensuussa	Mies kuoli auton upottua jokeen Anjalankoskella	Kuollut mies löytyi hangesta Kiteellä	Mies kuoli tulipalossa Orimattilassa
f	Mies loukkaantui kolarissa Malmilla	Mies ammuttiin kotonaan Nokialla	Mies kuoli monkijä-onnettomuudessa Suomussalmella	Mies tapettiin Joensuussa	Mies ammuskeli Tikkakoskella	Mopolla ajanut mies kuoli

	1
a	Mies kuoli ju... alle Seinäjoella
b	Mies kaahai... poliisia kark... Koskelasta Kontulaan
c	Mies kuo... kolarissa Hyvinkäällä
d	Mies haavoit... kimmokelu... Rantsilassa
e	Mies loukka... työtapaturm... Vantaan Petikossa
f	Mies kuoli... kolarissa Orimattilassa

Lyhyesti-teos (2007–2011) koostuu yhdeksästä puukehyksestä ja vuoden 2007 aikana Helsingin Sanomista irti leikkaamistani uutisotsikoista.

Austerin tarjoama ratkaisu on raju ja lohduton. Kaikki päättyy katastrofiin. Tai kaikki vain päättyy.

1	2	3	4	5	6
Mies tapettiin puukottamalla Lappeenrannassa perjantaina	Mies löytyi hukkuneena Taipalsaarella	Mies loukkaantui lievästi räjähdyksessä	Mies kuoli putkaan Raumalla	Mies ammuttiin hengiltä asunnossa Kuusankoskella	
Vieras mies sammui sohvalle ase taskussa	Mies kuoli peräänajossa Äänekoskella	Veneestä kadonnut mies löytyi hukkuneena Sipoon edustalla	Mies kuoli junan alle Helsingissä	Mies hukkui Simossa	
Nuori mies kuoli sähköiskuun Kontulan metroasemalla	Mies pahoinpideltiin sairaalaan Oulussa	Mies tunnusti pahoinpidelleensä pitserianpitäjän	lääkäri mies kuoli kolarin vammoihin	lääkäri mies kuoli asuntopalossa Lauttasaarella	
Mies pelastui romahtaneen halkovajan alta	Mies sai tuomion vanhentuneesta rikoksesta	Mies ajoi tasonisteyksessä junan alle Närpiössä	Mies kuoli putkaan Tampereella	Mies pelastettiin hukkumasta Rautalammillä	
Mies kuoli putkaan Äänekoskella	Mies juuttui lintuinfluenssan takia pylvääseen Kuopiossa	Nainen hukkui Oulussa, mies Ylitorniossa	Mies putosi parvekkeelta Espoon Leppävaarassa	Nuori mies äänesti kahdesti	
Nuori mies kuoli ulosajossa Vahälsäkyrössä	Mies kuoli auton syöksyttyä jokeen Kemissä	Mies ammuskeli Pielsämaella parvekkeelta	Mies kuoli ulosajossa Kaarinassa	Mies kuoli jäätyään auton alle Oulussa	

a	Mies vankeuteen tapon yrityksestä	Mies kuoli tulipalossa Oulussa	Kalassa ollut mies löytyi hukkuneena Uperissa
b	Mies puukotti toista kasvoihin yökerhossa Lapualla	Mies hurjasteli poliisia karkuun pyörätiellä	Itseään viillelyt mies uhkaili poliisia
c	Mies putosi mereen Amorellalta	Mies hurjasteli koeajolla 233 km/h	Mies kuoli asuntopalossa Nilsissä
d	Mies jäi raitiovaunun alle Kiasman kohdalla	Mies kuoli törmättyään autolla traktoriin Helsingissä	Keski-ikäinen mies ammuttiin Enossa
e	Mies löi poliisia kirveellä Sievissä	Mies loukkaantui työtaturmassa	Mies kuoli kolarissa Lahtialla
f	Mies kuoli trukin renkaan räjähdyksessä	Mies kuoli putkaan Jämsässä	Mies kuoli bussin töytäisyyn

Simpanssi Flink kertoo Ypsilon-nimiselle, ruumiista irrotetulle ihmisaivolle tarinan paristakymmenestä lajitoveristaan, jotka siirrettiin sodan aikana luonnollisesta elinympäristöstään savannien laidoilta pienelle asumattomalle saarelle, koska niitä haluttiin käyttää tutkimuksissa ja tehdä niille erilaisia kokeita. "Sinne rakennettiin rivi

Mies surmattiin teräaseella Jakomäessä	Mustalla Volvolla liikkunut mies katosi
Surmattu mies löytyi palaneen auton takakontista	Mies kuoli rajussa ulosajossa Kuusankoskella
Mies kuoli tulipalossa Karkkilassa	Mies puukotti vaimoan kyläreissulla
Mies kuoli törmättyään puuhun	Mies kuoli putkassa Vantaalla
Mies tunnusti äitinsä surman Kauhajoella	Mies katosi merellä, löytyi Turun keskustasta
Mies kuoli putkaan Lahdessa	Mies kuoli ravintolasta poistettaessa Kuopiossa

a	Mies joukkantui mopon ja auton kolarin yhteydessä	Mies kuoli tulipalossa	Mies kuoli junan alle Malmilla	Mies kuoli palossa Hämeenkyrössä	Mies kuoli "poliisitoiminnan yhteydessä" Raahessa	Mies haavoittui ammuskelussa Porissa
b	Mies suistui tieltä Inarissa	Nuori mies kuoli ulosajossa Liedossa	Mies kuoli tulipalossa Savonlinnassa	Mies kuoli putkaan	Mies uhkasi nuoria aseella Helsingin Pihlajamäessä	Mies loukkaantui kolarissa Karja
c	Mies jäi puristuksiin työ koneen ja lavan väliin	Mies kuoli monitoimikoneen puristuksessa Noormarkussa	Mies kuoli palossa Heinävedellä	Mies kuoli junan alle Oulussa	Mies ryösti kirjeellä uhaten apteekin	Mies kuoli pudottuaan sillalta Espoos
d	Raitiovaunun alle jäänyt mies loukkaantui Länsi-Pasilassa	Mies tunkeutui väkivaltaisesti autoihin Keravalla	Mies kuoli ulosajossa Lahdenväylällä Järvenpäässä	Mies puukotti naista Posiolla	Nuori mies putosi ja kuoli lauantaiyönä Kalliossa	Mies uhkaili muita ja puukoi itseään Helsingin Kannelmäessä
e	Mies kuoli tulipalossa Porissa	Mies kuoli takaa-ajon jälkeen Maarianhaminassa	Mies kuoli ulosajossa Vilppulassa	Mies ryösti myymälän kassasta rahaa	Mies pelastettiin palavasta asunnosta	Mies loukkaantui työtaturmassa Pietarsaaressa
f	Punaisia päin kävellyt mies jäi auton alle rautatieaseman edessä Helsingissä	Mies kuoli henkilöauton ja rekan kolarissa	Mies kuoli yrittäessään pelastaa vaimonsa	Mies hukkui Punkaharjulla	Mies ryöstettiin ja pahoinpideltiin Ylivieskassa	Mies kuoli rajussa ulosajossa Kauhajoella

koirankoppeja sateensuojaksi, raahattiin vanha täysinpalvellut kiipeilyteline jostain leikkipuistosta ja rakennettiin peltisäiliö, joka käytiin täyttämässä ruoalla kerran päivässä", simpanssi Flink kuvailee saarta Ypsilonille. Viidakossa hänen vanhempansa olivat aina puuhassa, keräsivät lehtiä ja juuria, pitivät silmällä shakaaleja ja käärmeitä,

Välttämättömyys ja rajoitteet

Arturo Pérez-Reverte kuvaa kirjassaan *Taistelumaalari* entisen sotalokuvaa ja Andrés Falquesin maalausprosessia Välimeren rannalla sijaitsevassa vartiotorissa. ”Hän maalaa seinille näkemystään sodasta, kiteytystä siitä mitä ei ole valokuviin pystynyt vangitsemaan”. Falques kiertää maailman eri taidemuseoissa tutustumassa sotalaaluksiin ja Uffizissa, Firenzessä pysähtyy naisystävänsä, Olvidon kanssa ihailemaan Paolo Uccellon *San Remon taistelun* triptyykin: ”Hän [Uccello] ei itsekään aavistanut, kuinka moderni oli tai kuinka moderni hänestä tuli. Niin kuin et sinäkään valokuvinesi. Paolo Uccellolla vain oli siveltimet ja perspektiivi, sinulla pelkkä kamera. Se tietenkin rajoittaa. Kameraa on niin paljon käytetty väärin ja manipuloitu, että kuva ei ole enää pitkään aikaan sanonut tuhatta sanaa. Mutta se ei ole sinun vikasi. Sinun näkökulmasi arvo ei ole romahtanut mihinkään vaan käyttämäsi välineen”³⁹.

Olvido puhuu valokuvasta sanoista tyhjentyneenä, merkityksensä ja arvonsa ulostaneena, romahtaneena ja abstraktina esineenä vailla sisältöä. Vaikka kirjan kohtaus on fiktiivinen, voi siitä löytää yhtymäkohdan Rosalind Kraussin esseessään *Sculpture in the Expanded Field*⁴⁰ esittämään ajatukseen, jonka mukaan veistokset joutuivat historian saatossa positioon, jota voisi kutsua negatiiviseksi tilaksi, eräänlaiseen paikattomuuteen, kodittomuuteen, jonka seurauksena oli absoluuttinen paikan menetys.

Myös valokuva on ehtinyt saavuttaa tilan, jossa operoidaan nimenomaan paikan menetyksen suhteilla, ja jossa on mahdollista tuottaa valokuva puhtaana abstraktiona, merkinä, merkitsijänä tai tilana, pohjana sekä funktionaalisesti paikattomana ja jatkuvasti itereflektoituvana. Päädytäänkö valokuvassa tämän kehityksen myötä samaan tilanteeseen, kuin veistostaiteen kohdalla aikaisemmin tilanteeseen, jossa valokuva on kuin musta aukko, jotain sellaista jonka positiivinen sisältö on yhä vaikeammin määriteltävissä? Tullaanko

39. Pérez-Reverte 2007, 93.

40. Palaan tähän esseeseen jällempänä.

kanniskelivat Flinkiä ja muita pienokaisia, etsivät vesilähteitä, tunustelivat säätiä tai yrittivät varastella turistien eväitä. Apinasaarella sen sijaan petoeläimet eivät uhanneet heitä, ja jos tuli kylmä, he me-

sihen pisteeseen, kuin veistotaiteessa, että valokuvataide on määriteltävissä ainoastaan niiden termien kautta mitä se EI ole? ”Valokuva on se, jota et näe, et haista, et tunne, et havaitse edes lähietäisyydeltä ja mihin et edes törmää tarkastellessasi ympäristöä”, Barnett Newmanin ajatusta mukaillen.⁴¹

Lyhyesti-teos on käsitettävissä veistoksen tai valokuvan kaltaisena. Teoksen ”kuvat” voi nähdä jokseenkin puhtaina abstraktioina, merkkeinä, pohjina. Ne viittaavat voimakkaasti vain itseensä, ja samalla kuitenkin asettuvat Kraussin määrittelemään tyhjiin kenttään, paikattomuuden tilaan. Ne ovat negatiivisen tilan kuvia tai veistoksia, ja niissä operoidaan paikan menetyksen suhteilla, toisin kuin *site*-, *audience*-, *location*-, *web*-, *internet*-, *radio*-, *television*-, *media*-, *gender*-, tai näitä hieman oudoimmilta kuulostavien *discipline*-, *age*-, *customer*-, *oddly*-, *breed*-, *angle*- tai *clanspecific art*⁴² -teoksien laita on.

Ei ole tarpeen uskotella, että *Lyhyesti*-teoksen paikka lopulta löytyisi, vaikka yhteys tai kytkös *specific*-kenttään on toki olemassa. *Lyhyesti*-teoksen ”kuva” on alueella, jossa se lakkaa olemasta vain visuaalinen, ja kuitenkin se on yhä juuri sitä: pintaa, mutta transformoituneena – kieleksi kääntyneenä.

Filosofi Kendal L. Walton ihmettelee näytteille asettamisen aktin ja fyysisen objektin ristiriitaa kysyessään mikseivät taiteilijat useinkaan näytä huomaavan, että pikemminkin heidän eleensä kuin heidän eleidensä tuotokset ovat ne, jotka todella kiinnostavat? Tämä tuodaan julki ikään kuin oltaisiin luotu traditionaalisen kaltainen, arvokas ja esteettinen objekti, vaikka todellisuudessa ei oltaisi luotu tai esitelty mitään sen suuntaista. Symbolisesti merkittävää on vain sokki, kontrasti absurdiuden, esineen ja sen välillä, miten esinettä on kohdeltu. Tämän voi käsittää esimerkiksi traditionaalisten mielipiteiden, pompöösiyden, kankeuden tai palvovan asenteen kyseenalaistamisena, ja tämän kyseenalaistamisen arvellaan olevan jotain erityistä.⁴³

Kuinka paljon vähemmän vaikuttava Duchampin akti olisikaan ollut hänen esitellessään readymadejaan, jos hän olisi liittynyt jalustaan merkinnän, jossa selväsanaisesti selostetaan etteivät objektit ole

41. Palaan tähän Newmanin ajatukseen jäljempänä käsitellessäni Kraussin esseitä.

42. Kaikki nämä *specific*-alalajit löytyivät viisimnuuttisen Google-etsinnän tuloksena 2.9.2010. Kuva-taiteilija Denise Ziegler kirjoittaa *action specific* -käsitteestä, joka lisää yhden kiinnostavan näkökulman tähän monimuotoiseen erityisyyksien kenttään. Tällä käsitteellä hän tarkoittaa tapahtumasidonaisuutta, joka korostaa tapahtumaa, jossa Zieglerin tutkimuksessaan hahmottelema *tarkemmin määrittelemätön ele* (TME) toteutuu. Tapahtumasidonnaista paikkaa voitaisiin Zieglerin mukaan kutsua termillä *action specific site*. Ziegler 2010, 11. Palaan *site specific* -käsitteen murrokseen sivulla 162.

43. Walton 1987, 77.

tarkoitettu mitään tiettyä tarkoitusta varten, ja että huomio tulee sen sijaan kiinnittää niiden näytteille asettamisen aktiin? Tapahtumaa ei olisi tällöin voitu tarkastella triviaalin, epäkiinnostavan ja jokapäiväisen asian tai esineen rinnastuksena mestariteokseen. Tällöin aktilla ei enää olisi ollut samaa kiinnostavaa, ja joillekin raivostuttavaa, symbolista merkitystä.⁴⁴

Tämän voi myös ajatella näin: näytteille asettamisen akti ja itse artefakti eivät itsessään ole enää kovin merkittävä, vaan juuri nuo artefaktin syntyä edeltäneet eleet, jota nuo Waltonin mainitsemat jalustan kirjalliset merkinnät, taiteilijan itsensä määrittelemä paikantaminen, ohjeistus ja viitoitus kuvaavat.⁴⁵ Edmond Jabèsin mukaan mikä tahansa teos, kirja, on hyvin katoavainen, sillä tieto itsessään on katoavaista. ”Mielestäni sellaisella teoksella, joka tuhoaa itsensä on parhaat mahdollisuudet jäädä eloon. Joka tuhoaa itsensä toisen tieltä, sellaisen joka puolestaan jatkaa sitä. Tästä on kyse teoksen purkamisessa, dekonstruktiossa.”⁴⁶

Pérez-Reverten *Taistelumaalari*-kirjan Olvido konkretisoi katoavuuden teeman purkaessaan AK-47 *Kalašnikov* -kivääriä sokkona side silmillään. Hän kehuu asetta ja ihmettelee, kuinka kaunis se onkaan: ase on pinta, sileys, metallisuus – kosketuskin paljastaa siitä hyviä ominaisuuksia, joita ei näe. Osat lokahtavat ihmeellisesti yhteen. Ase on kaunis ja hirveä samaan aikaan. ”Surrealistit olisivat menneet tästä ready-madesta sekaisin [...] minkä nimen he olisivat tälle keksineet. *Menetetty mahdollisuus? Marxin hautajaiset? Tämä ase ei ole ase? Kun sota lähtee, runous palaa?* Tajusin äsken, että herra Kalašnikovin nimikirjoitus on yhtä arvokas kuin herra Muttin⁴⁷. Tai paljon arvokkaampi. Ehkä 1900-lukua parhaiten kuvaava taideteos ei sittenkään ole Duchampin pisoari vaan tämä purettujen osien kokonaisuus. *Sinistetyn metallin särkynyt unelma*”.⁴⁸

Olvidon mielestä ase olisi tullut olla jossain nykytaiteen museossa esillä juuri tällä tavoin, osissa. Hyödyttömän kauniina, irralliset mekanismit vierei vieressä öljyn tahriman sotilasviitan päällä. Hän

44. *ibid*

45. Näytteille asettamisen aktin tarkoitus, teoksen paikantaminen ja taustatiedot olisivat näin ollen ne, jotka todella merkitsivät. Voisiko teoksen käsitteellinen idea olla luettavissa pelkästään visuaalisesti? Tämä on käsitetaiteesta tuttua, mutta ajatus jää jollain tavoin keskeneräiseksi. Yhtä lailla käsitteellinen voi olla visuaalisesti kiinnostavaa kuin myös visuaalinen käsitteellisesti innostavaa. Tätä erittäin kiinnostavaa teemaa on tapaillut Jyrki Siukonen kirjassaan *Vasara ja hiljaisuus*.

46. Auster 1998, 114.

47. R. Mutt, Duchampin pseudonyymi *La Fontaine /Suihkulähde* -teoksen kyljessä. Sitaatti kirjoittajan.

48. Pérez-Reverte 2007, 97.

simputusta. Viidakossa heimolla oli ollut kiinteä valtarakenne, ankara nokkimisjärjestys [...] mutta epätasa-arvoisuudella oli tarkoitus. Siitä seurasi, että käskynjako toimi kriisitilanteissa. Apinasaarella ei ollut mitään kriisitilanteita, mitään ulkoisia kriisejä”, Flink kirjaa kokemuksiaan ihmisaivo-Ypsilonille. Apinasaarella ei kuitenkaan ollut

ehdottaa, että teoksen käyttökelpoinen nimi voisi olla *Nainen joka kokoaa ja purkaa ja taas kokoaa hyödytöntä kivääriä*. ”Todellinen nykytaide on katoavaista, tai sitten sitä ei ole”, hän toteaa lopuksi.⁴⁹

Olvido, sotavalokuvaaja hänkin kuten kirja päähenkilö, Andrés Falques, saa kuitenkin surmansa. Falques hylkää kuvaamisen ja vetäytyy Välimeren rannalle toteuttamaan suurisuuntaista sotamaalausprojektiaan, freskoa, jota hän ei valokuvaamalla pystynyt tavoittamaan, ja johon verrattuna Goyan *Nuijakaksintaistelu* ja Picasson *Guernica* olisi pienimmissäkin yksityiskohdissaan pelkkä tyyliharjoitus.⁵⁰ ”Ja nyt taistelumaalari yritti sekoittaa omalla paletillaan muistoja ja kuvia jättääkseen vartiotorniin varattuun paikkaan oman jälkensä [...] Näennäiset epäyhtenäiset asiat saattavat kytkeytyä toisiinsa hienovaraisella ja kummallisella tavalla, hän tuumi: maalaukset, sanat, muistot, kauhu. Vaikutti siltä kuin koko maailman kaaos [...] kelpasi selitykseksi siinä missä mikä tahansa – tai säälimättömän kohtalon oikusta, saikin äkkiä järjestyksen ja oikeat, eheät mittasuhteet, koodi avasi täysin odottamattoman kuvan, ja sattumoisin lausuttu sana, tunne, kymmenen vuotta sitten kuolleen naisen kanssa koettu maalaus palautui mieleen ja maalautui uudelleen alkuperäisen luojansa näkemyksestä poikkeavien elämäkokemusten valossa. Näkökulmasta joka kenties rikastutti tai selvensi sitä.”⁵¹

Sotamuistojen ja itsesyytösten lisäksi taistelumaalarilla on myös konkreettinen *vainoojansa*. Hänen elämäänsä tunkeutuu kroaatti, josta hän on aikanaan ottanut kansainvälisesti palkitun valokuvan, ja joka on kuvan vuoksi joutunut kidutetuksi, sekä menettänyt perheensä ja omaisuutensa. Tämä riittää kroaatille perusteluiksi taistelumaalarin hengen uhkaamiselle. Siinä missä tuo valmisteilla oleva sotamaalaus ja erityisesti tuo kyseinen sotakuva, merkitsi taistelumaalarille yritystä todentaa tai ilmentää sodan realismia, niin kroaatille tuo samainen realismi merkitsi konkreettista ja kouraantuntuvaa, oman ja läheistensä kuoleman kanssa kosketuksissa olemista. Tämän kroaatti konkretisoi taistelumaalarille.

49. Pérez-Reverte 2007, 97–98.

50. Pérez-Reverte 2007, 100.

51. Pérez-Reverte 2007, 102.

vapaata ja ihanaa; se oli pikemminkin helvettiä vaikkei kenenkään tarvinnut tehdä siellä mitään. ”Elävät olennot tarvitsevat työtä”, Flink toteaa. (Jersild 1981, 103–105).

Helsingin edustalla, keskellä merta on paljon pieniä saaria, kappaleita mutkikkaiden maankäyttö-, hallinta- ja valtajärjestelmien käytännöissä. Pienimmästä kallioluodosta lähtien ne ovat kaikki varattu ja jotain varsin kapeaa intressiä varten. Niiden luulisi ensi silmäyksellä

5. Kohti avointa tilaa

OBJECT - DETERMINE THE
SPACE THEY OCCUPY -
OBJECT CONTAINING SPACE
AND SPACE AS AN OBJECT -
EVERY SPACE HAS ITS ~~ACOUSTICAL~~
BOUNDARIES

Gordon Matta-Clarkin tekemä anarkkitehtuuri-ideoihin liittyvä muistiinmerkitä. © CCA.

edustavan jotain sellaista, johon voisimme mielikuvissamme liittää kuvia vapaudesta, villeydestä ja kahlitsemattomuudesta. Tässä mielessä ne eivät kuitenkaan ole lainkaan vapaita, ja niiden ihanuus kestää juuri niin kauan kunnes niiden rantaan ajautuu *ulkoisia* kriisejä. Eräs



tällainen potentiaalinen kriisin itu oli kaiketi lupahakukierrokseni *Sataman valot* -näyttelyn pakolaistelttojen installoimiseksi jollekin näistä Helsingin edustan saarista: Suomenlinnan edustan saaret eivät tulleet kysymykseen, koska Suomenlinnan hoitokunta ei halunnut,

Nolla viestinä

Nolla oli merkityksellinen viesti taiteilija Guillermo "Habacuc" Vargasin (1975–) teoksen yhteydessä vuonna 2007. Muutamaa vuotta aiemmin kaksi rottweileria oli hyökännyt 24-vuotiaan nicaragualaisen köyhän narkomaanimiehen päälle Costa Ricassa. Siitä Vargas sai ajatuksen näyttelylleen Nicaragualaisessa taidegalleriassa, jonne hän sijoitti mm. kadulta pyydystämänsä nääntyneen kulkukoiran. Tilan seinälle hän muotoili koiranruualla tekstin *Eres Lo Que Lees* (Olet mitä luet). Koira nääntyi nälkään eivätkä galleriavieraat yrittäneet syöttää tai vapauttaa koiraa siitä puhumattakaan, että olisivat ottaneet yhteyttä viranomaisiin.¹

Tapahtumien kulusta on ristiriitaisia tietoja. Kun maailmalle levisi valokuvia nurkkaan kahlitusta kulkukoirasta taidegalleriassa ja tieto tuon koiran kuolemasta, alkoi kansainvälisillä keskustelupalstoilla kiivas keskustelu, jonka pohjalta taiteilija joutui kiistämään koiran kuoleman ja galleria vahvisti taiteilijan kertomuksen, että koira olisi juossut galleriasta takaisin vapauteen. Toisaalta taiteilija oli tätä aiemmin myöntänyt koiran kuolleen todeten sen olleen kuoleman kielissä jo galleriaan tuotaessa, ja koiran olleen jo silloin niin heikko, että se olisi kuollut joka tapauksessa. Olipa asia niin tai näin, kiinnostavin teema häiriö/hiljaisuus-teeman kannalta on kuitenkin yleisön kommunikoimattomuus tuossa tilanteessa.

Gregory Batesonin mukaan hiljaisuus on paljon muutakin kuin puheen puutetta tai tekojen tekemättömyyttä. Se voi tilanteen mukaan tuntua jäätävältä, pahaa ennakoivalta ja tappavalta tai kunnioittavalta, hartaalta, sopusointuiselta ja rentouttavalta.² Merkillepantavaa on, että hiljaisuus ei ole välttämättä ihmisten välistä, vaan se voi ilmetä esimerkiksi ihmisen ja hänen koko elinympäristönsä suhteen säätelijänä, kuten "Habacuc" Vargasin teoksen laita oli.

Vargasin voi käsittää pyrkineen luomaan eräänlaisen *gallery specific*³ -tilanteen, jonka ideana oli tehdä näkyväksi erityisiä ja ole-

1. <http://www.mahalo.com/guillermo-habacuc-vargas> (luettu 26.9.2010).

2. Knuuttila 2002, 129.

3. Tässä yhteydessä tarkoitan taidegallerialla tai galleriatilalla nimenomaan taiteelle varattuja (sisä)tiloja, myös taidemuseota. Ks. jäljempää *Site specificin* murros s. 162.

että saari yhdistettäisiin mielikuviinsa telttailuun tai eräretkeilyyn, erästä saaresta paloi varastorakennus eikä vakuutusyhtiö näin ollen sallinut liikennettä saarella, pienemmät kaupungin omistamat saaret olivat rauhoitettuja lintujen pesintä-aikaan elokuun loppuun asti,

tettuja galleriatilaa ja näyttelyvieraita sääteleviä suhteita: valkaisuutta, puhtautta ja hiljaisuutta. Tällä tavoin käsitettynä, taidetila-, taidegalleria- ja taideyleisökehityksessä koiran laiminlyönti olisi ollut aktiivinen teko, jonka oli määrä tuoda näkyväksi galleriatilan perusolettamuksiin aikojen myötä muodostunut ei-kommunikaatio – instituution ja vastaanottajan väliin koodaantunut autismi. Galleriatilan häiriön ydin on juuri siinä hiljaisuudessa, jota sen ajatellaan julkituovan ja johon tuon tilan voiman ja mahdin uskotaan perustuvan. Tila on julkilausumattomalla tavalla pyhää ja koskematonta, ja tämä galleria-elinympäristön olemuksellisuus maksoi tuon kyseisen luontokappaleen hengen.

Miwon Kwon toteaa, että käsite *specific* tällaisessa institutionaalisessa tilassa merkitsee nimenomaan piilotettujen ja motivoimattomien toimintatapojen paljastamista, institutionaalisten konventioiden purkamista tai uudelleen koodaamista – se tarkoittaa myös niiden keinojen paljastamista, joilla instituutio muovaa taiteilijan edustamaa kulttuurillista ja taloudellista arvoa. Tekemällä näkyväksi instituutioiden limittäiset suhteet laajempiin, jokapäiväisiin sosioekonomisiin ja poliittisiin prosesseihin osoitetaan, että taiteen ja taiteen instituutioiden oletettu autonomisuus on harhaa.⁴

Vargasin teos pyrki omalla tavallaan osoittamaan, että taidetilaan on koodaantunut ja aikojen myötä latautunut myös häiriön mahdollisuus ja tällä kertaa se purkautui maailmanlaajuisesti ihmisten kommentteina näyttelyn oikeutuksesta. Katsojien ja gallerian väliin koodaantunut autismi ei sallinut näyttelytilan julkilausumattomien rajojen ylityksiä vaan herätti ihmisissä aggressioita. Viha purkautui erilaisissa nettikeskusteluissa, jotka kuvastavat taidetilan ja yleisön suhdetta – vasta netissä ryhdyttiin kommunikoimaan.

Suuri osa myös suomalaisen eläinoikeusfoorumin puheenaiheista oli etukäteen arvattavaa, mutta yhtä kaikki se kuvaa myös kansainvälistä asenne-ilmastoa: koiran ja eläinten oikeuksista kan-

4. Kwon 2000, 40.

rauhoitustajan jälkeen yksi näistä pienistä luodoista olisi voinut tulla kyseeseen, mutta kävikin ilmi että siellä kasvaa pieniä, rauhoitettuja kasviesiintymiä. Kävimme luodolla väistellen aaltoja, joita ohi ajavat huviveneet ja autolautat jalkojemme kostukkeeksi nostivat. Osin tämän raskaan vesiliikenteen vuoksi saarella ei ollut minkäänlaista kasvustoa, ei edes niitä rauhoitettuja, joiden vuoksi luodolle ei olisi

nettiin huolta, taiteen nimissä tehtävää eläinten kidutusta pidettiin moraalittomana, vaadittiin taiteilijan lynkkausta, koira inhimillistettiin, koiralle vaadittiin ihmisoikeuksia, ihmeteltiin miten joku voi pitää tuon kaltaisesta taiteesta, keskusteltiin mikä on oikeaa taidetta, mikä taas on temppeä ja pelkkää rahastusta, taiteilijoiden katsottiin olevan norsunluutornissa ja saavan tehdä mitä huvittaa ja kenelle huvittaa, ehdotettiin että taiteilija voisi leikata omat jalkansa ja sormenpäänsä irti ja kirjoitella sormen palasillaan seinälle, koettiin että taiteen tuleekin olla ja sen täytyy olla hämmentävää, mutta ei näin hämmentävää, esitettiin että taiteen täytyy olla sopusointuista ja rauhallista. Kysymyksiä esitettiin myös problematisoiden: "Guillermo Vargas kertoi, että koko näyttelyn aikana yksikään gallerian vieras ei soittanut poliisia, pyrkinyt ruokkimaan koira tai edes päästämään sitä irti, vaikka sitä ei oltu millään tavalla estetty. Tätä syyllisyyttäkö me sitten kompensoimme vaahtoamalla asiasta netissä?"⁵

Olennaista itse subjektin tai objektin – näkökulmasta riippuen – eli koiran kannalta, ja lopulta myös teoksen idean kannalta oli se, ettei taiteilija Guillermo "Habacuc" Vargas huolehtinut koiran hyvinvoinnista ja ruokkinut sitä vaan antoi sen (mitä ilmeisemmin) kuolla nälkään, vaikka hänellä olisi toki ollut mahdollisuus, niin halutessaan, pitää koira hengissä.

Mitä tuo koira, sen ruokkimatta jättäminen ja lopulta sen kuolemaan jättäminen Vargasille edustivat? Mitä koira edusti hänelle itselleen? Oliko koira hänen oman tärkeytensä ja hänen psykopatologiansa ulkoinen kappale, jonka hän alisti käyttöönsä omia ulkoisia tarpeitaan eli taiteellisia pyrkimyksiään varten? Siitä meillä ei ole tarkkaa tietoa, mutta sen sijaan on tarpeen kysyä osuiko Vargas lopulta maaliinsa? Tällaisten teosten yhteydessä olisi käytettävä välineitä, jotka olisivat mahdollisimman puhtaita, siis sellaisia joihin ei sekaantuisi sisältä kumpuavia ja vielä vastaustaan vailla olevia häiriöitä. Juuri optimaalisen osumatarkkuuden vuoksi sisäisistä

5. <http://www.oikeuttaelaimille.net/foorumi>, (luettu 30.8.2010).

saanut lainkaan nousta. Tämän vahvasti mukanani luodolla ollut biologi. Kustaanmiekan salmea oltiin kuitenkin tuohon aikaan valmiit leventämään, jotta Helsingin satamaan saataisiin isompia laivoja – ja lisää aaltoja tällekin eroosion paljaaksi kaluamalle luodolle. Lopulta kysyin lupaa Valkosaaresta, joka on Suomen arvostetuimman ja arvovaltaisimman pursiseurun, NJK:n kotisaari. Saarella on myös NJK-

motiveista ja vaikuttimista on tarpeen tulla tietoiseksi, ja juuri tämän vuoksi oman mielen kartoittaminen on taiteilijalle erityisen tärkeää. Näkymä olisi pidettävä avoimena, jotta osuttaisiin. Nyt Vargasin esittämät kysymykset palautuivat takaisin sinne, mihin niiden ei ollut tarkoitus enää palata sen sijaan, että teos olisi kenties voinut virittää keskustelua taiteen roolista ja nykyaikaisen haasteista. Avoimeksi jäikin kysymys, joka on yksinkertainen: oliko tuon koiran henki teoksesta saadun tuloksen tai tiedon arvoinen?⁶

Galleriatilan hiljaisuutta, oletettua häiriöttömyyttä, ei-kommunikaatiota on käsitelty monella muullakin tapaa. Espanjalainen kuvataiteilija Santiago Sierra (1966–) käyttää asunnottomia osana teoksiaan alleviivaten näyttelyvieraiden kykenemättömyyttä tällaisen rakenteellisesta väkivallasta johtuvien epäkohtien korjaamiseksi. Teos vetää näyttelyvieraan ja väliaikaista majaa pahvilaatikon sisällä pitävän asunnottoman väliin näkymättömän, mutta konkreettisen

6. Vargasin teosta voi tarkastella myös kaksoissitovan kommunikaation kautta, ks. luku *Ei-kommunikaatiosta*, s. 77.



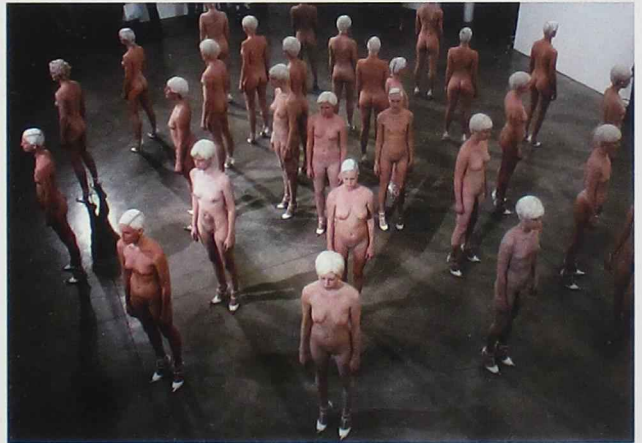
Santiago Sierra, *Six workers who cannot be paid for sitting inside cardboard boxes*, 2000.

ravintola, rapuravintola – ja ”tunnelmallinen ympäristö maukkaalle aterialle, jonka avaraa, korkeaa keskisalia ympäröi valoisa veranta, ja jonka suurista lasi-ikkunoista avautuu näköala sekä Kauppatorille että Katajanokan suuntaan.” (<http://www.royalravintolat.com/njk>, 6.9.2010). Tarkoitukseni oli, että kuusi-seitsemän sisältä päin va-

rajan: tuon toisen hätä ja osattomuus on aivan eri luokkaa kuin vierailijan arkipäiväiset askareet ja huolet (koska hänellä on aikaa, siis varallisuutta tulla taidetilaan katsomaan juuri kyseistä teosta). Oma etuoikeutettu asema saattaa purkautua ylimielisyytenä tällaisen teoksen edessä, mutta yhtälailla ristiriitainen tilanne voi aiheuttaa lamaantumista ja turhautumista, koska esitettyä tilannetta ei voi muuttaa. ”Minä tässä ja Tuo Toinen tuossa, sisällä laatikossa” – epäsuhta on äärimmäisen kouraantuntuva ja ilmeinen.

Italialaisella taiteilijalla Vanessa Beecroftilla (1969–) on saman suuntaisia pyrkimyksiä kuin Sierralla. Hän käyttää alastomia naisia, usein valokuvamalleja, jotka hän asettaa installaatioihinsa liikkumattomiksi. Toisin kuin Sierran, Beecroftin mallit ovat sosiaalisen spektrin toisessa ääressä. He edustavat glamouria ja Sierran köyhiin asunnottomiin verrattuina heidän ruumiinsa ovat haluttuja ja himoitavia. He edustavat prototyyppiä, idealisoitua kuvaa naiskauneudesta.

Vanessa Beecroft, VB46.026.ali, 2001.



laistavaa Punaisen Ristin pakolaisteltaa olisi pystytetty eri puolille saarta. Näin teltat olisivat näkyneet erityisen hyvin pimeällä niin Suomenlinnan lautalle kuin myös muihin ohi ajaviin laivoihin ja veneisiin. Ne olisivat epäilemättä näkyneet myös rapuravintolan suurista lasi-ikkunoista. NJK:n satamakapteeni ja purjehdusklubin

Valokuvamallien voidaan sanoa tässä tapauksessa edustavan äärimmäistä ihmisenä olemisen simulaatiota: he näyttäytyvät ikään kuin olisivat yksi, mutta silti heidän etäisyytensä jokapäiväiseen elämään on absoluuttista.⁷

Tämänkaltaisten installaatioiden elinkaari on rajattu ja niiden aikana yleisön interaktiot eivät ole toivottuja. Niinpä keston, installaation esittämisen aikana mallit sen enempää kuin yleisö eivät näytä tunteita eikä tilannetta kommentoida puolin eikä toisin. Tätä sitoumuksen puutetta, ei-kommunikaatiota teoksen ja yleisön välillä, voidaan pitää tällaisten teosten olemassaolon perimmäisenä motiivina. Olisi luonnollista, että yleisö pyrkisi auttamaan onnettomia suojan hakijoita, ravitsemaan nälkään kuolemassa olevan koiran, tai koskettaisivat kauniita malleja, mutta juuri objektien läheisyys ja kouraantuntuvuus tekee ne kielletyiksi. "Esitysten subjektit [tai objektit] ovat valtavan tosia ja oikeita, mutta ne jäävät kuitenkin tuskallisesti yleisön käsityskyvyn ja kommunikaation ulkopuolelle, koska kontakti subjekteihin [tai objekteihin] on teoksen ja tilan oletuksena kielletty".⁸

7. De Oliveira käyttää tässä kohtaa yksikön kolmannen sijan neutraalimuotoa "it". Se kuvaa ilmeikkäästi myös kirjoittajan etäisyyttä näihin Beecroftin teoksen abstrakteihin ruumiisiin. De Oliveira, Oxley & Petry 2003, 166.

8. De Oliveira, Oxley & Petry 2003, 166–167 ja 190.



Rosalind Krauss hahmottaa paljon siteeratussa esseessään *Sculpture in the Expanded Field*⁹, (1979) veistoksen funktiota ja paikkaa jälkimodernissa ajassa ja tilassa. Kraussin mukaan kaikki uusi ja ennennäkemätön pyrittiin sulauttamaan mukavaksi ja helpoksi historismin avulla, joka loiventaa uuden aiheuttamaa hämmennystä – eroavaisuutta entisestä poikkeavan ja jo koetun välillä. Tuon näkemyksen valossa veistosten nähtiin juontuneen vähitellen arkaaisista menneisyyden muodoista: yhtäältä Stonehengen kivipaadet haluttiin nähdä modernististen veistostaiteen ”möhkäleiden” esikuvina, joskus taas Nazcan viivojen, muinaisten intiaanien Nazcan autiomaahan Perussa tekemien erilaisten suurien kuvioden jälkeläisinä. Koska monumentit länsimaisessa kulttuurissa toimivat suhteessa sekä sisäiseen logiikkaansa että paikan merkitsemisen logiikkaan, ne ovat normaalisti figuratiivisia ja vertikaalisia. Lisäksi jalustat ovat tärkeä osa veistosta, koska ne keskustelevat ja toimivat välittäjinä aktuaalisen paikan ja representaation kaltaisen merkin välillä.¹⁰

Toisin sanoen Krauss näkee veistoksen aseman jokseenkin autonomisena, sillä on aina oma sisäinen logiikkansa, veistoksen itsensä asettamat säännöt. Vaikka näitä sääntöjä voikin käyttää mitä moninaisimmissa tilanteissa, ne eivät ole avoimia muutoksille ja tätä muuttumattomuuden logiikkaa Krauss käy esseessään läpi. Veistoksen logiikka on perinteisesti ollut erottamaton monumentin logiikasta.¹¹ Historiallisesta näkökulmasta katsottuna veistos on representaatio, joka kunnioittaa tai säilyttää jonkin muistoa. Se seisoo erityisesti sille määritellyssä paikassa ja samalla kun se representoi itseään, se puhuu symbolista kieltään kyseisen paikan merkityksestä ja paikan käytöstä.¹²

Tässä logiikassa ei ole mitään merkillistä, Krauss jatkaa. Se on monien veistosten lähde ja alkuperä. Tämän perinteisen ajattelun

9. Krauss 1998 [1979], 31–42.

10. Krauss 1998 [1979], 33.

11. *ibid.* Veistos/monumentti -jakoa ja niiden sisäistä logiikkaa on käsitelty lukuisissa tutkimuksissa. Tässä kohtaa tyydyn Kraussin tarjoamaan kompaktiin hahmoon: veistoksen logiikka periytyy monumentin logiikasta.

12. Krauss 1998 [1979], 33. Tämä on perinteisen veistoksen ajatus ja sitä tulee voida purkaa. Miten teokset, jotka eivät ole selkeästi rajautuvia, kuten myöhemmin esittelemäni Gordon Matta-Clarkin *Fake Estates* -teos sopii tähän Kraussin ajatukseen? Ks. myös *Site specificin murros* s. 162.

johtaja ilmaisivat näkemyksensä pakolaistelttojen tarpeellisuudesta heidän saarellaan: ”Det har varit jätte bra hittills utan dina tält...” Toimiessaan saarensa vartija-kuraattoreina he artikuloivat myös edustamansa instituution (NJK:n pursiseuran, purjehtivien seurakavereittensa, rapuravintolan) ja ympäristön (avoimen ja julkisen

murtumisesta Krauss ottaa esimerkikseen Rodinin veistokset *Helvetin portit* (1880) ja Balzacin näköismonumentin (1891), jotka kummatkin olivat monumentteja sanan varsinaisessa merkityksessä, mutta joita ei koskaan pystytetty niille alkuperäisesti kaavailtuun paikkaan. Sen sijaan, ehkä juuri poikkeavuutensa tai ”virheellisyytensä” vuoksi teokset herättivät kiinnostusta ja niistä on olemassa useita eri versioita museoiden kokoelmissa. Tuo ilmeinen epäonnistuminen on koodaantunut suoraan näiden teosten pintaan, Krauss väittää. *Helvetin portit* -teoksen ovet olivat etäänntyneet niin kauaksi alkuperäisestä kaavailussa käyttöfunktiossaan, että ne olivat ovina täysin käyttökeltvottomat. Balzacin monumentti puolestaan oli niin subjektiivinen, että Rodin itsekin epäili teoksen hyväksytyksi tulemistä.¹³

Rodinin monumentit olivat tuona ajankohtana käyttökeltvottomia työkaluja, joiden arvoa, hyötyä tai merkitystä taideyleisö ja -instituutio eivät vielä kyenneet tunnistamaan. Veistokset lähettivät ajan (taide)ympäristöön kuulumattomia, vääranlaisia viestejä, kohinaa, häiriötä – eikä veistoksia osattu sijoittaa siihen kehykseen, johon taiteilija oli ne alunperin suunnitellut.

Häiriö syntyi näin ollen taiteilijan toteuttaessa teoksen, jonka funktiota ei kyseisen ajan ilmapiirissä voitu hyväksyä, eikä sitä näin ollen voitu esittää aiotussa kontekstissaan. Ylittämällä tällä tavoin monumenteille asetetun logiikan, Rodinin teokset joutuivat position, jota voisi kutsua *negatiiviseksi* tilaksi, eräänlaiseen paikattomuuteen, kodittomuuteen, jonka seurauksena oli absoluuttinen paikan menetys. Kraussin mukaan tämänkaltaisen kehityksen myötä saavuttiin modernismin tilaan, jossa operoitiin nimenomaan paikan menetyksen suhteilla, ja jossa oli mahdollista tuottaa monumentti puhtaana abstraktiona, merkinä, merkitsijänä tai tilana, pohjana sekä funktionaalisesti paikattomana ja jatkuvasti itsereflektoituvana. Kaikki ominaisuuksia, jotka Krauss määrittelee modernistisille veistoksille luonteenomaisiksi piirteiksi.¹⁴

Nämä piirteet tekevät läpinäkyväksi veistoksen olemuksen ja

13. Krauss 1998 [1979], 35.

14. *ibid.* Ks. jäljempää miten tämä suhteutuu Richard Serran *Tilted Arc* -teokseen.

kaupunkitilan ja -näkömän) väliin koodaantuneen autismin. Se oli puhdasta hallintaa, ei-kommunikaatiota, pysäytetty mielipide, jossa nolla oli heidän äänetön huutomerkkinsä, ja joka on – mitä ilmeisemminkin – myös koko heidän elinympäristönsä suhteen säätelijä. Ja tämä voima tuoda julki sisällyksetön sanoma, joka ei viitannut

funktion sisimmältäään nomadina, alati liikkuvana. Veistos ilmentää omaa autonomiaansa fetisoimalla paikan ja tilan. Näin se kurkottelee alaspäin absorboituakseen takaisin jalankulkijan tasoon ja samalla pois päin aktuaalisesta paikastaan ja representoi itseään omilla materiaaleillaan ja/tai valmistusprosessillaan.¹⁵

Tällainen *negatiivinen* tila oli modernistiselle veistotaiteelle aluksi hedelmällinen ja tuottoisa – kuvanveistotaiteella oli ideaalinen tila tutkittavanaan, ja se vapautti taiteilijat perinteisen monumentin logiikkaan sidotuista kahleista. Jalustat hylättiin ja ilmaisussa pyrittiin yhä pelkistyneempiin muotoihin, mutta tämä rikas suoni, joka avautui vuosisadan alussa, alkoi 1950-luvun alkupuolella olla jo loppuun kulutettu. Se alkoi tyrehtyä ja kaikki tyypistäminen koettiin pelkästään negatiivisena.¹⁶ Modernistinen veistos oli kuin musta aukko, joltain sellaista jonka positiivinen sisältö oli yhä vaikeammin määriteltävissä. Oltiin tultu siihen pisteeseen, että veistostaide oli määriteltävissä ainoastaan niiden termien kautta mitä se EI ollut. ”Veistos on se, johon törmäät tarkastellessasi maalausta hieman etäämmältä”, kuten Barnett Newman asian kiteytti.¹⁷

Kraussin mukaan 60-luvun alussa veistotaide oli saavuttanut kategorisen ”ei kenenkään maan”: se oli se joka oli rakennuksen sisällä tai sen edessä, mutta ei ollut rakennus. Tai ollessaan maisemassa, se joka ei ollut maisema. Tässä mielessä veistos(taide) oli päätynyt täydelliseen käänteislogiikan tilaan ja tullut negatiiviseksi. Se oli lakannut olemasta ”positiivista” ja tullut eräänlaiseen ontologiseen poissaolon tilaan, jota määrittävät joukko poissulkemisia – se oli ei/eikä kysymyksenasettelun summa. Tämä johti siihen, että jo 1960-luvun lopussa kuvanveistäjien huomio alkoi kiinnittyä poissulkemisten ulkoisiin rajoitteisiin. Modernismi piirsi rajat, mutta näiden rajojen ulkopuolelta käsin saattoi yhä nähdä toisinpäin.¹⁸

Krauss generoi *veistoksen laajennetun kentän* problematisoimalla sitä vastaväitteiden, negatiivisten ei/eikä oletusten joukkoa, jonka varaan modernistinen veistos on viritetty ja lisäsi siihen positiiviset

15. Krauss 1998 [1979], 35.

16. Krauss 1998 [1979], 36.

17. *ibid*

18. Krauss 1998 [1979], 36–37.

mihinkään tuon heidän itsensä ja hallitsemansa saaren ulkopuolella, määrittä auktoriteetin: se oli puhdas käsky. Polemisointi, kritiikki tai kritisointi olisi ollut täysin tarpeetonta, koska heidän hallintansa organisoi ja ohjasi ennalta toimintaa ja ajattelua asettamalla niihin edellytyksiä, joita ei ollut määrä muuta kuin seurata.

oletukset on/myös. Hän esittää diagrammin avulla veistoksen laajennetun kentän, jossa veistos sijoittuu maiseman ja arkkitehtuurin väliin ja ON arkkitehtuuria ja ON myös maisemaa.

Tällainen teos oli esimerkiksi Robert Smithsonin Kentin osavaltion yliopistossa Ohiossa vuonna 1970 toteutettu *Partially Buried Woodshed*. Tämänkaltaista veistosta Krauss kutsui *site-construction* -veistokseksi.¹⁹ Arkkitehtuurin ja ei-arkkitehtuurin väliin hänen kaaviossaan sijoittuu aksiomaattinen, itsestään selvä rakennelma.²⁰ Hän ottaa esimerkikseen Robert Lewinin, Sol LeWittin, Bruce Naumanin, Richard Serran ja Christon, joiden teoksissa on aina jonkinlainen interventio todelliseen arkkitehtuuriin paikkaan tai tilaan.²¹ Ei-arkkitehtuuri on siis jotain joka ei ole arkkitehtuuria, muttei myöskään veistos samalla tavoin kun ei-maisema on jotain joka ei ole veistos eikä myöskään arkkitehtuuria.

Kolmas tällainen laajennetun veistoksen alue Kraussilla oli merkitty paikka²², josta hän mainitsee esimerkkeinä Smithsonin *Spiral Jetty*n ja Michael Heizerin Nevadan autiomaahan vuosina 1969–70 toteuttaman *Double Negative* -teoksen. Heizer itsekin vahvistaa Kraussin esittämän teeman kotisivuillaan: "There is nothing there, yet it is still a sculpture."²³ Hänenkin mukaansa kyse siis ON veistoksesta, mutta siellä EI hänen sanojensa mukaan ole mitään. Hänen väitteensä mukaan tiedämme, että teos sijaitsee Arizonan autiomaassa, siellä siis ON jotain. Autioma, joka epäpaikan ominaisuuksistaan huolimatta ON maisema. Siellä on myös veistos joka EI ole maisema ja kun asian laita kerran on näin, siellä ON veistos. Näin Heizerin *Double Negative* -teos sijoittuu Kraussin määrittelemälle alueelle ja sillä on positio Kraussin kirjallisella ja metaforisella *veistoksen laajennetulla kentällä*.

Ei maiseman ja Ei arkkitehtuurin väliin jää yksinäisenä reserivaattina perinteinen veistoksen alue, jota on riepoteltu milloin mihinkin suuntaan. Tämä on tilanne, jonka Krauss määritteli termillä "closure of post-Renaissance art".²⁴ Se on jotain, mitä meidän kulttuu-

19. Krauss 1998 [1979], 39.

20. Krauss 1998 [1979], 40. *Axiomatic structure*, Kraussin mukaan käännetty. Minna Tarkka on kääntänyt tämän termin aksiomaattinen *rakenne*. Krauss 1989 [1979].

21. Krauss 1998 [1979], 40.

22. Krauss, 1998, 40. *Marked site*. Site-termin suomentaminen on tunnetusti ongelmallista. Olen tässä käyttänyt kaikkein ilmeisintä, mutta edes jollain tavoin alkuperäistä vastaavaa, suomenkielistä termiä. Myös Tarkka on suomentanut termin juuri näin. Krauss 1989 [1979].

23. http://doublenegative.tarasen.net/double_negative.html (luettu 28.1.2010).

24. Krauss, 1998, 38. "...[S]e ei kuulunut ns. renessanssin jälkeiseen sopimukseen", Minna Tarkan suomenos. Krauss 1989 [1979].

Teos pystytettiin lopulta, monien vaiheiden jälkeen pienelle kallioluodolle, *Puolimatkansaaarelle* (!), aivan Helsingin arvokkaimpien asuntojen läheisyyteen, Kaivopuiston kupeeseen. Vielä teosta pystytettäessä saarelle ilmestyi – ikään kuin varmistukseksi – poliisivene, jonka Yhdysvaltain suurlähetystö oli hälyttänyt paikalle. Lähetystöstä oli suora näkymä luodolle, missä parhaillamme pystytimme pako-

25. "With ease", kuten Krauss asian yksinkertaisesti ja osuvasti ilmaisee.

26. Näin on alkanut tapahtua esimerkiksi Matta-Clarkin *Fake Estates* -teokselle, johon palaan jäljempänä.

rimme ei ole voinut käsitellä vaivattomasti²⁵, koska se on ollut ideologisesti kiellettyä. Joissakin muissa, ei länsimaisissa kulttuureissa, veistos on luonnostaan kiinteä ja erottamaton osa sekä maisemaa että arkkitehtuuria. Esimerkiksi japanilaisessa puutarha-arkkitehtuurissa veistos ON sekä (veisto)taidetta että arkkitehtuuria.

Ei-arkkitehtuurin ja ei-maiseman välitilaan jäävä veistos määrittyy yhä negatiivien kautta, usein myös taiteilijan veistokselleen kaa-vailemassa, alkuperäisessä tarkoituksessa, tilassa tai paikassa. Näin oli asian laita Rodinin veistosten kohdalla samoin kuin myöhemmin Richard Serran *Tilted Arc* -veistoksen suhteen. Mutta sellainen, jota ei voi käyttää ja se, joka on hyödytöntä ja tuottamatonta voi myöhemmin osoittautua potentiaaliseksi uudenlaisen tilan alkulähteeksi.²⁶

laistelttojamme. Meidän annettiin ymmärtää, että lähetystössä oltiin huolestuttu agitaation tai mielenosoituksen mahdollisuudesta. Jos jo lupahakukierros teoksen installoimiseksi oli mutkikas ja vaiherikas (piinallinen ja hermoja raastava), niin sitä oli myös kivisellä kallioluodolla tapahtunut teoksen installointi.

Site specificin murros

Vuonna 1981 New Yorkiin Federal Plazalle pystytetyn ja vuonna 1989 paikaltaan poistetun Richard Serran *Tilted Arcin* ympäriltä käydyin sananväännön ja peitsien kalistelun tuloksena menetettiin veistoksen lisäksi myös muuta. Serra määritteli veistoksensa olevan site specific -teos, joka oli varta vasten suunniteltu Federal Plazaan varten eikä sitä näin ollen olisi voitu sijoittaa uudelleen mihinkään toiseen paikkaan, kuten teoksen poistoa vaatineet ehdottivat. Serralle site specific tarkoitti, että teos suunnitellaan ja perustetaan aina sen paikan karaktääriin mukaan, johon se rakennetaan. Hän ei ymmärtänyt tätä suhdetta niinkään veistoksen integroimisena ympäristöön, vaan ennemminkin kritiikkinä ja transformaationa niin sosiaalisella, poliittisella kuin myös fyysisellä ja esteettisellä tasolla.²⁷

Tämä tarkoitti, ettei hän lähtökohtaisesti ollut kiinnostunut tilan estetisoinnista vaan pikemminkin sen polemisoimisesta. Kuten Rodinin aikoinaan myös Serran täytyi jo suunnitteluvaiheessa olla tietoinen siitä, että teos herättäisi negatiivisia reaktioita. Hänellä täytyi olla, ehkä vain tiedostamattaan pelko tai aavistus tulevasta kriitistä. Dario Gambonin mukaan Serra selvitti, että on välttämätöntä työskennellä kontekstin rajoituksia vastaan, jottei teosta voitaisi lukea kyseenalaisten ideologioiden tai poliittisen voiman tunnustukseksi. Serra assosioi *Tilted Arc* -veistoksen liittyvän myös omaan sosiaaliseen taustaansa, nuoruuden ajan työpaikkaansa terästehtaassa ja viittaavan näin Amerikan teollisuusestetiikkaan.²⁸

Teos kohtasikin välittömästi vastustusta, mutta ajan kuluessa kritiikki laantui ja olisi hävinnyt mahdollisesti kokonaan ellei GSA:n²⁹ uusi paikallisohtaja olisi ryhtynyt kuuntelemaan herkäällä korvalla niitä ääniä, jotka yhä jakoivat sinnikkäästi vastustaa teosta. Osa teoksen poistamista vaatineista näki tässä mahdollisuuden nostaa omaa poliittista profiliaan, ja kun asenteet, virkamiehet ja poliitti-

27. Gamboni 2007, 163.

28. Gamboni 2007, 157.

29. General Services Administration eli virasto, joka on vastuussa liittovaltion taide- ja rakennushankkeista.

Tove Jansson kuvaa turvallista, pysähtynyttä ja koko suvun omakseen kokemaa maisemaa: "Jokainen saarella asuva ihminen antaa silloin tällöin katseensa lipua horisontin yli. Hän näkee tuttuja luotoja kaariviivat ja merimerkit, jotka ovat aina olleet samassa paikassa, ja hänessä vahvistuu rauhallinen tieto että näkyvyys on vapaa ja kaikki

set mielipiteet olivat vaihtuneet niistä ajoista, jolloin teos päätettiin rakentaa, teoksen poistamisesta ei ollut kovinkaan vaikea tehdä poliittista kysymystä. GSA:n hallitus oli tarkoin määritelty eivätkä sen poliittisesti nimitetyt hallintovirkamiehet olleet kovin hanakoita osallistumaan Serran poliittisesti inspiroituneeseen kritiikkiin. Tätä taustaa vasten on helppo ymmärtää, että osittain myös Serran oma retoriikka teki veistoksen poistamisen lopulta mieluisaksi monille muillekin kuin ainoastaan oletettuja populistisia valtakirjoja metsästäneille, Ronald Reaganin ajan virkamiehille.³⁰

Serra ei salaillut, mitä ajatteli veistoksensa alustasta, Federal Plazasta. Hän piti sitä irrallisena ja artikuloitumattomana suhteessa ympäröiviin rakennuksiin ja niiden toimintaan. Hänen tavoitteenaan oli sekoittaa ja muuttaa aukion funktiota niin, että se tulisi fyysisellä ja esteettisellä tasolla ymmärretyksi ja havaituksi vain hänen teoksensa läsnäolon kautta – veistoksen oli määrä ottaa tila panttivan-gikseen.³¹ Hän vakuutti, että sen jälkeen kun veistos oli luotu, tila oli tullut ymmärretyksi etupäässä *Tilted Arcin* ja sen funktion kautta.³² Teoksesta käyty keskustelu osoittaa, että veistoksen vaikutus ulottui poliittisen, fyysisen ja esteettisen tason lisäksi myös sosiaaliselle tasolle, joka oli Serran alkuperäinen tarkoitus – ja tässä hän lienee onnistunut tavoitettaan paremmin.

Serra osallistui keskusteluun hanakasti veistostansa puolustaan. Hänen ilmeinen virheensä, joka lopulta kirjautui niin teoksen kuin myös aukion pintaan³³, oli että hän ryhtyi käsittelemään veistostaan ikään kuin siihen liittyvä argumentointi olisi irrallaan ulkoisesta, veistoksen ympärillä tapahtuneista muutoksista, siitä muuttuneesta todellisuudesta ja poliittisesta maaperästä, missä keskustelu ja mielipiteen vaihto tapahtui.³⁴

Toteamalla, ettei taide tarvitse perusteluja itsensä ulkopuolelta Serra pyrki raivaamaan elintilaa teokselleen ja kiinnittämään sen jo olemattomaksi käyneeseen (jälkimodernistiseen) maaperään korostamalla veistoksen olemusta puhtaana abstraktiona, merkinä,

30. Gamboni 2007, 157–158.

31. Gamboni 2007, 157. Dario Gamboni siteeraa Douglas Crimpin ”sculpture to hold its site hostage” -ajatusta, jonka Crimp esitti *Tilted Arcia* käsitellessään. Ks. mm. Serra’s Public Sculpture: Redefining Site Specificity teoksessa *Richard Serra / Sculpture*, toim. Rosalind Krauss (NY: The Museum of Modern Art), 1986, 41–57, 53.

32. Gamboni 2007, 157.

33. Vrt. Rodinin teosten pintaan koodaantuneet virheet Kraussin artikkelin purkamisen yhteydessä. Katso myös kansivalokuva.

34. Esim. Miwon Kwon on polemisoinut Serran tapaa puolustaa veistostaan. Kwon 2004, 12–13.

on niin kuin olla pitää”. Näkymään ilmestyykin jotain, mikä heidän mielestään ei sinne kuulu: uusi rakennus aiheuttaa hänessä levottomuutta: ”Näkyvyys ei ollut enää vapaa. Sen rikkoi iso nelikulmainen huvila, uusi ja uhkaava maamerkki, syvä kolo siinä horisonttiin aukeavassa näköalassa, joka oli niin kauan ollut heidän omansa. Nime-

merkitsijänä tai tilana, pohjana sekä funktionaalisesti paikattomana. Sulkemalla ja määrittelemällä teoksensa tällä tavoin itsereflektoituvuuden logiikkaa noudattavaksi objektiksi, hän ei juuri antanut sille mahdollisuuksia säilyttää paikkaansa. Sen sijaan, että hän pyrki pyhittämään niin veistoksensa kuin myös sen taustan tai alustan, hän olisi halutessaan voinut tarkistaa retoriikkansa ja problematisoida uudelleen niin omat pyrkimyksensä kuin myös ympäristön muuttuneet intressit. Nyt veistos olemassaolemattomuudellaan todistaa siitä käydyin keskustelun absurdiutta ja julkiseen tilaan liittyvää ambivalenssia. Pesuveiden mukana meni paljon muutakin kuin itse veistos.

Serran veistoksen paikaltaan poistaminen oli osa tuon ajan yleistä ilmiötä, joka liittyi taiteen muuttuneeseen rooliin julkisessa tilassa, taiteen tilan kaventumiseen ja site specific -problematiikan väljähtymiseen. Tässä mielessä teoksen ympärillä käyty keskustelu oli taiteen kannalta olennaisempaa kuin itse teos. Teoksen poisto konkretisoi taiteen muuttuneen kentän, ja *Tilted Arc* oli siinä mielessä jopa välttämätön uhri. Teoksen ympärillä käyty prosessointi toi näkyväksi millä tavoin ja kuinka kokonaisvaltaisesti julkinen, avoin kaupunkitila oli institutionalisoitu: julkiset tilat olivat ajan kuluessa installoituneet erilaisiksi ihmis- ja intressi-installaatioiksi. Samalla taide alkoi vetäytyä itseensä ja turvallisiksi kokemuksiin tiloihin.

Serran veistoksesta käyty keskustelu loi omalta osaltaan puitteet 1980-luvun jälkeiselle tilanteelle, jossa nyt elämme, ja toi sen logiikan näkyväksi. Serran onnistui mitätöidä poisto kulttuurillisesti muttei poliittisesti. ”*Tilted Archin* tapauksen voi nähdä klassisena, ”korkean” modernistisena tapauksena muuttaa yleinen, hyödyllinen paikka esteettiseksi muodoksi ennustettavissa olevien poroporvarillisten reaktioiden saattelemana. Sen viestinä on, ettei modernismi voi enää toimia välittäjänä yleisen ja yksityisen välillä omilla termeillään, vaan sen on mukautettava itseensä sosiaaliset neuvonpidot ja ennakoitava reaktiot, jotka vaihtelevat väkivaltaisesta välinpitämättömyyteen.”³⁵

35. Mitchell 1992, 3.

tön arkipelagi, saaren kynnys merta vasten, oli saanut vieraan nimen ja sulkenut rantavetensä. Ja pahinta kaikesta, he eivät olleet enää se perhe, joka asui kauimmaisena ulkosaarilla”. (Jansson 1973, 74).

Muumeissaan Tove Jansson kertoo myös isien turhautumiseen

Hallitsemisen logiikkaa

Näkymä tai *ilmatila* on hallinnoitua, hallittua ja omistusoikeuden alaista, kapeiden intressien territoriota, se on eräänlainen demarkaatiolinja yksityisen ja yleisen välissä.³⁶ Tällainen ympäristön hallinta on useimmiten näkymätöntä, ja se konkretisoituu häiriönä kerta toisensa jälkeen taidetilojen ulkopuolella työskenneltäessä.

Entä miksi taiteen tulisi tunkeutua sinne, minne se ei ilmiselvästi kuulu? Miksi tai mihin taidetta tarvitaan? Tämänkaltaiset kysymykset ovat jossain määrin relevantteja, ja juuri näin tuleekin kysyä. Kysymys ei tekijän universumissa kuitenkaan asetu tällä tavoin. Olennaista niin taiteen kuin myös tekijän kannalta on, ettei tämänkaltaista kysymystä juuri esitetä kun kyse on muista ihmisen ympäristöön kyhäämistä rakennelmista. Jatkuvaan taloudelliseen kasvuun uskovien ei ole tarpeen kysyä, miksi jonkin rakennuksen tai rakennelman tulisi tunkeutua maisemaan, johon se ei ilmiselvästi kuulu. Tontin ostettuaan ja rakennuksen rakennettuaan omistaja on ostanut myös oikeuden omistamaansa maisemaan.

Omistamisen oikeus on maiseman tai näköalan omistamisen lisäksi myös mielipidevaltaa – sitä, joka omistaa myös kuunnellaan. Ympäristön erilaisia kyhäelmiä, muuntamokoppeja, tiilijäljitelmäkaakelitaloja, uusvanhaa maalaisromantiikkaa, remontoimalla raiskattuja mummonmökkejä ja rintamamiestaloja, lehtipuhaltimia, pihamaalle leviävää autotien kaistaa – koko tätä metelöivää, mustaa sappea ja sukupuuttoa levittävää järjestelmää ei juuri kyseenalaisteta kun kyseessä on taloudellinen kasvu ja oma etu. Niinpä näiden surullisten maamerkkien rakentaminen jatkuu yksityisomaisuuden ja omistamisen logiikalla, samalla kun tyhjä tila, potentiaaliset taiteen paikat ja tilat käyvät harvinaisemmiksi.

Kysymykset rakennusten ja taiteen olemassaolon oikeudesta ovat erilaisia, koska näiden sisällöllinen problematiikka on erilaista.³⁷ Rakennukset suunnitellaan pysyviksi, kun taas taiteen käsitetään

36. Tämä pätee myös hoitoinstituutioiden valta- ja hoitosuhteisiin. Potilaat ovat osa sisäistä ja näkymätöntä valtajärjestelmää. Ks. "alateksti" s. 9–76.

37. Matta-Clarkin anarkkitehtoninen määritelmä arkkitehtuurin ja kuvanveistotaiteen eroista: "Arkkitehtuurin ja veistoksen ero riippuu siitä, onko niissä vesijohto vai ei". Wagner 2004, 28.

ja huolenpitoon kätkeystä vallanhalusta. Muumilaaksossa vallitsee ikuinen kesäloma ja Muumien elämästä puuttuu tahto, se varsinaisen päättäväisyys, joka tekisi heidän elämästään merkityksellistä. Muumit ovat tarpeettomia, ikään kuin ylimääräisiä maailmassa.

nykyisellä tyhjentyneellä site specific -kentällä saavan oikeutensa suhteessa valmiiksi rakennettuun ympäristöön ja tiloihin. Tämän ajatuskulun sisältämän piilo-oletuksen mukaan taide on olemassa vain suhteessa omaisuuteen ja omistamiseen. Tässä sfäärissä mitään muuta alustaa taiteelle on vaikea hahmottaa.

Niinpä ympäristö on täynnä erilaisia ja jatkuvasti muuttuvia taloudellisia intressejä. Taiteilijan, joka työskentelee muiden omistamissa mutta avoimina ja julkisina pidetyissä tiloissa, on pakko ottaa työssään huomioon omistajien mielipiteiden ja näkemysten lisäksi myös jokseenkin jokaisen ohikulkevan tai satunnaisen palautteenantajan näkemykset, jotta välttyttäisiin kiusallisilta tilanteilta, jossa tilaajataho joutuisi selittelemään omia tai taiteilijan motiiveja. Oikeudesta lausua mielipiteensä on tullut jokamiehen velvollisuus – niinpä taiteen odotetaan yhä enemmän olevan helppoa ja sellaista, että kaikki voivat sen hyväksyä ja ymmärtää.

Tämä ei ole yksiselitteinen asia. Toisaalta kenen tahansa kuuluu-kin saada sanoa mielipiteensä ympäristöstään, ja ehdottomasti myös taiteesta. Mutta missä loppuu kaiken huomiointi? Onko loputon yleisön mielipiteiden onginta ja gallupien järjestäminen näennäisdemokratiaa ja yritys peitellä sitä, että todella tärkeistä ympäristöme asioista saavat sanoa mielipiteensä vain he, joilla on todellinen poliittinen ja taloudellinen valta? Omistaminen, hallinta ja valta ei pidä kyselystä, joka on olennainen osa oman olemassaolonsakin oikeutta problematisoivan taiteen sisältöä. Ja kun taide asettaa itsensä kyseenalaiseksi, siitä on hyvin vaikea, ellei jopa mahdotontakin löytää omistamista ja valtasuhteita tukevaa retoriikkaa, ja näin taide koetaan yksinomaan hyödyttömänä ja sen myötä ympäristössä olevana häiriönä.

Erilaisin varovaisuustoimenpitein ollaan mahdollisesti välttytty *Tilted Arc* -veistoksen kokemilta kohtaloilta, mutta samalla ollaan menetetty jotain olennaista taiteen rohkeudesta ja uskalluksesta. Jotta jotain uutta ja ainutkertaista voisi jälleen syntyä, olisi taiteen ja

Erityisen vahvasti tämän kokee Muumipappa, joka kenties onkin koko joukon hyödyttömin olento, ja joka ei tiennyt mihin ryhtyisi, sillä: ”kaikki mitä oli tehtävä oli jo tehty, tai sitten joku muu oli juuri siinä puuhassa”. Laajarinne siteeraa Jean-Paul Sartrea, joka kertoo lapsena kokeneensa olleensa kuin vapaamatkustaja elämän junassa,

taiteilijan osattava lukea ympäristöä ja sen reaktioita, jotka vaihtelevat häiriöstä hiljaisuuteen. ”Ulkona” työskentelevä taiteilija ottaa aina sen riskin, että teokselle voi fyysisesti tapahtua jotain. Hajoaminen, hajottaminen tai karkotus tervan ja höyhenten kera voi lievimmillään viestiä siitä, että teokseen on ylipäättään suhtauduttu. Myös hiljaisuus, se ettei teos herätä mitään kertoo aina jotain. Olisiko jopa niin, että fyysinen kajoaminen teokseen onkin näyttävyystään ja lopullisuudestaan huolimatta heikompi signaali kuin teoksen aiheuttama hiljaisuus?

Tyhjentyneen site specific -kentän kannalta kiinnostavia ovat tilanteet, joissa ymmärrystä ei ole vielä tapahtunut. Myös tilanteet, joissa ymmärrys kulttuurillista tuotosta kohtaan jostain syystä katoaa, kuten oli Serran *Tilted Arch* -veistoksen laita. *Tilted Archin* jälkeisessä keskustelujen ja poliittisten intressien tyhjentämässä negatiivisessa tilassa tai Kraussin laajentuneilla kentillä ei ole enää edes pienintä perusyksikköä, veistosta. Siellä ei kerta kaikkiaan ole enää mitään.

ORIGINALLY I HAD THE NOTION OF A SPECIAL KIND OF CONFRONTATION IN MIND BUT AS THE DIFFERENCES BETWEEN THE PERVASIVENESS OF ARCHITECTURE AND THE DELICATE PERSONALITY OF OUR IDEAS I FEEL MORE AND MORE LIKE A URBAN GORILLA – ONLY USING WORDS INSTEAD OF BULLETS – BUT IN MINDS THESE DOUBTS, HOLD FAST TO THE IDEA JUST HOW VULNERABLE THE SYSTEM IS.

MATTA-CLARKIN ANARKKITEHTUURI-IDEOIHIN LIITTYVÄ MUISTIINMERKINTÄ

tarpeeton. Ja kun maailman tilanne parani ja elämästä tuli entistä helpompaa ja turvallisempaa, se ei ilahduttanut häntä. ”Se suretti minua: olin aseistautunut puolustaakseni ihmiskuntaa kauheita vaaroja vastaan, ja kaikki vakuuttivat minulle, että se kulki hiljalleen täydellisyyttä kohti [...] luulin tukehtuvani uudestaan tässä risti-

Taideteoshybridi

Site specific -käsitteellä on alkuaan viitattu muualla, irrallaan tai toisaalla ja jollain omalla *erityisellä* tavallaan poikkeavaan, yleensä taideinstituutiosta irrallaan tai etäällä olevaan. 1980-luvulta lähtien käydyin instituutikritiikin myötä niin taiteilijan, vastaanottajan kuin myös taideinstituutioiden positiot ovat asettuneet toisiinsa nähden uudella tavalla. Näin myös taideteoreetikkojen ja taiteilijoiden tarkoin rekisteröimä *Tilted Arc*'ia koskenut keskustelu on varmasti omalta osaltaan pakottanut taiteilijoita hakeutumaan site specific -pohdintojen sijaan taideinstituution suojaan.

Taiteilijan harjoittamasta strategiasta on tullut tärkeä työkalu, ja tämä kuvaa hyvin muuttunutta, erityistä *specific*-kenttää. Sen sijaan, että taiteilijat keskittyisivät instituutioiden ulkopuolisiin site specific -reservaatteihinsa, heille on tullut yhä tärkeämmäksi muodostaa dialogi yhteistyötahtojen, taidemuseoiden ja galleristien kanssa. Tästä dialogista on tullut taiteellisen työn keskeinen tekijä. On hyväksytty, että valkoinen laatikko on valkoinen laatikko.³⁸ Ajatellaan, että *White cube* on turvallisin pohja tai alusta taideteokselle, koska sen voi olettaa olevan jokseenkin muuttumaton ja vakaa, toisin kuin epävarma ja häiriöaltis site specific -alusta. Niinpä taiteilijat hakeutuvat taidetiloihin, joiden arvo koetaan taiteen kannalta pysyväksi, tuottavaksi ja todeksi.

Taiteilijat ovat ryhtyneet pikemminkin tarjoamaan elämyksiä, visuaalisuutta, viihdettä ja nautintoja sen sijaan, että tuottaisivat tulkintoja, sisältöjä, kysymyksenasetteluja tai ongelmanratkaisuja³⁹ kuten Serra teki provosoidessaan *Tilted Archin* ympäriltä käytyä keskustelua. Etäisyyttä taiteen instituutioihin ottavan kriittisyyden ja site specific -keskustelun sijaan keskitytään tarkastelemaan katsojan positiota suhteessa teoksiin, ja näin huomio on siirtynyt kohti

38. Vai olisiko mahdollista ajatella, että valkoinen laatikko on *vain* valkoinen laatikko? (Vrt. Sigmund Freud: "Sikari on toisinaan vain sikari...") Tämä vähemmän sulkeva lähestymisstrategia lienee lopulta käyttökelpoinen.

39. Kwon 2000, 51–53.

riidattomassa maailmassa, joka pakotti kirjailijan työttömyyteen." (Sartre 1965, 117).

Muumpappa yrittää tietenkin tehdä itsestään yhteisöllisenä yksilönä välttämättömän. Hän rakentelee itselleen roolia kulonvartijana, tulen hallitsijana, suojelijana, jota ilman muiden olemassaolo olisi uhattuna. Aitoon huoleen ei kuitenkaan ole syytä: pienen kulon

taideyleisöä. Tämä tarkoittaa, että yleisöstä on tullut taideteoksen keskipiste: taideteoksen on lupa olla viekoitteleva, kiinteä osa taideinstituutiota, jopa mielellään kuin ansa, johon yleisö lankeaa.⁴⁰ Site specific -termin tarkoittama erityyppinen etäälläolon sijaan korostuu läsnäolo, ja tätä uudenlaista erityisyyttä ja instituution sisällä tapahtuvaa yhteisyyttä kuvaavat sellaiset käsitteet kuten *audience as a site* tai *audience specific*.

Taiteilijat saattavat yhä olla ikäviissään julkisen tilan menettämisen vuoksi, tuon yleisen tilan, joka jossain vaiheessa oli läheisesti sidoksissa kulttuuriin ja tällä tavoin tuottoisa vakaine merkityksineen ja totuuksineen. Siirtyminen ulkotilasta sisään näkyy nykyisessä arkisessa universumissamme ehkä selkeimmin sisustustaiteen buumissa, joka itsessään on hybridi eli sekoitus taidetta, muodikasta 'disainia' ja elämäntapakulttuuria.⁴¹ Näin kodista on tullut eräänlainen oman elämän suljettu ja yksityinen galleria, jonka keskipisteenä on sen oma yleisö, perhe.⁴²

Keskittyminen sisätiloihin sallii sen kaltaisen universaalisuuden vaateen sivuttamisen, joka liittyi julkisen, taideinstituutin ulkopuolella olevien tilojen haltuunottoon. Tämä muutos liittyy myös Kraussin laajentuneen kentän käsitteeseen siltä osin kun se koskee modernistisen teoksen autonomian murtumista. Toisin sanoen taiteilijan ei enää voida olettaa perustelevan töitään kuten Serra, jonka teos uhrattiin nopeasti ja akkiaarvaamatta muuttuneen poliittisen paineen tultua riittävän kovaksi. Instituutioiden jalusta, pohja tai kehys on jokseenkin pysyvä ja nousu- ja laskukausista huolimatta. Sen lisäksi taiteilijan työllä ja teoksilla on oletettavaa vaihtoarvoa käyttöarvon lisäksi. Toisin on muuttuneella ja ehkä jo aikansa eläneellä site specific -kentällä. Toisen tulkinnan tarjoo Gordon Matta-Clarkin *Fake Estates* -teos, jonka ajateltavissa olevat omistussuhteet, kehykset ja puitteet poikkeavat tyystin tästä sisätilan turvallisuudesta.

40. Vrt. Douglas Crimp: "Art as a trap".

41. Parafrasi nykyisestä *site specific* -tilanteesta hollantilaisen taideteoreetikon Dieter Roelstraeten mukaan. De Oliveira Oxley & Petry 2003, 29.

42. *Keittiösaareke* on oikein sopiva metafora tästä ajatuksesta. Perhe, jonka arkiset toimet ja elämä pyörii tämän saarekkeen ympärillä. Keittiöstä on tullut kodin keskipiste muutenkin, ja tuo saareke vielä keittiön keskipisteenä, yksityisen yhdessäolon kiteytymänä. Tai rintamamiestaloista tuttu teema, jossa perheet kokoontuvat yhden sydänmuurin ympärille nauttimaan kodin lämmöstä.

sytyessä toiset pystyvät sammuttamaan sen itse, helposti, ohimennen. Muumipapan huoli on enemmänkin välineellistävää: hän tahtoo vartioida sammunutta kytöä – ja yrittää jopa elvyttää sen piipustaan – vain jotta saisi toiset alistettua henkilökohtaisen tärkeytensä välineeksi, tehdäkseen näistä pelastettavia ja holhottavia. (Laajarinne, 2009, 199–200).

Gordon Matta-Clarkin *Fake Estates* -teos on hyvä esimerkki siitä, miten taideteos voi paljastaa yleensä piilossa olevat konstruktiiviset ja historialliset kerrostumat.

Toisin kuin konventionaaliset monumentit, joilla on sulava yhteys menneestä nykyisyyteen, Matta-Clarkin monumentit ovat tässä suhteessa syvällisesti pessimistisiä. Ne purettiin ja ne hävisivät aina nopeasti, ne olivat jokseenkin tarpeettomia, mutta silti ne olivat eleitä, pysyvässä symbolisessa muodossaan. Niiden kohtalona oli tulla muistetuksi ainoastaan valokuva- tai tekstuaalisina representaatioina, käsitetaiteena joka muuttui lopulta anonyymiksi kivikasaksi tai raunioksi. Ne olivat negatiivisia monumentteja tai muistomerkkejä.⁴³

Matta-Clark etsi tölleen jo olemassa olevia repeämiä, tyhjiöitä, lukittuja ja mitättömiä paikkoja, joita ei vielä oltu huomattu tai hyödynnetty. Modernissa arkkitehtuurissa tämän kaltaiset tilat nähdään ainoastaan negaatioina. Itse asiassa läpikuultavat lasi- ja teräskehikot ovat modernin arkkitehtuurin usein käyttämiä keinoja, kuten myös kyseisen rakenteen kuvastama moderni byrokratia-ajattelukin, kätkeä nämä (usein julkisen ja yksityisen määrittelyyn liittyvät) ristiriidat. Matta-Clarkin teokset paljastavat nämä ristiriidat siinä muodossa, jonka ne ajan kuluessa ovat saaneet: hierarkkisine, erilaistuneina arkeologisina kerrostumina muutoin tavanomaisissa rakennetuissa paikoissa tai ympäristöissä. Toisin kuin minimalistisessa taiteessa, pop-taiteessa tai käsitetaiteessa, Matta-Clarkin taiteessa asiat läpivalaistetaan ja näin teoksiin pääsee historiallinen aika.⁴⁴ Tässä suhteessa hänen työnsä pakenevat Benjaminin ajatusta historismista. Robert Smithsonin entropiasta ja uusista monumenteista käyttämä ilmaisu on tässä yhteydessä kuvaava: ”niin mennyt kuin myös tuleva on asetettu osaksi objektiivista nykyhetkeä”.⁴⁵

43. Graham 1984, 97.

44. Graham 1984, 95.

45. Smithson 1996 [1966], 11. Benjaminilaiseen dialektiikan puitteissa menneisyyden ja nykyisyyden voi nivoa yhteen sotkematta siihen historismin tarkastelutapaa. Benjaminin teksteihin kätkeytyy pyrkimys avata nykyisyyttä dialektisilla kuvilla, joissa ei pyritä historismin tapaan asioiden kuvaamiseen ”niin kuin ne olivat”, vaan siihen, että mennyt ja nykyinen jännittyvät yhteen. Benjamin erottelee historiallisen materialismin historismista: edellinen pyrkii tarkastelemaan menneisyyttä konstellaatiossa, jossa ”hänen oma aikansa liittyy tiettyyn aikaisempaan aikakauteen”, jälkimmäinen taas etsii syy-yhteyksiä ja tavoittelee ikään kuin autenttista kuvaa menneestä, sitä ”kuinka oikeastaan on ollut”. Reiners 1998.

Jorge Luis Borges (Borges, 1993 [1935], 153–173) kirjoittaa yksityisestä tapahtumasta, hetkestä jolloin hän lähti vaeltamaan lapsuutensa maisemasta umpimähkään kohti salaperäistä lähitienoota, kohti kortteleita, vyöhykettä joka oli samanaikaisesti sekä tuttu että tarunomainen, ja joiden ”nimiä hän ei aio koskaan unohtaa ja joiden maine herätti syvää kunnioitusta.” Hän jättää kuitenkin kirjoittamatta

* PRISON CELLS - LIVING CELLS
 ENCLOSURE - CONTAINMENT - CONFINEMENT →
 MIND CELL / BODY CELL

46. *Curb*, kadun reuna tai reunakiveys, reunakivi. Termiä käytetään epävirallisesti myös pörssissä noteraamattomien osakkeiden kaupasta, joka sopii hyvin *Fake Estates* -teoksen sisältöön.

47. Tämän voisi kääntää roska- tai rappiopaikoiksi.

48. <http://www.queensmuseum.org> (luettu 1.2.2010).

49. Lee 2001, 103.

50. Asiasta on kirjoittanut mm. intialainen postkolonialismin teoreetikko Homi K. Bhabha. Bhabha 1992 passim.

"Veistos" on raja, joka muotoilee tietyn intressialueen reunat tai reunaehdot, ja juuri näitä intressialueiden reunaehdotja Gordon Matta-Clark käsitteli *Reality Properties: Fake Estates* -teoksessaan. Kysymys oli pienistä maa-alueista, rakennusten ja tonttien väliin jääneistä, unohdetuista maakaistaleista New Yorkissa, joiden omistus- ja hallintaoikeuksia Matta-Clark hankki itselleen. Tuon kaltaisia tiloja kutsutaan termeillä *curb property*⁴⁶ tai *gutterspace*⁴⁷ ja Matta-Clark hankki niitä, tai pikemminkin niiden omistusoikeuksia itselleen yhteensä viisitoista: neljätoista Queensistä ja yhden Staten Islandilta.⁴⁸ Hän keräsi kauppakirjoja ja virallisia asiakirjoja sekä laati maakaistaleidensa pohjalta erilaisia karttoja ja muita dokumentteja valokuvaamalla ja kirjoittamalla.

Erona veistoksille, jotka vaativat itselleen historiallisen tilan tai paikan, *Fake Estates* -teokset suuntautuivat horisontaalisesti ja näin ne olivat jotain, "minkä voisi omistaa, muttei milloinkaan kokea. Ja varmasti niitä ei voisi milloinkaan asuttaa. Ne ovat olemassa olevien omaisuusrajojen outoutta."⁴⁹ Myös vaatimattomampikin raja voi olla erottava ja diskriminoiva, vaikka se olisi tutussa ja turvallisesti kokemassamme lähiympäristössä.⁵⁰

osan kokemuksestaan, koska se on "liian joutava ja epätodellinen että sitä voisi nimittää seikkailuksi". Tästä huolimatta Borgesin kuvaamat lähitienot olivat paikkoja mitä syvimmissä merkityksessään (kuten minulle on vaikkapa Kontula). Nimien mainitsematta jättäminen tarkoittaa myös ettei hän halua nimien ohjailevan lukijan huomiota (kuten Kontula). Nimillä ei ole hänelle merkitystä (kuten minulle

Osa näistä *Fake Estates* -alueista sijaitsi paikoissa, jotka olivat lukittuja ja suljettuja, ja joihin ei edes päässyt toteuttamaan maanomistajan ikaikaisia elkeitä. Ne eivät olleet millään perinteisellä asteikolla kunnollisia vaan pikemminkin käyttökeltvottomia ja luoksepääsemättömiä, ja usein myös lukittuja paikkoja.

Matta-Clarkin teoksen paradoksi oli ostaa käyttökeltvotonta maata, hankkia itselleen jotain ilman käyttöarvoa, jotta se rekisteröityisi lopulta sellaiseksi, jolla olisi vaihtoarvoa. Tämä marxilainen ajatus, jonka mukaan yksityisomistus on tehnyt meidät typeriksi ja kapeakatseisiksi, osoittaa että objekti on meidän omamme vain jos omistamme sen. Se on meille konkreettista pääomaa vain silloin kun voimme hallita, juoda, pukea tai asuttaa sen eli silloin kun käytämme sitä. *Fake Estates* -teoksen paikat olivat ristiriidassa perinteisen tontti-omaisuus-hallinta -ajattelun kanssa, jossa kiinteistö- ja maaomaisuutta ei ensisijaisesti olla käsitetty ”esineeksi” vaan pikemminkin oikeudeksi: suhde omaisuuden ja omistajan välillä rakentuu persoonallisuuden ja kulutuksen termien ympärille.⁵¹

Fake Estates -teoksen maan käyttökeltvottomuus ja teoksen konkretisoiminen tapahtui omaisuuslakien kautta, käyttämällä vallitsevia säädöksiä ja lakipykäläiä osana teoksen luentaa ja merkityksen määrittelyä. Strategia oli jyrkän vastakohtainen sille, miten Serra purki asiaansa. Samanaikaisesti se, mitä ei voi käyttää, ja se joka on luoksepääsemättöntä ja sitä kautta tuottamatonta voi olla potentiaalinen sosiaalisen tilan alkulähde.⁵²

Jotain tämän kaltaista on alkanut tapahtua ajan kulun myötä myös *Fake Estates* -teokselle. Matta-Clarkin lesken Jane Crawfordin mukaan varhainen versio teoksesta oli esillä 112 Greene Street -galleriassa, New Yorkissa teoksen ollessa vielä työn alla. Dokumentaatioprosessin ollessa valmiimpi, Matta-Clark paketoi projektin ja kaikki *Reality Properties: Fake Estates* -teokseen liittyvät dokumentit

51. Lee 2001, 103–104. Tämän näkemyksen mukaan yksilön arvo määräytyy hänen kulutustottumustensa perusteella. Yksilöllisyytemme toteutuu sen mukaan, minkälaisia tavaroita ostamme. Mitä omaisuus on ja mitä se meille kulloinkin ilmentää? Mitä tontin, kiinteistö-omaisuuden käyttö demonstroi? Ks. edeltä s. 165 ja jäljempää s.187.

52. Lee käyttää tästä termiä *workless*. Tämänkaltaisen tila oli esimerkiksi VR:n makasiinit Helsingissä. Avoin kaupunkitila koostuu tiloista, jotka ovat tavalla tai toisella *workless* eli käyttämättömiä, johon kaupunkilaisten *workless* -yliäämä voi tarvittaessa kanavoitua.

on). Borges pohtii kävellessään tuntemuksiensa syitä ja syvyyksiä – nuo kadut olivat hänen tuntemuksiensa kääntöpuoli, sen selkä. ”Tunnen ne yhtä kehnosti kuin talomme maanalaiset sokkelit tai oman näkymättömän luurankoni”, Borges jatkaa. Hän pysähtyy kadunkulmaukseen, hengittää yötä ja kertoo väsymyksen yksinkertaistaneen näyn joka ei muutenkaan ollut kovin arvoituksellinen: ”Sen tyypillisyyks tekii sen epätodelliseksi. Matalat talot reunustivat

53. Walker 2004, 114.

54. Kysymys installaatioiden uudelleenripustamisesta on tullut ajankohtaiseksi: onko uudelleen installoitu installaatio taiteilijan kuoltua enää taiteilijan oma teos vai onko se vain kopio? Menettääkö installaatio uudelleen konstruoituna alkuperäisyyden tai auran, joka sillä alun perin oli? Kysymys on noussut erityisesti Joseph Beuysin kaltaisten taiteilijoiden kohdalla, joiden installaatioihin liittyy olennaisesti taiteilijan itsensä läsnäolo.

55. <http://www.queensmuseum.org> (luettu 1.2.2010).

56. *Estate*-termin suomentaminen on hankalaa. Se voi tilanteesta riippuen tarkoittaa omaisuutta, säätyä, rakennuskohdetta, maatilaa, kuolinpesää, kiinteistöä, kartanoa, farmariautoa... Myös tämä kuvastaa Matta-Clarkin suhdetta kieleen. Hän leikki sanojen merkityksillä ja loi aivan omia ilmaisuja eri asioille.

57. <http://www.lookingnorth.com/fakestates.html> (luettu 20.1.2010).

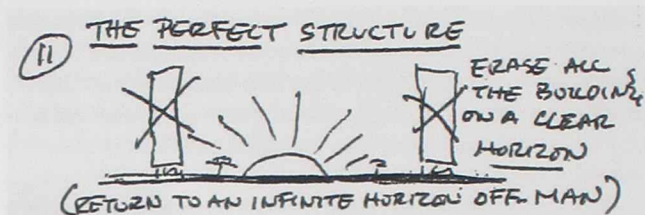
ja antoi sen paikalliselle taiteen kerääjälle Norman Fisherille. Hän liitti teokseen kirjallisen ohjeen, jonka mukaan hän pyysi ”laittamaan teoksen esille aivan niin kuin itse haluat”. Tähän suin päin tehtyyn tapahtumien kulkuun oli syynä se, ettei Matta-Clarkin taloudellinen tilanne sietänyt näistä pienistä maatilkuista maksettavaksi koituneita veroja. Projektia ei siten enää esitelty hänen elinaikanaan.⁵³ Matta-Clarkin kuoltua vuonna 1978 näiden maa-alueiden omistusoikeus palautettiin takaisin kaupungille. Hänen arkistonsa ja tähän teokseen liittyvät dokumentit varastoititiin, löydettiin uudelleen ja asetettiin uudelleen esille vasta 1990-luvulla.⁵⁴

Queensin taidemuseo New Yorkissa järjesti Matta-Clarkin *Fake Estates* -teokseen liittyneen *Odd Lots* -näyttelyn vuonna 2006. Näyttelyn aikana museo järjesti taiteilijoiden työpajoja näihin maa-kaistaleisiin liittyen ja niille järjestettiin ekskursioita. Näyttelyyn osallistuneet taiteilijat tekivät ”mielikuvituskaivauksia, hetkellisiä performansseja, interaktioita naapuruston kanssa ja muita paikan tunnelmaan liittyviä uudelleentulkintoja, teemasta maa tilana, symbolina ja tilanteena”.⁵⁵

Osa näistä tiloista oli ja pysyi luoksepääsemättöminä, kuten erään newyorkilaisen kertomuksessa matkasta Staten Islandilla sijaitsevalle, alkuperäiselle *Fake Estate* -alueelle voi lukea: ”Clooney Court [paikka, missä teos sijaitsee] on kapea katu, jonka varrella on vastikään rakennettuja taloja ja vanhempia kaksikerroksisia vierivie-ressä. Käveltyämme edestakaisin kortteleita, havaitsimme ’maatilan’⁵⁶ tarkan sijainnin. Siellä se, joka kerran oli Gordon Matta-Clarkin ’fake estate’ Staten Islandilla, oli kuin voileivän välissä, jonka yhdellä puolella on harmaa ja toisella puolella tiilirakennus. Se oli nyt täynnä roskaa, kaupungin unohtamana. Ryhdyin miettimään, mahtoivatko alueen asukkaat edes tietää, että sen omisti New Yorkin kaupunki tai sen aiemmasta ’maatila’-statuksesta.”⁵⁷

katua, ja vaikka niiden näkyvimpänä tunnuksena oli köyhyys, tajusin oitis että ihmiset viihtyivät niissä [...] Veräjät viilsivät kiiloina katua, katu oli alkusavea, vielä valloittamattoman Amerikan perussavea”. Tästä kaikesta vaikuttuneena hänen oli helppo ajatella: ”Tämä on tuhatkahdeksansataalukua, mutta ajatus lakkasi olemasta valikoi-ma summittaisia sanoja ja syveni todellisuudeksi. Tunsin olevani vainaja, abstrakti sivustakatsoja: tunsin epämääräistä tiedostamisen

Twin Towers ja Euroopan saari



Luonnos Gordon Matta-Clarkin kirjeessä kumppanilleen Jane Crawfordille vuonna 1974. Luonnoksessa Matta-Clark esittää Twin Tower -kaksoistornien purkamista, jotta saavutettaisiin jälleen ideaalinen ja täydellinen struktuuri ja maisema: "Return to an infinite horizon off man". © The Canadian Centre for Architecture (CCA). Kuva PK, 2010.

Kysymys mittasuhteista näytti erityisesti 1970-luvun maataiteessa suosivan pyrkimystä subliimiin ilmaisuun. Tämän pyrkimyksen kulminaatiopisteenä voi pitää Serran *Tilted Archia*. Huomio siitä, että subliimi ylitti vastaanoton kynnyksen ja tietoisuuden oli yleisesti yhdistetty teoksen monumentaaliseen esillepanoon – mahtavaan, ylitsevuotavaan, mittaamattomaan ulottuvuuteen. Maa- ja tilataideteosten luenta oli tällä tavoin yhdistetty niiden fyysiseen kokoon, ja taiteen gigantismia vertailtiin ihmisen haavoittuvuuteen ja kuolevaisuuteen.⁵⁸

Matta-Clarkin teoksissa on myös kysymys mittasuhteista. Hänen taiteellisissa pyrkimyksissään ensisijainen kiinnostuksen kohde oli kuitenkin mittakaavan suhteellisuus. Se, miten hänen teoksensa sijoittuvat ja suhteutuvat muuhun tilassa olevaan abstraktiin tai selvästi hahmottavaan mittakaavaan. Yhdellä tasolla häntä kiinnosti *Fake Estates* -tonttien kaltaiset, abstraktit, lukitut paikat, toisaalta taas paikat joissa oli konkreettinen, mitaton, päättymätön tai jopa rajaton skaala.

Hänen erityinen kiinnostuksensa World Trade Centerin kaksoistorniin ja sen valtavaan skaalaan kuvaa tätä puolta hänen ajattelussaan. Yhtäältä hän inhosi noiden rakennusten häikäilemätöntä

58. Lee 2001, 139.

pelkoa joka on metafysiikan kirkkain valo. En kuitenkaan otaksunut nousseeni vastavirtaan Ajassa jota usein verrataan veteen; aavistelin pikemminkin saaneeni kosketuksen ikuisuuteen joka on järjelle käsittämätön, selityksiä kaihtava, kenties vain pelkkä sana. Myöhemmin minun onnistui kiteyttää kokemukseni merkitys. Se on nyt

giganttisuutta, jonka hän näki edustavan yleisemminkin tuon ajan mahtipontista retoriikkaa. Toisaalta hän näki noiden minimalistista taideteosta muistuttavien rakennusten kompleksisuuden ja se tapa, jolla ne määrittelivät uudelleen alemman Manhattanin horisontin liioitellun vertikaalisena, herätti hänessä anarkkitehtonista⁵⁹ ihailua. Hän näki tuon rakennuskompleksin päättymättömänä skaalana, vertikaaliseksi muuttuneessa kaupungissa. ”Täydellinen struktuuri” olisi ollut poistaa nämä rakennukset, jotta selkeä horisontti olisi saatu takaisin.⁶⁰

Kuvatakseen tätä täydellistä struktuuria Matta-Clark piirsi luonnoksen, jossa kaksoistornin kaltaiset tornit olivat horisonttilinjan päällä ja täydensi piirroksen auringon puolikkaalla.⁶¹ Mutta täydellinen struktuuri ei ollut niinkään itse pilvenpiirtäjät, ei edes niiden poistaminen paikoiltaan, jonka hän merkitsi piirroksensa väkivaltaisesti kahdella x-kirjaimella. Kirjaimet pikemminkin tarkoittavat, että siinä missä kerran oli ollut vertikaalisten pilvenpiirtäjien piirtämä raja, joka ehdottaa eräänlaista tilan kolonialisaatiota, tornien pyyhkiminen tai poistaminen vahvistaisi sen negatiivisen tilan, joka kehysti näitä rakennuksia.⁶²

Toisin sanottuna täydellinen struktuuri voi olla myös tuo kahden tornin väliin jäävä negatiivinen tila, tai horisonttilinja, jonka voi samalla tavoin nähdä ja kokea päättymättömänä.

Kaikesta huolimatta hän piti kaksoistornien olemassaoloa *Anarkkitehtoonisena*⁶³ mahdollisuutena. Kirjeessään WTC:n näyttelyistä ja graafisesta ilmeestä vastaavalle henkilölle Matta-Clark esitteli itsensä Anarkkitehtiryhmän jäsenenä, joka on järjestämässä ryhmän ideoimaa yhteisnäyttelyä. Hän esitteli ideaa tarkoituksenmukaisen harkituihin ja kohteliain sanankäantein ilmaisten koko ryhmän halun ”olla mukana myötävaikuttamassa positiivisten ja kiinnostavien oivallusten uudessa mittakaavassa, jonka WTC mutkikkautessaan tarjoaa.”⁶⁴

Hänen Twin Towerista ottamansa valokuva esittää nuo mono-

59. Lee 2001, 109.

60. Lee 2001, 107.

61. Tästä luonnoksesta en ollut onnistunut näkemään yhtään kuvaa ennen kuin löysin sen itse CCA:n arkistosta Montrealista. Ehdin kuitenkin ihmetellä, miksei sitä ollut missään näkyvillä. Onko se hyvin tuntemiemme tapahtumien jälkeen niin epäkorrekti, että olisi parempi olla näyttämättä ja painamatta sitä kirjojen sivuille? Luonnos on edellisellä sivulla.

62. Lee 2001, 109.

63. Ks. anarkkitehtuurista s. 109.

64. Gordon Matta-Clarkin kirje Robert Lendenfros-tille 21.1.1975, Moure 2006, 369.

tässä, paperilla. Nuo toisiinsa rengastuvat kuvat, tyyni yö, kuusamien raikas tuoksu, perussavi eivät ainoastaan yhtene kohta kohdalta vuosien takaisiin muistoihin: ne ovat minun silloinen kokemukseni sellaisenaan, toistumattomana.”

Tästä Borges juontaa päätelmän: kun kaikki perusaistimuksem-

liitit vasten taivasta, jossa ajelehtii pilviä. Noiden monumentaalisten laattojen välistä pilvet saattoivat yhä pilkahtaa, kuitenkin nopeasti rakennusten ulkopuolella, omassa liikkuvassa tilassaan.⁶⁵ Ei sulkemalla vaan pikemminkin avaamalla tämänkaltaisia näkökulmia Matta-Clark pystyi sijoittamaan teoksiaan mobiilisti eri paikkoihin ja ohittamaan pitkäkestoisia ja byrokraattisia lupamenettelyjä. Vaikka hänen ehdottamiaan teoksia ei useinkaan konkreettisesti toteutettu, ovat ne jääneet dokumentteina ja ehdotuksina elämään omaa elämänsä ja näin rikastuttamaan taiteen, arkkitehtuurin ja ympäristön käsitteistöä. Matta-Clarkille ympäristö, erityisesti kaupunkitila oli uusien mittasuhteiden ja käyttöä vailla olevien mahdollisuuksien.

Tulkitsemme Matta-Clarkin taidetta, kuten kaikkea muitakin aiempia tapahtumia aina oman aikamme lähtökohdista, ja koska kaikki uusi ja ennennäkemätön pyritään sulauttamaan mukavaksi ja helpoksi historismin avulla, kiusaus lähteä tulkitsemaan Matta-Clarkin ideaa täydellisestä struktuurista apokalyptisena on ilmeinen. Mielenkiintoisinta hänen ideassaan ei niinkään ole se, miten se suhteutuu syyskuun yhdenkatoista päivän tapahtumiin vuonna 2001, vaan sen suhde siihen minkälaista kuvakieltojen ja lukittujen uusien kollektiivista ja tiedostamatonta abstraktiota, merkkiä, tilaa tai pohjaa hänen esityksensä tahtomattaan performoi. Positiivisesta etymologiastaan ja sisällöstään huolimatta, täydellisen struktuurin idea ei läpäise minkäänlaista historismin mukavuudentunnetta.⁶⁶ Sen joutuu kohtaamaan juuri sellaisena kun hän sen aikoinaan loi.

Mikäli Matta-Clark ryhtyisi tekemään taloleikkauksiaan tänään, hänet nähtäisiin automaattisesti rikkovana, yllyttävänä, ei-isänmaallisena ja uhkana turvallisuudelle. Olemme kasvaneet suosimaan turvallisuusetikettiämme ja näin tehdessämme olemme menestyksekkäästi estyneet ryhtymästä mihinkään muuhun kuin ehkä kurkistelevaan tuon etiketin reunoista. Se New York, missä Matta-Clark eli ja teki työtään on toinen kuin nykyään. Menneet ovat ne ajat, jolloin taiteilija saattoi tunkeutua hylättyyn teollisuusrakennukseen ja

65. Lee 2001, 109. Ks. kuva jäljempää s. 194–195.

66. Ks. Krauss s. 157: "...kaikki uusi ja ennennäkemätön pyrittiin sulauttamaan mukavaksi ja helpoksi historismin avulla, joka loiventaa uuden aiheuttamaa hämmennystä – eroavaisuutta entisestä poikkeavan ja jo koetun välillä."

me, joiksi hän luettelee fyysisen tuskan ja nautinnon, unen tulon, musiikin kuuntelemisen, voimakkaan tunteen, välinpitämättömyyden, ovat vielä persoonattomampia kuin edellä kuvattu yöllinen kokemus, ja koska elämä antaa meille niin vähän, on köyhyys korvauttava kuolemattomuudessa. Ja koska emme voi olla varmoja

työskennellä siellä kaksi kuukautta kenenkään häiritsemättä. Tänään jo sisälle meno tuonkaltaisiin rakennuksiin olisi estetty, koska ne on tarkoin hyötykäytetty, turvatoimet ovat tiukkoja ja taiteellista aktivismia pidettäisiin mahdollisesti jopa terrorismin uutena muotona.

Nykyään *Day's Endin* kaltaista, tyhjilleen jääneeseen varastorakennukseen ilman lupia valmistettua teosta ei olisi mahdollista toteuttaa muuta kuin tarkoin valvotussa ja turvatoimilla varustetussa tilassa, mahdollisesti taideinstituution suojeluksessa. Ne positiiviset olosuhteet, jotka aikoinaan tukivat tällaisten negatiivisten tilojen hyödyntämistä taideteosten paikkoina, ovat poispyyhittyjä.

Myöskään nykyisellä Euroopalla ei ole enää kulttuurista identiteettiä, vaan sen identiteetti perustuu silkalle vaurastumiselle. Kehitys muistuttaa mielivallan toimintakaavaa, jossa poliittinen tahto korvataan automaattisten muodollisuuksien järjestelmällä, joka pakottaa todellisuuden kyseenalaistamattomuuden logiikan viitekehykseen. Hallinta perustuu taloudellisen vakauden, kilpailukyvyyn, tuottavuuden kasvun, halvan energian yms. dogmaattisille aksioomille, ”joita ei voi haastaa ja joista ei voi keskustella. Mutta siinä onkin niiden logiikka. Niistä on turha väitellä, sillä niillä ei oikeasti ole mitään erityistä (ainakaan talousteoreettista) merkitystä, joka voitaisiin kiistää. [...] Ajatus tai toiminta, joka ei ole yhteensopiva niiden kanssa, ei yksinkertaisesti toimi [...] [N]äissä ’pysäytetyissä mielipiteissä’ on kyse ajattelun ja toiminnan edellytysten organisoinnista.”⁶⁷

Pysäytetty mielipide merkitsee ajattelun ja toiminnan edellytysten organisoimista, jota kuvastaa oman saaremmen, Euroopan kansallismielisen, ideologisen ja yhteiskunnallisen kiihkon ja intohimon nujertaminen. Euroopan estetiikkaa luonnehtii tarkoituksellinen frigiditeetti.⁶⁸

”Hyväksyessämme pysäytetyn mielipiteen hyväksymme sen sellaisenaan, kuin jo sanotun tai tiedetyn toistona, joka ei tuo keskusteluun mitään uutta eikä kerro meille mitään. Tai oikeastaan hyväksymme pysäytetyn mielipiteen lausujan, emme sen vuoksi, mitä hän

67. Berardi & Virtanen 2010, 35.

68. Berardi & Virtanen, 35.

edes köyhydestämme, on aika tunneaistimusten avulla helppo todistaa olemattomaksi, kun taas älyllisesti tajuttuna sen olemus tuntuu olevan irrottamattomasti kytketty peräkkäisyyden käsitteeseen. Tämä Borgesin päätelmä, peräkkäisyyksien passage, perussavi, toistensa sisään ja lomaan rengastuvat kuvat, matka jota ei edes tarvitse tehdä.

sanoo, vaan sen vuoksi mitä hän on: hyväksymme siis auktoriteetin sellaisenaan. Tämä voima saada läpi sisällyksetön 'sanoma', joka ei siis viittaa mihinkään itsensä ulkopuolella, määrittää auktoriteetin: sisällyksetön 'sanoma' on puhdas käsky. Siitä ei voi keskustella, sitä voidaan vain seurata ja noudattaa. Itsestäänselvyydellä on siis puh-taan käskyn rakenne, jossa keino irtoaa päämäärästä. [...] Pelkkä hallinta organisoii ja ohjaa ennalta toimintaa ja ajattelua asettamalla toiminnan ja ajattelun edellytyksiä, joita ei voida kuin seurata.⁶⁹

Ja juuri tällä tavoin, sääntöjen ollessa niin hämäriä ja artikuloimattomia, ettei niitä voi haastaa tai ettei niistä voi keskustella, ne alkavatkin toimia vallanpidon välineinä.

"Yleensä on niin, että jos jonkin ilmiön tai näkökulman voi löytää useilta eri aikakausilta ja kulttuurimuodoista, se on koettu paitsi kiinnostavaksi myös problemaattiseksi, eikä sen herättämiin kysymyksiin ole yksiselitteistä, kulttuurisen tietoisuuden kaikkia kerroksia läpäisevää saati lopullista vastausta."⁷⁰ Pitkän tarkastelu-perspektiivin avulla on mahdollista tehdä näkyväksi sellaisia kulttuurin ja elämänfilosofian intellektuaalisia, moraalisia, jopa käytännöllisiä teemoja, joiden argumentoinnille ei vielä ole olemassa toimivia käytäntöjä. Niiden yhteydessä esille nousevia ongelmia tulisi pohtia kysymällä, miksi vastauksia ei ole tai miten ne ovat kerta toisensa jälkeen osoittautuneet epätydyttäväksi tai paradoksaalisiksi.⁷¹

Tämä tarkoittaa esimerkiksi kysymystä siitä, miten rikkoo sääntöä, jota ei ole koskaan ilmaistu tai miten suhtautua mahdollisiin samanlaisuuksiin. Tai hieman absurdiltakin tuntuva ajatus: miten ilmaista jotain, mitä ei vielä ole edes olemassa? Mitä tapahtuu, kun sisällölle ei ole olemassa sitä vastaavaa ilmaisua?⁷² Joku aina hyötyy tilanteesta, jossa sääntöjä ei olla artikuloitu lainkaan tai ne ovat niin hämäriä, että niistä on mahdoton saada selvää. Miten ilmaista sanoja

69. Berardi & Virtanen, 35–36.

70. Knuuttila 2002, 149.

71. ibid

72. Anekdootti siitä, miten radiosta tuli radio, vapaasti Lauri Anttilalta kuulemaani kertomusta siteeraten: "Se oli ensialkuun käsittämätön ja turhanaikainen laatikko, jolla onnistuttiin lähettämään vain kohinaa, siis häiriötä, paikasta toiseen. Vasta kun laitteella onnistuttiin lähettämään alkeellisia, katkonaisia signaaleja, alettiin vähitellen ymmärtää laitteen merkitystä, ja myöhemmin tälle laitteelle myös keksittiin nimi, radio."

Me olemme jo. Mikään sinänsä ei ole omaamme, mahdollisesti jokin kokemuksen ripe, jota Borges kuvaa. Se on vihje ikuisuudesta, jota tuo yö ja yksinkertainen mutta syvälle rekisteröitynyt kävely tarjosi hänelle kitsastelematta. Ehkä vain taiteen keinoin pääsemme liki eksistentiaalista ikuisuutta, lähelle sitä mittaamattoman hetkeä, jossa ymmärrys tapahtuu, ja jossa olemme yhtä maailman, peräkkäisyysk-sien ja todellisuudessa leijuvien erilaisten, eri tavoin latautuneitten partikkelien kanssa.

tai tunteita, joita tällaisten normien hämäryys tai jopa puute – kuten edellä Guillermo Vargasin, Santiago Sierran ja Vanessa Beecroftin esimerkeissä – herättää?

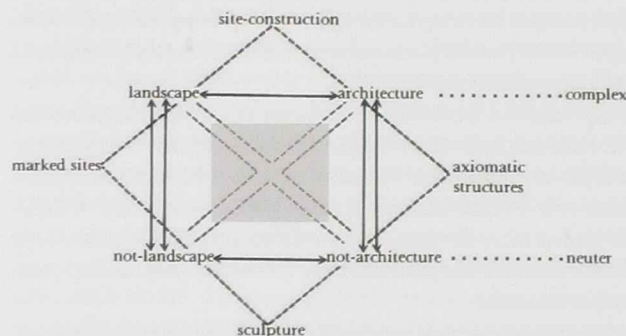
Jos nimettömyys on ihmisen ja hänen koko elinympäristönsä suhteen säätelijä, on hiljaisuus ja sanattomuus ainoa tapa kommunikoida, siis ei-kommunikoida. Tällaisten tilanteiden olemattomat tai vasta muodostumassa olevat sana-alkiot muistuttavat merkkejä tai äänteitä, joilla saattaisi pystyä ilmaisemaan myös *Lyhyesti*-teoksen miesten kohtaloita, ei-kommunikointiin ajautunutta keskusteluyritystä NJK:n satamakapteenin kanssa, HUS:in lasten ja nuortensairaalan sisätilan kivettynyttä ilmapiiriä tai vaikkapa *Kahdeksan kotia* -alueen anonyymiyttä ja asuinalueen ihmisten kohtaloita sen jäljiltä kun heidän talonsa purettiin.

Nyt sopivien käsitteiden puuttuessa joudun käyttämään asian selventämiseen kokonaisia lukuja, mahdollisesti koko tutkimukseni, mutta jos käytössäni olisi olemassa tarvittavat käsitteet selviytyisin kenties vain muutamalla sanalla. Raivo, viha, itku, häiriö tai hiljaisuus voisivat olla paremman puutteessa käyttökelpoisia eufemismeja tällaisille ruumiillisille ja sanattomille ilmaisuille, joita sanojen puuttuminen aiheuttaa.

Seuraavassa luvussa selvennän, millaisena näen tilanteen taidkentällä, jossa erilaiset taidetoimijat ovat pakkautuneet tiiviisti instituutioiden sisälle.

Inversaalinen matriisi

Inversaalinen matriisi on kehittämäni eufemismi, käsite, jolla korvaan monet niistä sanoista, joita tarvittaisiin kuvailemaan site specificin jälkeistä muuttunutta taidekenttää, jossa liikkumavaraa ei juuri ole. Taidekentän nykyistä tilannetta visualisoidakseni olen valmistanut pohjan mukailemalla Kraussin esittelemää veistoksen laajentunutta kenttää, ja siitä hänen valmistamaansa alkuperäistä kaaviota:

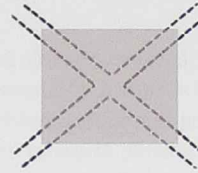


Olen hahmottanut tilannetta *inversio*-termin kautta, joka on latinankielinen sana ja tarkoittaa käännöstä. Se on myös ilmakehän tilanne, jossa lämpötila kasvaa ylemmäs mentäessä. Ilmakehän alaosassa eli troposfäärissä lämpötila yleisimmin laskee ylöspäin mentäessä – kuten helposti ymmärrämme lumihuippuisista vuorista tai lentokoneen matkustamossa näytetyistä yläilmojen säätiedotuksista. Inversio on siis normaaliin verrattuna päinvastainen tilanne yleisemmin inversio tarkoittaa jonkin suureen päinvastaista käyttäytymistä.⁷³

Ilmanlaatuasioiden yhteydessä ja usein muutenkin puhutaan inversiotilanteesta, sillä tarkoitetaan että ilma on stabiilia eivätkä ilmassa leijuvat partikkelit sekoitu paksuun ilmakerrokseen vaan jäävät lähelle maanpintaa ja niiden pitoisuudet kasvavat.

Inversialisessa matriisissa taiteilijat ovat suuntautuneet tai kääntyneet kohti taideinstituution oletettua keskusta. Kun nämä Kraussin kentät kääntyivät sisäänpäin, syntyi jälleen kaunis ja symmetrinen X-kirjain. Inversaalinen matriisi on harmaa alue, jonka sisään myös Kraussin esittelemät, laajennetun veistoksen kentät ovat tässä nykyisessä tilanteessa kääntyneet.

73. Tämä Wikipedian *inversiolle* antama selitys on varsin käyttökelpoinen. <http://fi.wikipedia.org/wiki/Inversio> (luettu 8.2.2010). Inversio-termillä on monenlaisia muitakin samansuuntaisia merkityksiä. Esimerkiksi kielitieteessä inversiolla tarkoitetaan käänteisjärjestystä – toisinpäin kääntämistä, sanojen ja lauseiden tavallisen järjestyksen muuttamista. Kun taas psykoanalyttisessä kielenkäytössä sillä tarkoitetaan vastakkaiselle sukupuolelle kuuluvien ominaisuuksien esiintymistä yksilössä. Nykysuomen sanakirja, 1981.



74. Entropia eli haje on fysikaalinen suure, joka ilmaisee epäjärjestyksen määrän systeemissä. Suljetun järjestelmän entropia kasvaa tai ainakin pysyy entisellään. Käsitän entropialla tarkoitettavan tilannetta, jossa alunperin järjestyksessä olleet, yhä tiiviimmin pakkautuneet partikkelit alkavat purkautua. Purkautuminen on väistämätön, sillä suljetun järjestelmän sietokyvyllä on rajansa. Tilanne voi lopulta rauhoittua, mutta partikkelit eivät enää ikinä palaa samaan järjestykseen. Robert Smithson kirjoittaa entropiasta: ”Like energy, entropy is in the first instance a measure of something that happens when one state is transformed into another.” Robert Smithsonin lainaus P.W. Bridgmanilta, Smithson 1996 [1966], 21. Hän luonnehtii asiaa myös seuraavasti: ”Kuvittele sielusi silmin hiekkalaatikko, jossa yhdellä puolella on valkoista ja toisella puolella mustaa hiekkaa. Annamme lapsen astua hiekkalaatikkoon. Hän ryhtyy juoksemaan sata kierrosta myötäpäivään kunnes hiekkalaatikossa on sekoittunut ja muuttunut harmaaksi. Tämän jälkeen annamme lapsen juosta vastapäivään. Tuloksena ei kuitenkaan ole alkuperäinen kahtiajako vaan yhä suurempi harmaus ja kasvava entropia.” Smithson, 1996 [1967], 74. Suomennos PK.

75. Lee 2001, 107–109.

Inversaalin matriisi kuvaa tilaa tai tilannetta, jossa taiteilija teoksineen on yksinomaan taideinstituution sisällä. Inversaali on aiemman universaalimman tilalla, jonka parissa taiteilija saattoi aiemmin työskennellä instituution ulkopuolella erilaisin site specific -työkaluin varustettuna. Nykyinen tila, inversaalinen matriisi, sisältää näin ollen myös monilukuisat specific-alalajit.

Matriisi, harmaa alue on taiteen kuviteltu keskus, eräänlainen taiteen ”WTC – World Trade Center”, ja se on inversiotilanteessa. Keskukseen pakkautuneet taidepartikkelit: taiteilijat, teokset, taidehistorioitsijat ja -teoreetikot, kuraattorit, galleriat, museot... ovat stabiilissa tilassa. Ne eivät enää sekoitu keskenään – ei edes matriisin ulkopuolella, vaan jäävät keskenään harmaan alueen sisään. Tuloksena on järjestäytynyt, eristätynyt ja yhä tiiviimpi pakkautuminen harmaan alueen, inversaalisen matriisin, sisälle. Kraussia mukaillen: se mikä oli raikasta, elinvoimaista ja tuoretta alkaa olla yhä enemmän raskasta ja hapetonta.

Tätä stabiiliutta uhkaa epäjärjestys, entrooppinen kaaos⁷⁴, reptyminen, jossa partikkelit sekoittuvat jälleen, mutta ne eivät enää palaa takaisin entiseen, järjestäytyneeseen tilaansa. Tällaisessa tilanteessa taiteella ja teoksilla on kenties jälleen mahdollisuus erkaantua nykyisistä taidefunktioistaan, samalla tavoin kuin aikoinaan Rodinin ovet erkaantuivat alkuperäisestä ovi-funktioistaan.

Tästä alunperin itseäni varten tekemästäni muistiinpanosta ja tuosta harmaasta, minimalistisesta ”laatasta” vedän analogian Matta-Clarkin täydellisen struktuurin ideaan. Leen tekstiä mukaillen esitän, että jos taidetilan kolonisaatiota esittävä harmaa alue pyyhkiytyisi ajan myötä pois, se vahvistaisi tämän inversaalista matriisia ympäröivän negatiivisen ja avoimen tilan.⁷⁵ Näin tästä abstraktista ja kehityksessä olevasta tilasta voisi tulla jonkinlainen uusi taiteen alusta. Puran tätä temaa luvussa *Avoimen tilan veistokset*.

Bærtlingin muassa kohti avointa tilaa

Ruotsalaisen taidemaalari kuvanveistäjä Olle Bærtlingin (1911–1981) *Prologi avoimen muodon manifestiksi*⁷⁶ lähestyy myös *Avoimen tilan veistoksien* ideaa. Bærtling aloittaa manifestinsa mainitsemalla, että taide on aina abstraktia liikettä. Abstrakti liike menestyy fyysisen ja naturalistisen liikkeen rinnalla nopeudessaan ja haltioittavassa voimassaan. Kaikki on liikkeessä, kaikki liikkuu. Universumissa ei ole kiinteitä tai paikallaan pysyviä pisteteitä. Toisin kuin fyysinen liike, abstrakti liike virittyy inhimillisen ajattelun kautta ja on harmoniassa sen kanssa.

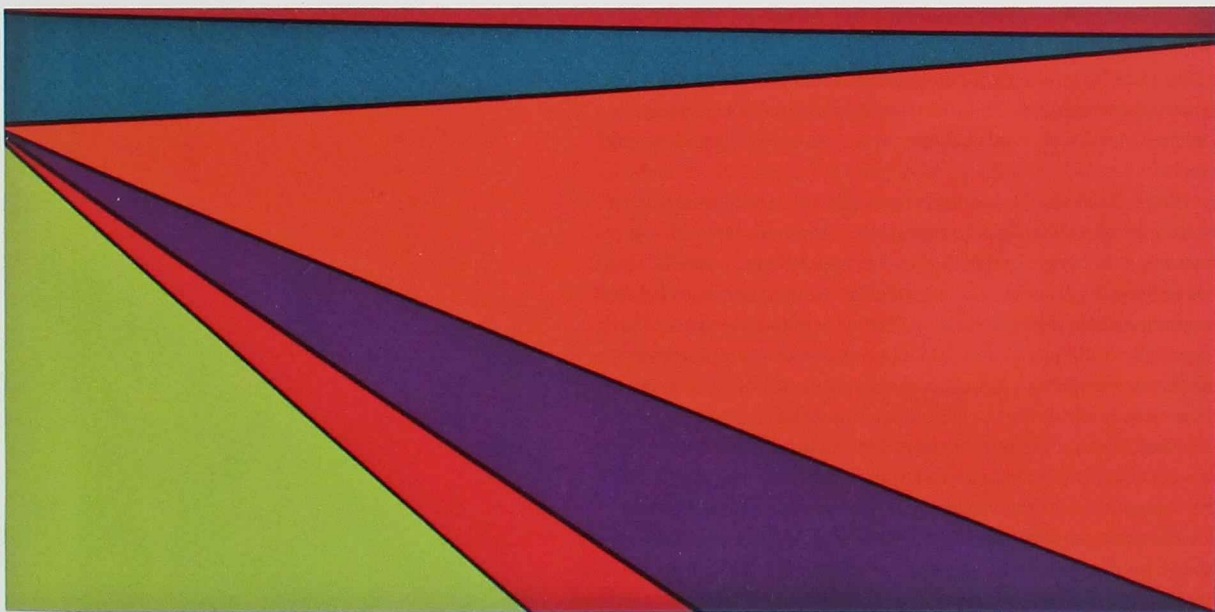
Bærtling kuvailee Auguste Herbinin teoksien tiukkoja kompositioita, joissa kuvitteellisen liikkeen linjat tulevat esiin värien elinvoimaisuuden, muodon ja värin aiheuttaman kontrastin, jälki-kuva-efektin ja stroboskoopin liikkeen ansiosta. Bærtling kertoo tehneensä jo kolmekymmenluvun lopulla kokeiluja ”cintic”-maalautensa parissa käyttäen hyväkseen juuri jälkikuva- ja stroboskoopista efektiä. Myös Herbin työskenteli tuolloin samankaltaisten ilmiöiden parissa. Ongelmakenttä oli silloin vielä melko uusi, mutta se synnytti myöhemmin maailmanlaajuisen liikkeen.

Herbin tapasi sanoa, että hänen taiteensa oli kaksiulotteista, ja se oli varmasti myös totta teosten teknisen struktuurin kohdalla, joissa geometriset figuurit olivat taustaa vasten. Bærtlingille teokset kuitenkin merkitsivät pyrkimystä moniulotteisuuteen. Heidän kahdenkeskisiä keskustelujaan elävöitti Bærtlingin pyrkimys luoda moniulotteisia efektejä, tai pikemminkin hänen pyrkimyksensä poistaa ulotteisuus eliminoimalla tausta. Tausta oli luonnollinen taakka, jonka myös Herbin olisi Bærtlingin mukaan mielellään hylännyt. Todellisuudessa Herbinin maalaukset toimivat vahvan optisen liikkeen avulla fokuoituessaan yksinkertaisesti abstraktiksi voimaksi.

Ympyrämuoto luo maalauksiin mahdollisimman voimakkaan jälkikuva-efektin ja kineettisen liikkeen, mutta ne tulee aina maalata taustaa vasten. Näin täytyy tehdä vaikka liikkeen illuusio muuttaisi taustan avoimeksi tilaksi – ympyrä pysyisi silti aina suljettuna geometrisenä kokonaisuutenaan. Niinpä ympyrä oli Bærtlingin mukaan naturalistinen elementti. Tätä hän piti merkittävänä ongelmana, siksi hän halusi päästä eroon ympyrämuodosta.

Hän oivalsi, että ei-figuratiivisuutta voinut saavuttaa pelkästään

76. Tämän luvun teksti koostuu Olle Bærtling: ”Prolog ur ett manifest till öppen form” -otteista. Lähde: kuraattori Stellan Ellbojin Bærtling Säätiöstä lähettämä dokumentti 17.2.2012.



Olle Bærtling, *Agra*, 1959

käyttämällä geometrisiä muotoja. Se oli vasta alku dramaattisessa prosessissa, jossa hänen teostensa geometrinen ulkoasu muuttui sisäiseksi jännitteeksi ja tuli osaksi visuaalista, imaginäärisen dynamiikan systeemiä. Geometriset muodot täytyi muuttaa ideoiden ja sensibilitietin ilmaisuiksi. Hänen avoimen muodon tavoittelunsa – ”täydellinen abstraktin komposition äärettömän ja nopeasti etenevän tilan immaterialisointi” – oli mitä ilmeisin kehitysaskel hänen työssään. Ilman ympyröitä viivat muodostuivat ratkaisevan tärkeiksi. Hän alkoi muokata viivoja korostaakseen kineettistä liikettä – jälkikuvaefektiiä ja stroboskoopista liikettä, joka syntyy värikenttien rajapinnalla. Jo millimetrin poikkeama korostaa liikkeen illuusiota, ja koska hän oli kiinnostunut dynaamisesta liikkeestä tämä löytö johti hänet laajamittaisiin kokeiluihin vastaavan kaltaisten poikkeamien parissa. ”Ainoa reflektioiva kehys ovat minun omat silmäni, se mitä näen”.

Ympyrämuodosta luopuminen vaikutti voimakkaasti Bærtlingin käsityksiin avoimesta muodosta. Hän keskittyi pää-asiaassa horisontaaliin ja vertikaaliin suorakulmaisen kehyksen sisällä. Tämä taas kääntyi diagonaaliseksi järjestelmäksi, joka vuorostaan kehittyi avointen kulmien järjestelmäksi. Ympyrästä luopumisen jälkeen ongelmaksi tuli kuitenkin tausta, ja taustasta luopuminen toi eteen jälleen uusia ongelmia, jotka hän pyrki ratkaisemaan ensin maalaus- tansa viivastojen avulla ja myöhemmin veistoksillaan.

Josef Albersin värikenttämaalauksien katselu on kaksisuuntainen prosessi, jossa katsoja kokee kaksi uutta väriä alkuperäisten värikenttien rajapinnalla. Nämä värikentät muuttavat jatkuvasti identiteettiään aiheuttaen vastaavan muutoksen alkuperäisessä värikentässä ja jopa koko maalauksessa. Muodot ovat neliöitä ja ne ovat toistensa ympäröimiä. Neliöt ovat ikään kuin elementtejä taustaa vasten ja siten ne kiinnittyvät havaintoteorian lakeihin. Tämä on tyyppilinen kineettinen ja fysiologinen mekanismi, jonka dimensiot tunnetaan, Bærtling toteaa.

Bærtlingin maalauksissa musta viiva ei koskaan risteytynyt värikenttien voimakenttien kanssa. Sen sijaan värit kilpistyivät viivan voimaan, jonka tuloksena katsoja kokee jatkuvan valoisien jälkikuvién virran, joka virtaa ulos värikenttien päällä olevasta mustasta viivasta. Jälkikuvan ja värikentän voima luo uuden värin, joka on vaaleampi kuin itse kenttä. Tämä stroboskooppinen liike on näin ollen aktiivinen kaikkialla kuvassa, ja se johtaa koko teoksen jatkuvaan identiteetin muutokseen. Musta viiva myös edesauttaa imma-

terialisoimaan teoksen.

Maalauksen pinta vieraannutetaan luonnonmukaisuudesta ja maalauksen pinta on koettavissa tilana edellä kuvatun ilmiön johdosta ja sen kontrollin ansiosta, jolla viivat hallitsevat värikenttien voimakenttää. Voimat, jotka ovat järjestäytyneet avoimiksi kulmiksi valmistetaan niin, että ne noudattavat komposition sisäistä ideaa. Huippupisteet sijaitsevat kankaan ulkopuolella ja lukuisa määrä tiloja ryntäilee komposition rajojen yli kaikkiin suuntiin.

Taiteen tulee säilyttää taikuus – suggestiivinen läsnäolo ja jotain, mitä sanat eivät saata kuvailla. Jännite intellektuaalisen ja taikavoiman välillä muodostaa teoksen. Suurin taikavoima on hänen mukaansa kuitenkin mustalla värillä.

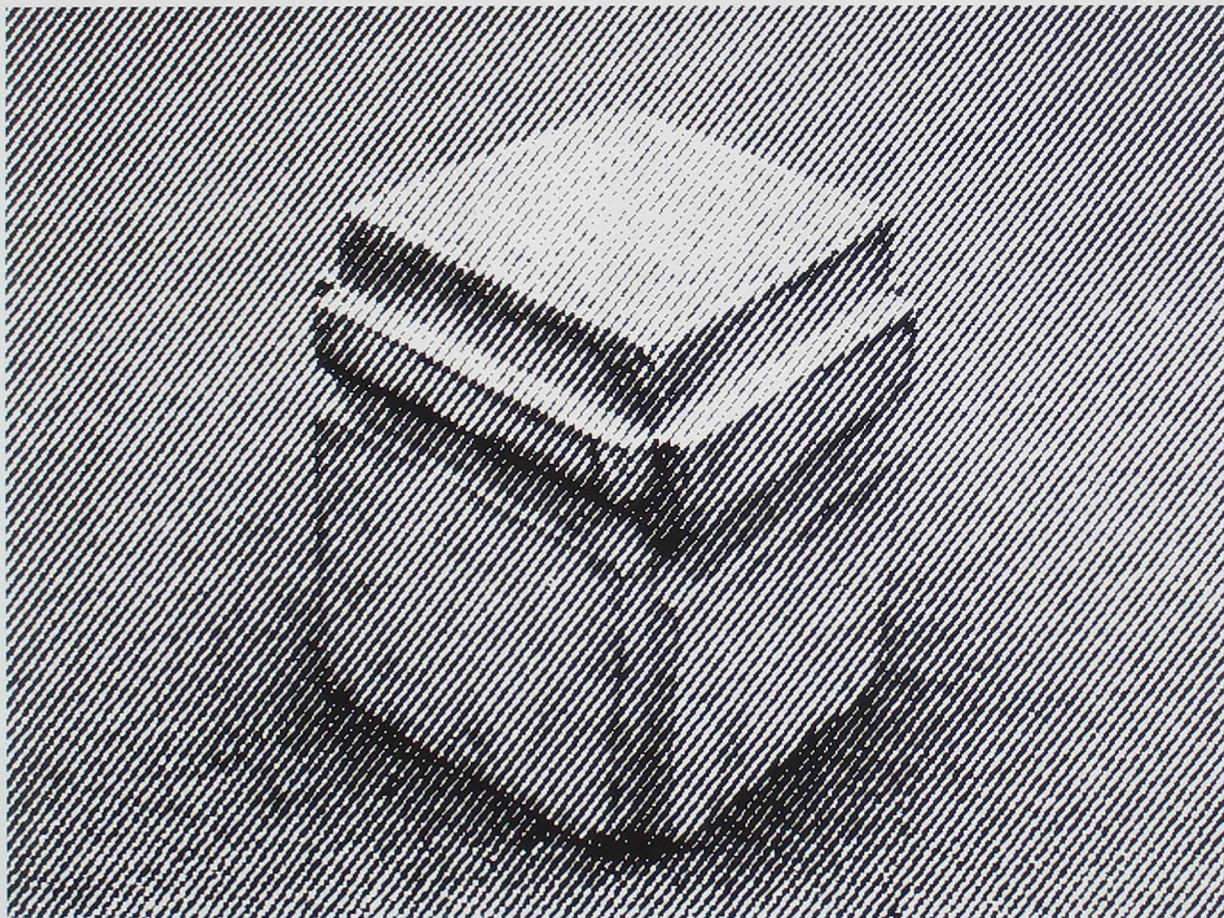
Avoimen muodon avulla voidaan luoda dynaaminen ja loputon tila, joka ylittää kaikki aiemmat mittasuhteiden konseptit. Tämä on mahdollista, koska väreillä on kyky hypähtää illusoriseen liikkeeseen kaukana maalauksen teknisestä struktuurista. ”Tekninen struktuuri” on hänen maalauksensa pinta, mutta jossain kauempana, etäällä maalauksesta tapahtuu ilmiöitä, joita Bærtling manifestissaan kuvaa. ”Äärettömän tilan dynaaminen voima säteilee maalauksen pinnalta. Veistoksen teräksiset varret yhdistyvät, aktivoivat, ohjaavat ja vapauttavat äärettömän tilan voimat”.

Avoim muoto on tulevaisuuden konstruktio. Se on jo pitkään inspiroinut arkkitehteja, muotoilijoita ja nuoria taiteilijoita. Avoim muoto avaa mahdollisuuden kokonaan uudelle immateriaaliselle, moniulotteiselle ja mittakaavattomalle taiteelle ja tämänkaltainen kehitys on Bærtlingin mukaan vasta lapsenkengissä. Viivojen järjestelmällä on aivan omat arvonsa ja osuutensa taiteellisessa ilmaisussa. ”Tässä on minun veistosteni alku, veistoksillani ei ole runkoa tai kehoa”.

...TÄSSÄ PYSTYSUORASSA KAUPUNGISSA, TÄSSÄ KOKOONPURISTETUSSA KAUPUNGISSA JOSSA KAIKKI TYHJÄT TILAT PYRKIVÄT TÄYTTYMÄÄN, JOKAINEN SEMENTTIJÄRKÄLE TUNKEUTUMAAN TOISIIN SEMENTTIJÄRKÄLEISIIN, AVAUTUU ERÄÄNLAINEN VASTAKAUPUNKI, KAUPUNGIN NEGATIIVI; SE KOOSTUU TYHJISTÄ VIIPALEISTA KAHDEN MUURIN VÄLISSÄ, RAKENNUSOIKEUKSIEN MÄÄRÄÄMISTÄ KAHDEN RAKENNUKSEN MINIMIVÄLIMATKOISTA, KAHDEN RAKENNUKSEN TAKAPIHOJEN VÄLISESTÄ TILASTA; SE ON SEINÄMUURIEN VÄLINEN KAUPUNKI, VALOPIHOJEN, ILMASTOINTIKANAVIEN, AJOTEIDEN, SISÄPIHOJEN, KELLAREIDEN SISÄÄNKÄYNTIEN KAUPUNKI, KUIN KUIVIEN KANAVIEN VERKOSTO RAPPAUKSIEN JA BITUMIN PLANEETALLA...

CALVINO 2010 [1963], 119–120.

6. Avoimen tilan veistokset



Bruce Nauman, *Cast of the space under my chair*, 1965–68, valettu betoni. Kuvankäsittely: PK, 2012.

Avoimen tilan veistoksilla on kolme kehystä. Ensimmäinen kehys viittaa Olle Bærtlingin päättymättömään tilaan, joka on avainkonsepti hänen teoksiensa ymmärtämiseksi. Bærtling yhdistää maalaustensa ja veistostensa tilaan lukuisia elementtejä kuten ulkoavuus ja päättymätön maailmankaikkeus. Nämä tuovat julki hänen varhaisen kiinnostuksensa *science fiction* -elokuvaan, joiden tyypilliset tunnusmerkit – kuten keinotekoiset värit, korostuneet muodot ja lasersäteet – näkyvät Bærtlingin taiteessa enemmän tai vähemmän abstrahoitu-neissa muodoissaan. Viehtymys science fictioniin on kuitenkin pieni elementti paljon kokonaisvaltaisemmassa kontekstissa: maailman-kaikkeuden ymmärtämisessä loppumattomaksi, päättymättömäksi ja keskustattomaksi. Tämä on yleinen tunnusmerkki myös meidän modernissa maailmassamme, ja sillä on ollut ratkaiseva vaikutus nykyajan henkeen.¹

Bærtlingin teksteistä huokuu syvä viehtymys avoimen muodon teemoihin: ”Tämä uusi muoto on avaruudellinen ja se ilmaisee itsensä voiman kautta. Maalaus tulee osaksi universumia [...] Organisoidun valon avoimet muodot säteilytetään valtavalla vauhdilla ennennäkemättömiin mittasuhteisiin, valon matka päättymättömässä avaruudessa uskomattomalla ketteryydellä luo vapauttavan aistimuk-sen äärettömyydestä.”²

Koukeroisella kielellään Bærtling tarkoittaa, että teoksilla on aineellisen ulottuvuutensa lisäksi myös abstraktimpi kehys. Taide tapahtuu myös jossain muualla kuin pelkästään itse teoksessa, teoksen pinnassa – taide toteutuu myös havainnossa, ja ymmärtäessämme silmiemme edessä tapahtuvan.

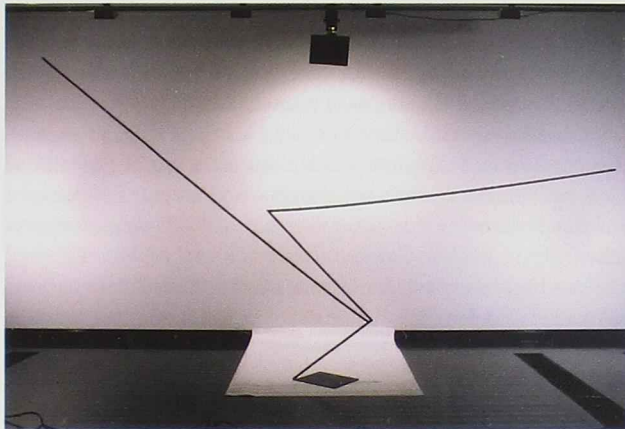
Avoimen tilan veistosten toisena kehyksenä on kuvataiteen alkei-soppi, jonka mukaan kuvassa on kahden tyyppisiä tiloja: positiivisia ja negatiivisia. Positiivisen tilan muodostaa itse kohde tai objekti. Toisin sanottuna jokainen kirjain myös tällä sivulla on oma pieni positiivinen tilansa, kun taas taustalla oleva valkoinen paperi on negatiivista tilaa, kuten on myös kirjainten väleihin jäävän valkoisen tilan laita. Negatiivinen, avoin tila on näin ollen positiivisen tilan ympärillä, välissä ja myös positiivisen tilan takana ja edessä, joskin kaksikulotteisessa esityksessä (kuten tässä käsissäsi olevassa paperissa) edessä ja takana olevaa tilaa ei juuri (tarvitse) havaita.

Veistoksen, teoksen tai kuvan muodot määritellään yleensä aina positiivisen tilan mukaan. Kuitenkin negatiiviset tilat ovat samalla tavoin muotoja kuin positiiviset.³ Jos kuvasta poistetaan aihe eli positiivinen tila, negatiivisen tilan koetaan jäävän kokonaan tyhjäksi.

1. Nilsson 2009, passim.

2. Ote Bærtlingin ”Prolog ur ett manifest till öppen form” - tekstistä.

3. Negatiivinen ja positiivinen eivät ole tässä arvot-tavia määreitä.



Eli kirjoitus tulee kirjoitukseksi vain kirjainten positiivisen tilan avulla – muutenhan paperi olisi täysin tyhjä.

Havaituksi tulemista tai näkyväksi tekemistä voi pitää kielellisenä prosessina, koska siihen liittyy merkkejä, olivatpa ne sitten sanoja tai kuvia. Sanat ja kuvat ovat tyhjiydessä, niiden välisessä tilassa, jossa ymmärtämisen prosessi tapahtuu. Edmond Jabès kertoo sanan olevan se, mikä antaa meidän lukea kirjan eikä kirja, joka antaa meidän lukea sanan. Hänen mukaansa kirja on tietysti se paikka, jossa sana kehkeytyy, mutta siirtyessämme eteenpäin se on sana, sana siinä tyhjiydessä, sanojen välisessä tilassa, joka tekee lukemisen mahdolliseksi. Lukemisemme tapahtuu juuri tuossa sanojen välisessä valkoisuudessa, sillä tämä valkoisuus muistuttaa meitä paljon suuremmasta tilasta, jossa sana kehkeytyy.⁴

Negatiivisten tilojen muodot määräytyvät positiivisten tilojen muotojen perusteella, mutta harvoin, jos koskaan ryhdymme lukemaan tekstiä väliin jäävien negatiivisten tilojen avulla. *Avoimen tilan veistokset* kysyvät voisiko se kuitenkin olla mahdollista, ja minkälaisissa tilanteissa?

Avoimen tilan veistosten kolmantena kehyksenä on Rosalind Kraussin essee *Sculpture in the Expanded Field*, ja sen pohjalta hahmottamani abstrakti tila tai rekisteri, *inversaalinen matriisi*.⁵ Taiteen keskittyminen sisätiloihin viimeisten vuosikymmenten aikana on merkinnyt sen kaltaisen universaalisuuden sivuuttamista, joka liittyi julkisen, taideinstituutin ulkopuolella olevien tilojen haltuunottoon. *Avoimen tilan veistokset* tarkastelevat ympäristöä esineiden, ihmisten

4. Auster 1998, 113.

5. Ks. edeltä s. 180–181.

ja rakennusten väliin jäävien tilojen mittasuhteiden avulla. ”Suuren taiteen tulee saavuttaa taianomaisuus, erityinen suggestiivinen läsnäolo, ja jotain jota sanat eivät kykene kuvailemaan. Se on jännite intellektuaalisen ja taianomaisen voiman välillä”.

Tämä Bærtlingin määritelmä pitää vain osin paikkaansa *Avoimen tilan veistosten* kohdalla. Näiden veistosten suuruus tai taika on siinä, että voimme kuvitella näkevämme itsemme osana esineiden ja omaisuuden monimutkaista suhdeverkostoa – että voimme eläytyä siihen.

Veistokset ovat tilallisia tiivistymiä ja ehdottavat lukutapaa, jossa välimatkat asioiden, ihmisten, paikkojen, ajatuksien, fragmenttien välillä ovat keskeisempiä kuin samankaltaisuuksien esiin loihtiminen. Tämä on Miwon Kwonin ehdottama päinvastainen strategia, *Relational sensibility*. Miwon Kwon siteeraa kulttuurintutkija Homi Bhabhan ajatusta, että maailma kutistuu ja pienenee heille, jotka omistavat (maailman) mutta heille, joilla ei ole täällä (maailmassa) paikkaa, ja jotka ovat maattomia; pakolaisille tai maahanmuuttajille, mikään välimatka ei ole niin vaikuttava ja mahtava kuin ne muuttamat metrit kahden valtion välillä.⁶

Sen sijaan että pyrkisimme etsimään samankaltaisuuksia kahden erimerkkisen poolin tai ajatuksen välillä, olennaisempaa on ymmärtää, että kaikki on suhteellista. Se, mikä yhdelle on itsestäänselvyys, saattaa toiselle taas olla mitä vaikeinta ja ylitsepääsemättömintä. Kwon tuo tämän käsitteen avulla esiin juuri tällaista ”suhteellista herkkyyttä”, erilaisten mittasuhteiden oivaltamista.

Myös Gordon Matta-Clarkin ehdottama täydellisen struktuurin idea on tulkittavissa *Avoimen tilan veistosten* konseptiin kuuluvan positiivisen ja negatiivisen tilan käsitteen avulla. *Avoimen tilan veistoksissa* on kyse mittakaavasta, kuten oli laita myös Matta-Clarkin täydellisen struktuurin ideassa: miten iso voi olla pientä ja toisinpäin. Myös hänen aikalaiselleen Robert Smithsonille mittakaava tarkoittaa epävarmuutta. Koko määrää ja määrittelee objektin, mutta mittakaava määrittelee taiteen. Halkeamaa seinässä voidaan kutsua *Grand Canyoniksi*, jos sitä tarkastellaan mittakaavan eikä koon termien mukaan, Smithson kirjoittaa.⁷

Avoimen tilan veistokset ovat itsenäisiä ja omavaraisia teoksia, ja ne voi nähdä pelkästään abstraktioina. Oleellisinta olisi, että ymmärtäisimme, mitä kunkin silmien ympärillä ja edessä on ja tapahtuu, olkoonpa se sitten kuinka epästabiliia tai pakenevaa tahansa.

Tarrautuessamme positiivisen tilan tarjoamaan turvallisuuteen,

6. Sosiaalimaantieteilijä Doreen Massey kutsuu tätä ”tilatiivistymäksi” ja viittaa kirjailija journalisti Dea Birkettiin: ”Jumbojetit ovat mahdollistaneet sen, että korealaiset tietokonekonsultit lentävät Piilaaksoon melkein kuin piipahtaisivat naapuriin. Singaporelaiset yrittäjät puolestaan ehtivät Seattleen päivässä. Maailman suurimman valtameren vastakkaiset rannat ovat yhdistyneet ennen näkemättömällä tavalla. Boeing saattaa yhteen näiden rantojen ihmiset, mutta mitä on tapahtunut niille valtameren saarten ihmisille, joiden yli lentokoneet lentävät 10 kilometrin korkeudessa. [...] Monien muiden Tyynen valtameren saarten tavoin Pitcairnkkaan [saariryhmä Tyynellä valtamerellä] ei ole koskaan ollut yhtä kaukana naapureistaan kuin nyt”. Massey 2008, 20.

7. Smithson 1996 [1972]a, 147.

tilasta ei voi tulla samalla tavoin läpäisevää ja hengittävää, mitä *Avoimen tilan veistoksien* idea ehdottaa. Jos kieltäydymme vapauttamasta mittakaavaa koosta, annamme sellaisen kielen hallita, jossa koko ja mittasuhteet ovat erottamattomat, ja jota objekti hallitsee, Smithson luonnehtii kuuluisaa *Spiral Jetty* -teostaan.⁸ Hän kuvaa sellaista tapaa hahmottaa taidetta, jossa kieli ja mielikuvat estävät näkemästä muuta kuin tuon, täyttymistään odottavilla toiveilla ladatun objektin, positiivisen tilan. *Avoimen tilan veistoksia* ei voi mieltää taiteen objektin termeillä: samalla tavoin kuin Smithsonin *Spiral Jetty*, ne hylkäävät ”objektiivisen kritiikin”, koska se estää vapaasti tuotetun visuaalisen mittakaavan.⁹

Suhde omaisuuden ja omistajan välillä rakentuu persoonallisuuden ja kulutuksen käsitteiden ympärille, mutta *Avoimen tilan veistokset* ehdottavat päinvastaista strategiaa - niitä ei omista kukaan. Veistokset ovat samalla tavoin abstraktioita kuten esimerkiksi osakehuoneiston omistusoikeus, jossa omistamista ei ensisijaisesti käsitellä esineeksi vaan pikemminkin oikeudeksi. *Avoimen tilan veistokset* esittävät, että omistaminen voi tapahtua ilman, että teos korostaisi omistajansa persoonallisuutta. Omaisuuden käyttö, tilan valloitus ja hallinta voi näin yksilöllisyyden korostamisen sijaan merkitä omaisuuteen ja omistamiseen kiinnittyneiden tahtojen ja valtasuhteiden purkamista. *Avoimen tilan veistoksien* myötä se, millä ei ole käyttöarvoa on mahdollista rekisteröityä lopulta sellaiseksi, jolla on vaihtoarvoa ja se, mitä ei voida käyttää ja joka on tuottamatonta muodostuu lopulta potentiaaliseksi uudenlaiseksi tilan alkulähteeksi.

Avoimen tilan veistoksien vahvistaminen ja laajentaminen tapahtuu, Smithsonia jälleen mukaillen, katseen liikkua tilassa ja ajassa – ylös, alas ja sivuille.¹⁰ Teosta esittävät valokuvat eivät pelkästään visualisoi tai luonnostelee ideaa vaan ovat myös itse teos. Ne sijaitsevat kielen ja aineen välissä, objektin ja käsitteen välissä; kosketuksissa kumpaankin, mutta olematta yksiselitteisesti kumpaakaan. ”Space as an object”, kuten Matta-Clark asian ilmaisi.¹¹ Tässä ovat *Avoimen tilan veistokseni*, mitään muuta runkoa tai kehoa ei veistoksilla ole.

Veistoksissa ei painoteta traditionaalisen kaltaisen esineen, artefaktin luomisen välttämättömyyttä tai tuon prosessin ensisijaisuutta vaan pyritään pikemminkin haastamaan kulttuurillista synnyttämisen prosessia. Artefaktin tai objektin tuottaminen tai luomistyö itsessään tulisi olla tässä prosessissa vapaaehtoinen optio. Myös kysymys teoksen muodosta näyttää usein olevan toivottoman riittämätön, samoin kysymys teoksen sisällöstä. Ongelmat eivät kuitenkaan ole

8. ibid

9. ibid

10. ibid

11. Ks. edeltä s. 149.

välttämättömiä, koska ne useimmiten edustavat arvoja, jotka luovat illuusion tarkoituksesta.¹²

Oleelliseksi jääkin se, miten katsoja suhteutuu – tai suhtautuu *Avoimen tilan veistoksiin*. Niiden mittakaava riippuu siitä, miten valveilla itse kukin on ja kuinka valmiina vastaanottamaan visuaalisia viestejä ja ympäröivää todellisuutta. Veistoksien avulla voidaan näin tarkastella oletettavissa olevaa katsojan ja teoksen väliin jäävää abstraktia ja aineetonta tilaa – ilmeistä välimatkaa, kohinaa, häiriötä tai hiljaisuutta, joka on yksi avoimen tilan monista variaatioista.

Avoimen tilan veistoksen voi ajatella kahden rakennuksen väliin jäävään tyhjään tilaan. Silmämme tapaavat avoimessa, negatiivisessa tilassa kodeistamme, työmaa- ja kouluruokaloista tutun Hackmanin *Savonia*-haarukan piikkien välistä pilkistävän tyhjyyden Pisan kaltevaa tornia, tuota kulttuuri- ja turisti-ikonia ja sen muotoja vasten. Arjen mittakaavassa *Avoimen tilan veistoksen* voi ajatella kahden ihmisen väliin jäävään tyhjään tilaan – kadulle, kauppaan, bussiin, hissiin...¹³ Veistoksia voi tarkastella seuraamalla, millä tavoin ihmiset asettuvat suhteessa toisiinsa: kuinka lähelle tai kauaksi toisistaan, tai millä tavoin kaksoispojat Gordon & Sebastian on valokuvassa asetettu äitinsä ja isoäitinsä väliin.

12. Smithson 1996 [1966], 11–12.

13. Intimitteettirajan sisälle ei ole soveliaista tunkeutua. Tämä toisinaan *mukavuusalueeksi* kutsutun rajavyöhykkeen laajuus vaihtelee kulttuurien mukaan.

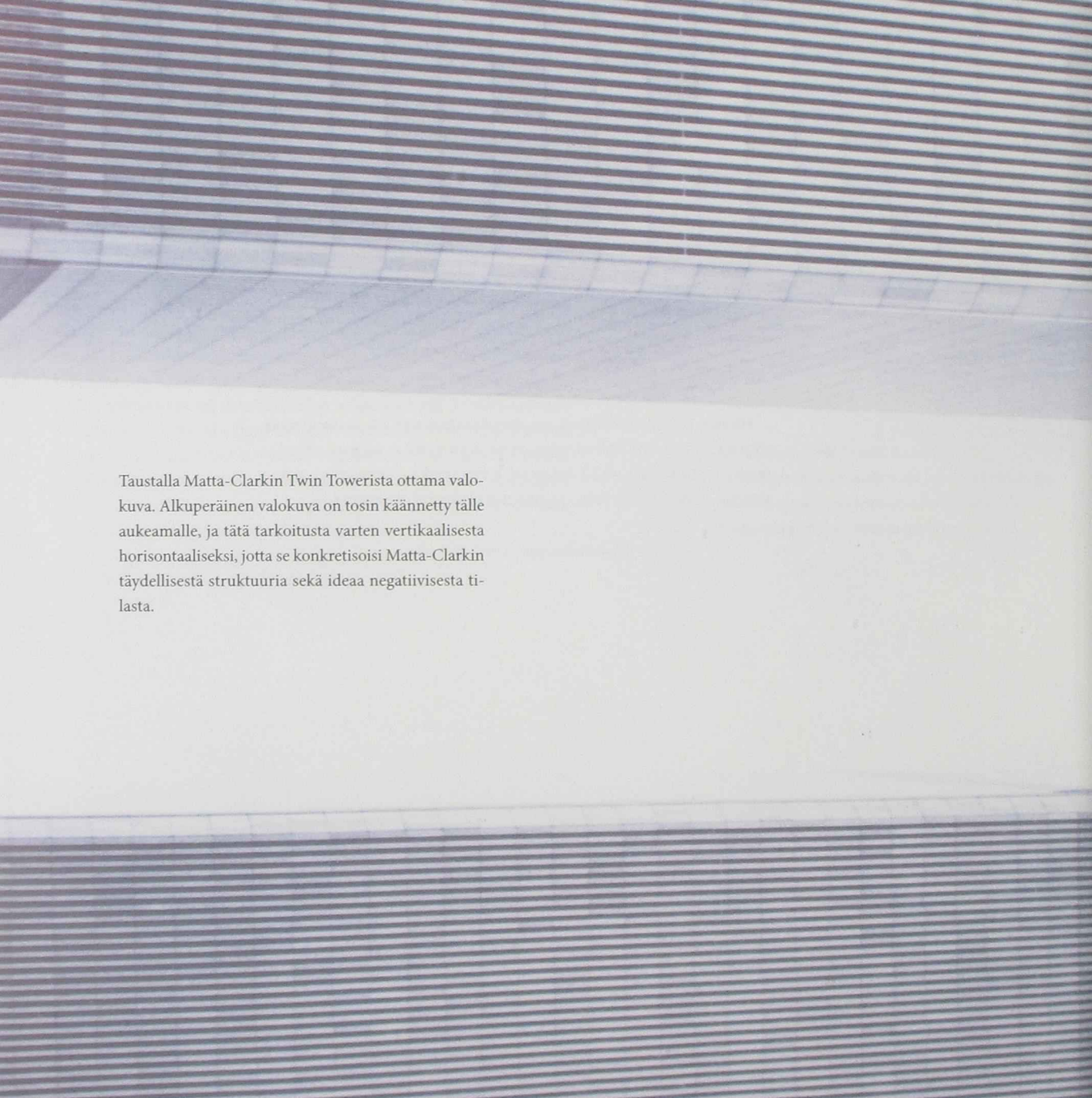
Sivuilla 196–197 valokuva *Thinking Tools* -näyttelystä galleria FAFA:sta Helsingissä vuonna 2011, jossa esittelin *Avoimen tilan veistokset*, jotka ovat:

1. Avoimen tilan veistos – *Pisa*, sivuilla 198–199.

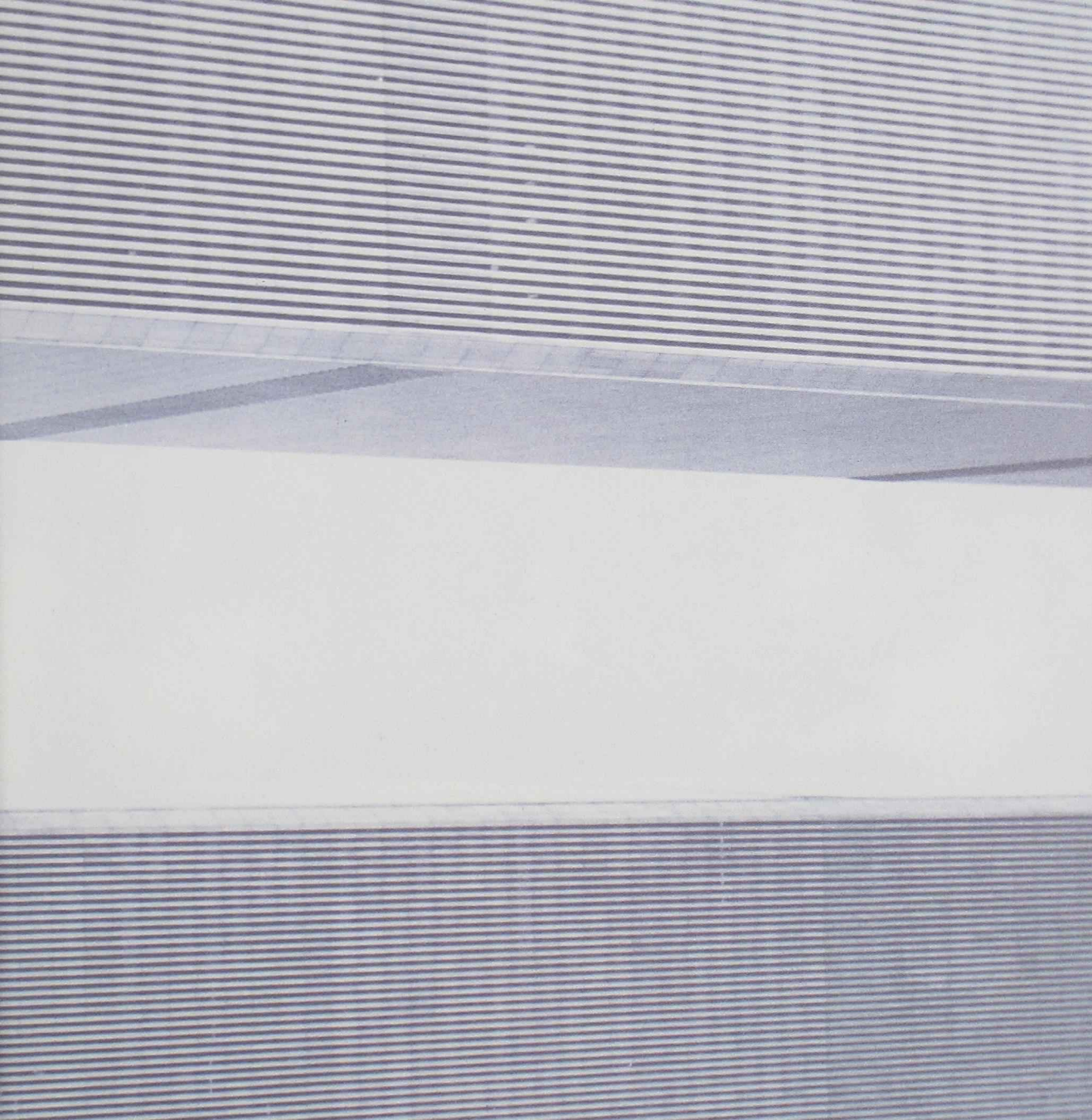
2. Avoimen tilan veistos – *Isoäiti, Gordon & Sebastian ja Anne*, sivuilla 200–201.

....HERRA PÄÄMINISTERILLÄ ON SELVÄSTIKIN VÄHÄN SAMANTAPAINEN KÄSITYS KUIN NIILLÄ JOTKA USKOVAT ETTÄ KUOLEMA ON OLEMASSA VAIN KOSKA SILLÄ ON NIMI, ETTÄ MITÄÄN SELLAISTA, MILLE MEILLÄ EI OLE NIMITYSTÄ, EI OLE OIKEASTAAN OLEMASSA...

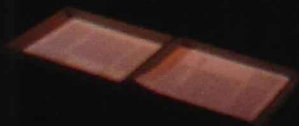
SARAMAGO 2007 [1995], 200–201.



Taustalla Matta-Clarkin Twin Towerista ottama valokuva. Alkuperäinen valokuva on tosin käännetty tälle aukeamalle, ja tätä tarkoitusta varten vertikaalisesta horisontaaliseksi, jotta se konkretisoisi Matta-Clarkin täydellisestä struktuurista sekä ideaa negatiivisesta tilasta.















7. Epilogi

HERE IS WHAT WE HAVE TO OFFER
YOU IN ITS MOST ELABORATE
FORM ——— CONFUSION
GUIDED BY A CLEAR SENSE OF
PURPOSE.

*Cultural Confinement*¹ -esseessään Robert Smithson nosti esille näkökulmia taiteilijan ja taideinstituutioiden välisestä rajankäynnistä. Hän pohti miten taideinstituutio luo haluamiaan merkityksiä taiteilijasta riippumatta. Tässä systeemissä taiteilijaa itseään ei rajoiteta, mutta hänen ulosantiaan sitäkin enemmän. Vartija-kuraattorit toimivat separaattoreina – erottavat taiteen erilleen muusta yhteiskunnasta ja osallistuvat näin aktiivisesti Smithsonin tarkoittamaan kulttuuriseen uudelleensynnyttämisprosessiin. Smithsonin kirjoitti, ettei määrittelyprosessia tule antaa yksin taideinstituutioiden portinvartijoille. Tämä tilanne ei ole muuttunut kuluneiden vuosikymmenten aikana. Kirjoittaminen on yhä vieläkin tilan ja maailman haltuun ottamista, ei vähiten siksi, että painetulla sanalla on kulttuurissamme vahva ja erityinen asema.

Kirjoittamisen ja kuvan välistä problematiikkaa on käsitelty esimerkiksi Gaston Bachelard kirjassaan *Tilan poetiikka* (1958). Bachelardin mukaan tiede ja runous, järki ja kuvittelu, käsite ja kuva ovat inhimillisen toiminnan vastakkaisia napoja. Kuva ei voi antaa aineksia käsitteeseen, sillä käsitteen vakaus tukahduttaisi kuvan elämän.²

Näkökulma ilmentää hyvin Smithsonia edeltäneen ajan pyrkiä mieltää kuvataide ajasta ja paikasta riippumattomana, autonomisena kielenä vailla viittauksia itsensä ulkopuolelle. Smithson sen sijaan osoittaa (keski)sormellaan kompleksiseen taiteilija-instituutio-problematiikkaan. Hän yhdistää kriittikkokriittisyyden tai jopa -kielteisyyden kuvan tekemiseen ja kuvista kirjoittamiseen.³

Smithson käyttää *Cultural Confinement* -esseensä toiseksi viimeisessä kappaleessa puolihuolimattomasti käsitettä ”land ethic”. Tällä hän viittanee Aldo Leopoldin⁴ kirjassa *A Sand County Almanac* (1949) olevaan esseeseen *The Land Ethic*, joka on eräänlainen metafora tämän ehdottamalle dialektiselle tavalle kirjoittaa taiteesta ja tehdä kuvia. Smithsonin mukaan taiteesta puhutun kielen pitäisi ylläpitää yhteyttä reaaliseen, fyysiseen maailman. Kirjoittamisen pitäisi olla vapaata kehittymään ja liikkumaan omien lakiensa mukaan, eikä alisteista ympäristön rajoituksille. Näin kirjoittaminen olisi alati kehittyvä proseduuri, elävä toimintatapa, joka on aina dialogisessa suhteessa (materiaaliseen) teokseen. Samalla tavoin taiteen tulisi elää vapaana ja avoimena prosessina vailla kuraattorien, gallerioiden ja taidemuseoiden painostusta, ohjausta, valtaa. ”Nyt tämä Mikä Mikä -maa, jota taidemaailmaksi kutsutaan, on tupattu täyteen abstraktioita ja konsepteja.”⁵

Viereinen sivu: Thomas Hirschhorn: *Concept Car*, (kuvankäsittely PK)

1. Smithson 1996 [1972], 154–156.

2. Bachelard 2003, 10.

3. Smithson 1996 [1972], 155.

4. Aldo Leopold (1887–1948) oli metsänhoitaja mutta hän työskenteli myös kouluttajana, filosofina, ekologina ja erämaiden puolestapuhujana. *A Sand County Almanac* -teoksen esseet koostuvat hänen huomioistaan, kokemuksistaan ja ajatuksistaan ihmisen ja luonnon suhteesta: Hänen omat ammatilliset ja henkilökohtaiset kokemuksensa luonnonsuojelijana sekä hänen perheensä työ Wisconsinin maatilalla inspiroivat kirjan kirjoittamiseen. Kirja julkaistiin postuumisti vuonna 1949, ja se on yhä alansa klassikko. Leopold eli ja työskenteli aikana, jolloin ihmiset joutuivat hylkäämään tilansa, metsänsä ja pienet maalaiskylänsä. Näin he menettivät suoran kontaktin maahan. Leopold näki, että luonnon kohtelemisen rakkaudella olisi vaikeaa kunnes ihminen löytäisi uudelleen tavan olla yhteydessä luonnollisen maailman kanssa. *The Encyclopedia of Earth* 2008.

5. Smithson 1996 [1972], 156.



Hieman samaa näkökulmaa kirjoittamiseen avaa Paul Auster. Hän käsittää kirjoittamisen Smithsonin tapaan fyysiseksi ja orgaaniseksi, se on hänen mukaansa ulos- ja sisään hengittämistä. Tässä kohdalla Auster puhuu jälleen Edmond Jabès'n suulla. Jabès kertoo viimein sisäistäneensä ankaran astma-kohtauksen aikana vanhan, ohjaajaltaan Max Jacobilta omaksutun, mutta jo unohtuneen opin. Sen mukaan työskentelemme ruumiillamme, hengityksellämme, rytmillämme ja kirjoittaminen jossain mielessä jäljittelee tätä. Kirjoittaminen toimii kahteen suuntaan. Se on sekä laajenemista että supistumista. On kirjoitettava samalla tavoin kuin hengittää.⁶

Austerin mukaan näkeminen tapahtuu aina ennen kirjoittamista. Hän kuvailee kuinka runoilija Francis Ponge ei tehnyt eroa

6. Auster 1998, 106.

kirjoitustyön ja näkemistyön välillä, vaan oli tehnyt huomion, ettei "ainuttakaan sanaa pysty kirjoittamaan ellei hän ole ensin nähnyt sitä, ja ennen kuin sana löytää tiensä sivulle, sen on oltava osa ruumista, fyysisesti läsnä, ja sen kanssa on elettävä samalla lailla kuin ihminen elää sydämensä, vatsansa ja aivojensa kanssa."⁷

Maailman havainnointi muuttuu kirjoittamiseksi. Kirjoittaminen on sisäisten kuvien, eletyn elämän muistinvarainen kokonaisuus. Vaikka Auster kirjoittaakin, ettei muisti ole niinkään sisällämme säilynyt menneisyys vaan todiste elämästämme nykyhetkessä, on hän samoilla linjoilla Smithsonin kanssa eikä aseta näitä sisäisiä tai metafyysisiä (mieli)kuvia etusijalle, ulkoisen todellisuuden yläpuolelle. Jabèsin sanoin "Does seeing mean forgetting what one has seen?"⁸

Kirjoittaminen ei ole niinkään todellisuuden järjestämistä kuin sen löytämistä, Auster kirjoittaa. "Mikäli ihminen mieli todella olla läsnä ympäristössään, hän ei saa ajatella itseään vaan näkemäänsä. Hänen on unohdettava itsensä voidakseen olla. Ja tästä unohtamisesta nousee muistin voima. Se on tapa elää elämää niin ettei mitään joudu hukkaan."⁹

Tämä tarkoittaa kirjoitusprosessin sattumanvaraisuuden ja muistin vajavaisuuden hyväksymistä. Kirjoitettaessa on käytettävä koko ruumiin kapasiteetti, jotta edes jotain saataisiin tallentumaan.¹⁰ Taiteellisessa työssämme, kuvia tehdessämme ja kirjoittaessamme käytämme työkaluinamme vain itseämme sallien näin ajatuksemme tulla nähdyksi – ikään kuin ensimmäistä kertaa.¹¹ Kirjoittamalla tulisi kyetä jakamaan tietoa ja kokemuksia – pikemminkin avaamaan kuin sulkemaan. (Taide)teos itsessään voi kuitenkin pitää ja säilyttää luonteensa arvotuksellisenä ja sanoja kaihtavana luomuksena.

W. G. Sebald vertaa tilakokemusta lukemiseen ja kieleen ylipäättään: "[...] se paniikki, jonka vallassa seisoen jokaisen uuden lauseen kynnyksellä tietämättä miten aloittaa tätä tai ylipäänsä mitään lausetta, ulottui pian myös sinänsä yksinkertaisempaan lukemisen työhön, kunnes aina silmäillessäni kirjan sivuja jouduin vääjäämättä suuren hämmennyksen valtaan. Jos kieltä voi verrata kaupunkiin, sen kujien ja torien sokkeloihin, sen kortteleihin jotka ulottuvat kauas historiaan, sen purettuihin, saneerattuihin ja uusiin kortteleihin ja yhä laajemmalle leviäviin esikaupunkkeihin, niin minä puolestani muistutin ihmistä, joka pitkän poissaolon jälkeen ei enää osaa suunnistaa kaupungin sokkeloissa, ei enää tiedä, mitä virkaa on pysäkillä, takapihalla, risteyksellä, bulevardilla tai sillalla. Läpätunkematon sumu verhoi kielen koko järjestelmää, sen osien syntaksia, välimerk-

7. Auster 2005b, 208.

8. Jabès 1991, 168.

9. Auster 2005b, 208–209.

10. Muisti on merkillinen: jokin asia käväisee tietoisuuden pinnalla, sukeltaen taas heti kohta pinnan alle, jossa se kyllä on varastossa ilmaantuen uudestaan kun sopiva sää tulee (siihen liittyvä mielenosa aktivoituu). Sieltä sen kadonneen muistinpätkän voi kalastaa, jos sattuu heti olemaan valmiina haavin kanssa. "Haaveilu" on aktiivista ja kehkeytymässä olevien ajatusten ja lauseiden työstämistä, sanojen pyydystämistä.

11. Auster 1998, 120.

kejä, konjunktioita ja lopulta myös arkisten asioiden ja kapineiden nimityksiä.”¹²

Olemme aina alttiina kulloistenkin historiallisten ja yhteiskunnallisten tilanteiden vaikutuksille. ”Puhumamme kieli välittyy meille aina siitä historiallisesta ja yhteiskunnallisesta prosessista, jonka keskellä elämme. Tällä tavoin välittyneenä kieli itse välittää kaikkia kokemuksiamme. Emmehän voisi puhua kokemuksesta, jos emme ylipäättään puhuisi. Vasta kieli täsmentää kokemuksemme. [...] kokemus on joka tapauksessa välttämättä kielen ja sen myötä kaiken siihen kuuluvan välittämää.”¹³

Kuvan kirjoittamisen tai lukemisen ei tarvitse merkitä, että se olisi akateemista, vaikeaa tai tylsää, jollaiseksi se tavataan usein kategorisoida. Luemmehan romaaniakin kyseenalaistamatta kuvia, joita mielessämme jatkuvasti rakennamme. Mikä sitten taiteen yhteydessä olevassa tekstissä on niin vaikeaa ja luotaantyöntävää? Ehkä kysymys liittyykin juuri sen kontekstiin, taideinstituutioon eikä niinkään käyttämäämme välineeseen tai kirjoittamiseen itsessään. Site specific -kysymysten murroksen ja problematiikan tyhjenemisen myötä on tilanne myös taiteesta kirjoittamisen kohdalla jäänyt avoimeksi ja ristiriitaiseksi.

Kirjoitin *Pitkospuut*-luvussa, ettei juutalaisessa kulttuurissa olevaisen maailman asioita käsitetä samalla tavoin merkittäviksi kuin niitä, joita juutalaiset suullisena ja kirjallisena perintönään kertovat. Olen kiinnostunut juutalaisen kulttuurin ja minulle läheisemmän karjalaisen evakkokulttuurin samankaltaisuuksista. Myös meidän sukumme kokemat historialliset tapahtumat ovat vahvistaneet identiteettimme ankkuroimista siihen, mitä piilee muistin varastoissa. Minun on helppo eläytyä sellaisten ihmisten kohtaloihin, jotka keran toisensa jälkeen tehdään kodittomaksi, ja joiden henkilökohtaiset siteet konkreettiseen ympäristöön yhä uudelleen katkotaan. Tällainen abstrakti muistiaines, joka ei ole varsinaisesti tuhottavissa, on saanut erityisen arvon myös minun todellisuudessani.

Muuttaminen Karjalasta tänne vieraalle maalle on täytynyt olla isovanhemmilleni ja heidän sukupolvelleen järkyttävä kokemus. Heidän kokemustensa kautta elän itekin tahtomattani karjalaisen yhteisömme historiallisessa tilanteessa tai tilassa. Myös karjalaiset kertovat omaa historiaansa, joka on tarinoina elävämpää kuin yksikään historiankirjoitus. Koen itekin kotimaani paikattomaksi. En ole kotoisin mistään, tai sitten mistä tahansa. Tämä saattaa kuulostaa abstraktilta, mutta se tuntuu ruumiillisesti.

12. Sebald 2003, 144–145.

13. Welte 2008, 21.

Kirjoitettuani tällaisia vahvoja ja tiivistyneitä sanoja huomaan samanaikaisesti kokevani suunnatonta tyhjyyttä. Ajattelen miten luotaantöytäville sanat saattavatkaan kuulostaa. Mutta kun käsittelen karjalaisuutta – ja tämä on mielestäni olennaista – kysymyksessä eivät ole ainoastaan meidän karjalaisten tarinat. Todellisuus, johon nämä kertomukset mielestäni kuuluvat liittyy kielen ja tarinoiden sfääriin, ei kotikontujen ikävöimiseen, eikä pyrkimykseen saada omaisuus, maat ja valta takaisin. Sen sijaan olen tässä tutkimuksessani kysynyt, voisiko meidän kulttuurimme vaurastumiselle perustuvien ja rahaksi tulostettavien tarinoiden ohella olla olemassa abstraktimpi tajunnan rekisteri, johon tarinamme tulostuisivat?

Vallankäytön retoriikkaan kuuluu onnistumisien ja voittojen agenda, ja jotta valta säilyisi ja vahvistuisi täytyy sen jatkuvasti toistaa eleitään ja puheitaan. Toisto vahvistaa vallitsevat käsitykset ja todistaa jatkuvista onnistumisista – kaikki on hyvin niin kauan kun toisto jatkuu. Mutta kaikissa täydellisyyteen ja jatkuviin onnistumisiin hamuavissa projekteissa on aina epäonnistumisen ja äkkinäisen luhistumisen mahdollisuus. Näin myös siinä kapeassa mutta erittäin näkyvässä osassa taidemaailmaa, jonka luksus- ja kulutustavararoolin funktiona on yhä selvemmin valtapuheen vahvistaminen.

Yksinkertaistettuna voi ajatella, että toiston kaavamaisuuteen kiinnittymällä myös taiteilijan on mahdollista fetisoida tuottamansa kappaleet. Taiteilija toistaa tekemäänsä tullakseen tunnetuksi, tunnistetuksi, nähdyksi, yhteisesti koetuksi ja lopulta yleisesti merkittäväksi koetuksi. Kuluttajien ja taideyleisön houkuttelemisen maksaa nykyisessä huomiotaloudessa kuitenkin yhä enemmän. Esimerkiksi vuonna 1999 Yhdysvalloissa kulutustavaroiden tuottajat käyttivät myynnin edistämiseen 25 miljardia dollaria, mikä on viisi kertaa enemmän kuin tavaraloketjujen samana vuonna tuottama voitto.¹⁴ Tällaista voimavarojen loputonta haaskuuta ihmetellessään voi vakuuttua siitä, että uudet ja käyttökelpoiset ideat jäävät kokonaan näkymättömiin, jos kukaan ei tule toistuvasti vahvistaneeksi niiden olemassaoloa.¹⁵

14. Marazzi 2006, 60. Olemme myös tiedon ylikuormituksen tilanteessa. Marazzi kertoo myös tästä esimerkin: "...jos maailman koko väestö [joka *Pääoma ja kieli* -kirjan kirjoittamisen hetkellä oli kuusi miljardia henkilöä] puhuisi yhtä soittoa kokonaisen vuoden, kaikki lausutut sanat pystyttäisiin välittämään muutamassa tunnissa telekommunikaatiojärjestelmien vuosien 1996 ja 2000 välisenä aikana tuottamalla kapasiteetilla." *ibid*

15. Tämä teema lähestyy Walter Benjaminin ajatusta auran katoamisesta.

Toisiaan poissulkevaa, ristiriitaista *oxymoron*-dialogia käydään Edmond Jabèsin Lautturin ja Joenvarsiasukkaan keskustelussa (Jabès 1991, 285). Joenvarsiasukas valittaa ettei hän voi mennä joen toiselle puolelle ilman Lautturin apua. Niinpä hän pyytää Lautturia kerto-

Meidän jokaisen ruokapöydässä syö tunnetusti aika monta mainosmiestä. Samoin yhtä huomattua teosta vastaa käsittämätön määrä vaille huomiota jääneitä, unohdettuja, taiteilijoihin varastoissa pölyttyviä hengentuotoksia. ”Suuret taiteilijat, runoilijat, maalarit, säveltäjät, historioitsijat ja filosofit ovat syntyneet sitä varten että joku oppinut voi kirjoittaa heidän elämäkertansa tai arvostelija kommentoida heidän teoksiaan. Suuren kirjailijan lause ei sinänsä ole arvokas, sellaiseksi se muuttuu vasta sen jälkeen kun tutkija on toistanut sen ja siteerannut teosta, sen painosta ja kyseessä olevaa sivua.”¹⁶

Kyseleminen kuuluu kiinteänä osana uudistumiseen eikä sille ole juuri sijaa valtapuheessa. Edmond Jabès’lle kyseleminen on vastauksia olennaisempaa: ”Jos annan kysymykselle erikoisaseman, se johtuu siitä että minusta vastauksen luonteesta on jotain epätydyttävää. Se ei koskaan ole kyllin tilava meille. Lisäksi minusta vastaukset edustavat tietynlaista valtaa. Kun taas kysymys on vallattomuuden eräs muoto. Se on kumouksellista vallattomuutta, sellaista joka hermostuttaa valtaa. Valta ei pidä keskusteluista. Valta vahvistuu, ja sillä on vain ystäviä tai vihollisia. Kun taas kysymys on siinä välissä.”¹⁷

Epäonnistuminen, joka myös liittyy olennaisesti uudistumiseen, edustaa valtapuheelle jotain asiaankuulumatonta ja kielteistä. Uudistumiseen ja kyselemiseen ei kuitenkaan pitäisi liittyä samanlaista pakko-onnistumisen agenda, jota valtaretoriikka pyrkii toistamaan ja vahvistamaan. Epäonnistuminen on uudistumisen ja kehityksen kannalta aina ainutkertaista, se tuottaa uutta tietoa ja ilmentää jonkin perustavaa laatua olevan puuttumista. Tämä ”jonkin” puuttuminen aiheuttaa häiriötä, jota olen tässä tutkimuksessani käsitellyt, ja jolle olen pyrkinyt antamaan nimen ja hahmon. Se voisi olla vaikkapa kyselyn ja häiriön käsitteet itseensä integroimaa, valtaretoriikalle vaihtoehtoista puhetta. Taiteen ja kulttuurin kehittymisen kannalta tällaista puhetta tarvittaisiin, jotta taiteen mahdollisuuksia tyypistävää kaavamaisuutta voitaisiin kyseenalaistaa ja purkaa.

Tutkimukseni kaksi kysymystä olivat: olisiko mahdollista, että häiriö–hiljaisuus–problematiikan havainnoinnin ja näkyväksi teke-

16. de Unamuno 1997, 165

17. Auster 1998, 111–112.

maan joen toisesta puolesta. Lautturille joen toinen puoli on vain toinen ranta, johon mennä. Aivan samoin kuin tämä joentörmä on silloin kun hän on toisella puolen. Joenvarsiasukas haluaa seuraavaksi tietää onko toinen ranta samanlainen kuin hänen lapsuutensa ranta.

misen myötä voisi syntyä vastaavanlainen perusta, pohja tai kehys kuin esimerkiksi site specific oli aikoinaan? Voisiko tällaisen kehyksen suojissa valmistua työkalu, joka tekisi työskentelyn taideinstituutioiden ulkopuolella jälleen mielekkääksi?

Häiriön ilmeneminen osoittaa, ettei valittu väline tai työkalu toimi kunnolla ja näin häiriö viestii perustan puuttumisesta tai siitä ettei kunnollista ja yksiselitteistä perustaa ole, jolloin häiriöstä voi tulla jonkinlainen negatiivinen perusta. Vastaukseni esittämiini kysymyksiin on, ettei häiriö–hiljaisuus -problematiikasta voi tulla täydellistä työkalua, mutta se voi kuitenkin ilmentää sellaisen projektin mahdottomuutta, jossa pyritään kehittämään täydellinen työkalu. W. G. Sebaldin mukaan ”kaikissa meidän suunnittelemissamme ja kehittämissämme projekteissa ratkaisevia tekijöitä ovat niiden informaatio- ja ohjausjärjestelmien suuruussuhteet ja kompleksisuusaste. Niin ollen suunnitelman kaikenkattavuus ja ehdoton täydellisyys saattaa käytännössä usein johtaa ja loppujen lopuksi välttämättä johtaakin jatkuvaan krooniseen toimintahäiriöön ja rakenteelliseen epävakaisuuteen.”¹⁸

Boogie Woogie -elokuvan¹⁹ päähenkilö, vanha mies pyörätuolissa, omistaa Piet Mondrianin ensimmäisen teoksen juuri siitä sarjasta, josta hänet taidehistoriassa tunnetaan. Vanhus haluaa henkensäkin uhalla pitää teoksen itsellään, vaikka siitä tarjotaan lopulta kymmeniä miljoonia puntia. Maalaus edustaa hänelle kauneutta ja elämänarvoja, joita ei voi ostamalla saada. Vanhus on aikoinaan maksanut *Boogie Woogie* -maalauksesta viisisataa puntia. Myymällä maalauksen hänellä olisi mahdollisuus moninkertaistaa voittonsa ja ratkaista kaikki taloudelliset ongelmansa, mutta maalaus ei ole hänelle väline vaan henkilökohtaisia arvoja edustava henkisyiden ilmentymä.

Elokuvaan on tarkoituksella valittu juuri tällainen yleisön vaikeasti taiteeksi mielletävä teos – perusvärisiä palikoita vaalealla pohjalla. Tämä on juuri sellaista taidetta, jota kuka tahansa osaisi tehdä, kuten asia on tapana ilmaista. Entäpä jos Mondrianin *Boogie Woogie* -teoksen sijaan elokuvassa olisi vaikka Vincent van Goghin

18. Sebald 2003, 322–323.

19. Ward 2009.

”Se on niin kaukana etten voi erottaa sitä täältä asti”, Joenvarsiasukas toteaa. Johon Lautturi: ”mitä väliä sillä, minkälainen maa on jos se innostaa mielikuvitustasi. Mitä väliä minkälaiset rannat ovat? Se on sinun maasi niin kauan kun ajattelet sitä, sinun rantaasi”. Joenvarsia-

teos, jonka kuka tahansa tietää olevan miljoonien arvoinen? Katsojassa herää ajatus: mikä näissä perusvärissä neliöissä, kolmioissa ja suorissa viivoissa voi olla näin arvokasta, että tällaisesta ollaan valmiit maksamaan miljoonia? Ja kun maalaus lopussa tuhoutuu, häviää myös se maailma, jossa taide edusti jotain sellaista, jota voitaisiin kutsua henkisyudeksi, eettisyydeksi, hyvydeksi tai miksi tahansa menneen ajan hyveeksi, jota elokuvan vanhus ja hänen rahassa mitaamaton taiteenrakkautensa edusti.

Laajimmillaan edelliset teemat kytkeytyvät välineellisen järjen kysymyksiin, johon kulttuurimme meitä jatkuvasti kannustaa. Välineellisen järjen ylivalta ja kaiken hallinnan projekti, jota *Boogie Woogie* -elokuva oivallisesti kuvaa, tuottaa myös jotain sellaista joka nähdään pelkästään jäännöksenä, joka on tuhottava tai jota on manipuloitava. Tämä ylijäämä on esittämieni kysymysten lähde, sillä välineellisen järjen universumissa voi olla käsittämätöntä, että jokin joka ei tuota tai hyödytä voisi olla jollain tapaa pysyvää ja merkityksellistä. Omistamisen logiikalla esitettyjen kysymysten ja taiteen tarjoamien vajavaisten vastausten välisen jännitteen, hiljaisuuden tai häiriön purkaminen on juuri sitä materiaalia, jota olisi hyödynnettävä, ja jonka viestiä olisi kyettävä tulkitsemaan. Tällä tavoin taide voisi olla katalyytti, joka johdattaisi ympäristöissä olevaa näkymätöntä, torjuttua tai eri tavoin latautunutta energiaa sellaisiin kohteisiin, jotka toimisivat uudenlaisina taiteen ja kulttuurin alustoina. Olen pyrkinyt osoittamaan, että tuon jäännöksen pohjalta on mahdollista luoda uutta tarinallista tilaa, kulttuurillista rekisteriä.

Häiriö ja hiljaisuus ovat käsitteinä lopulta perin utooppisia. Ne liittyvät asioihin, joista ei puhuta, ja se on juuri tämä olematon, jonka kuvaamiseksi tarvitsin kaikki kirjoittamani sanat. Häiriö ja hiljaisuus epätäydellisinäkin indikaattoreina konkretisoivat sen alati pakenevan tyhjän, joka ympäröi meitä kaikkia.

Me itse esitämme luonnolle ja ympäristöllemme kysymyksiä ja lausumme sille toivomuksia; saamamme vastaukset määräävät, millaiseksi todellisuutemme muodostuu. Maailma ei ole subjektiiv-

asukas haluaisi nyt tietää mistä maa alkaa ja mihin se loppuu, onko sen kasvillisuus sukua heidän omalleen. Puiden muoto ja kivet. Hän haluaisi tietää mitä siellä tapahtuu. Lautturi vastaa: "Siellä on elämää, samanlaista kuin täällä, elämä ja kuolema. Kuten täälläkin, pimeys,

vinen uni. Usko välineelliseen ja jäännösksettömyyteen todellisuuteen on kuitenkin käynyt hengenvaaralliseksi sitä mukaan kun mahdollisuutemme puuttua häiritsevästi ympäristömme tasapainoon ovat kasvaneet ennennäkemättömiin mittoihin. Tällainen todellisuus ei takaa meille enää mitään, se ei tarjoa mitään kiinteää struktuuria. Tästä huolimatta koko järjestelmä riippuu juuri meistä.²⁰

Ihmisellä on ehkä todellisuuden epävarmuudesta johtuen houkutus samaistua luomaansa ideaan, ideologiaan, ajatukseen tai koneeseen, jossa jokin tekniikkaan, tieteeseen tai yhtä hyvin taiteeseen kiinnittynyt lupa konkretisoituu. "Tieteen edistyminen vaatii kuitenkin niin sanotun sekundaariprosessin valtaa, tyydytyksen viivyttämistä, työtä pienin askelin, edeltäjien saavutuksia pohjaksi vähittäiselle kehitykselle, ja realiteettien vahvistamia tuloksia."²¹ "Ammatillisuus on hidasta, se syntyy vähä vähältä ja vaatii harjoitusta. Hallinnan osoittaminen sen sijaan voi tapahtua hetkessä."²²

Sekundääriprosessien hitaudesta huolimatta kypsän psyyken saavutukset, näkyvät lopputulokset, ollaan taipuvaisia kokemaan ja näkemään mielihyväteräpäte mukaisina toiveiden toteutumina. "Tällöin saavutukset saavat maagisen suuruuden sävyn, falkoksen luonteen. Kyvykkyys ei ole kylliksi, vaan houkuttelee samaistumaan realiteettien ylittämisen lupaavaan mahtiin ja lähtemään, ei työn tielle, vaan valloitusretkelle kohti narsistisesti ladattua kohdetta"²³; nousemaan muiden yläpuolelle painovoimaa uhmaten maagisen falkoksen, ilmapallon, kanaalin yli uimisen, lauteilla istumisen, palkkasotimisen, kolmiloikan, perjantaipullon, katumaasturin, tornitalohankkeiden tai minkä tahansa vastaavan ulkoisen hahmon saaneen, mutta syvästä tiedostamattomasta nousevan pakkomielteen voimalla.

Tällaista modernin ajan välineellistä järkeä ja sen sisällä piilevää, tuhoavaa viestiä kuvaa hyvin ruotsalaisen S. A. Andréen pohjoisnavan valloitusyritys vuonna 1897. Retken luonteen määräsi usko vetypalloon ja tekniikkaan. Andréen tavoitteena oli lennon nopeus ja luonnonolosuhteiden ylittäminen.²⁴

Andréelle luonnonolosuhteet koituivat kohtalokkaiksi: vetypallo,

20. Schildt 1964, 108. Göran Schild kirjoitti vuonna 1964: "[...] naiivi usko kertakaikkiseen, objektiiviseen, meitä ohjaavaan ja tukevaan todellisuuteen on käynyt hengenvaaralliseksi, sitä mukaa kuin mahdollisuutemme puuttua häiritsevästi luonnon tasapainoon ovat kasvaneet. Meidän on opittava käsittämään, ettei todellisuus takaa meille mitään, ettei se edes tarjoa meille mitään kiinteää struktuuria, vaan koko järjestelmä riippuu meistä." Olen päivittänyt Schildin ajatuksen paremmin tähän aikaan sopivaksi.

21. Manninen 1991, 109.

22. Sennet 2004, 93.

23. Manninen 1991, 109.

24. Manninen 1991, 109–110.

Nimen valossa".

Joensuukasikalle joen toinen puoli edustaa tavoittamatonta, kun taas Lautturille se on "vain" toinen ranta, arkipäiväisyys, johon mennä. Joki virtaa näiden kahden rannan välissä, ja se on dialogin

johon oli luotettu ei toiminut arktisissa olosuhteissa samalla tavoin kuin sen ajateltiin mielikuvissa toimivan, vaan vettyi ja jäättyi – ja putosi lopulta jättäen retkikunnan jäätikölle oman onnensa varaan. Kuilu edeltäjien, ikään kuin isien vuosisataiseen työhön ei voinut merkitä hänen projektissaan muuta kuin jonkin olennaisen ohittamista, jonka toteuttamiseen ainoana, uutena ja loistavana mahdollisuutena näyttäytyi irrallisen keksinnön käyttö.²⁵

Luonnonolosuhteiden hyväksyminen oli sen sijaan olennainen tekijä kun norjalainen Fridtjof Nansen lähti pyrkimään kohti pohjoisnapaa vuonna 1893 meidän aikamme päämäärärationaalisin vaatimuksiin ja teknisiin valmiuksiin nähden varsin mielikuvituksellisella tavalla: antamalla laivansa jäätyä kiinni pohjoisen napameren hitaasti ajelehtivaan jääkenttään toivoen tällä tavoin ajelehtivansa pohjoisnavan ohi. Nansen pystyi kuitenkin ottamaan vastaan samat, Andréen kohtaamat luonnonolosuhteet hitaasti ajelehtivassa, arktisessa kodisaan ja nauttimaan jokseenkin kodinomaisista olosuhteista: takkatulesta, kirjallisuudesta, hyvästä ruuasta, tutkijakollegoiden seurasta ja tekemään tieteellisiä kokeita ja näin sopeutumaan ankariin luonnonolosuhteisiin. Tällaisiin käytännöllisiin realiteetteihin tukeutuen hän pystyi myös myöntämään yrityksensä lopulta epäonnistuneen ja palaamaan kotiin rakkaitensa pariin hyvissä voimissa ja vastoinkäymisistään huolimatta tekemiinsä tieteellisiin kokeisiin tyytyväisenä.

Vastaavasti Paul Austerin romaanin roolihenkilö Effing löysi yllättävän ja epärationaalisen ratkaisun kysymykseensä ajelehdittuaan ensin päämäärättömästi aikansa *Kuun maisemissa*²⁶, ja päädyttyään lopulta yksin erämaahan. Hän asettuu asumaan sattumalta löytämänsä luolaan ja ryhtyy maalamaan taiteilijatarvikkeilla, jotka joku oli sinne jättänyt:

”Hänen työskentelyään rajoitti kaksi seikkaa, ja kumpikin niistä auttoi häntä omalla tavallaan. Ensiksikin kukaan ei ikinä näkisi tauluja. Se oli itsestään selvää mutta ei oikeastaan piinannut Effingiä turhauttavuudellaan vaan nähtävästi vapautti hänet. Hän työskenteli itseään varten, eikä häntä enää rasittanut toisten mielipiteiden uhka,

25. Manninen 1991, 109.

26. Auster 1990.

konkreettinen ajallinen ja tilallinen taso. Toinen, abstraktimpi, on oletettu matka joen puolelta toiselle, matka jota ei kuitenkaan tehdä. Dialogi tapahtuu näiden kahden abstraktin matkan, oletetun ja todellisen, ajallisen ja tilallisen passagen välillä. Lautturi on realistii,

mikä sinänsä riitti perinpohjaisesti muuttamaan hänen suhteensa taiteeseen. Ensimmäistä kertaa hän lakkasi murehtimasta tuloksia ja niinpä 'menestys' ja 'epäonnistuminen' olivat hänelle äkkiä merkityksettä. Hän havaitsi, että taiteen todellinen tarkoitus ei ollut luoda kauniita esineitä. Taide oli keino ymmärtää, tapa perehtyä maailmaan ja löytää siitä paikkansa, ja yksittäisen maalauksen mahdollisesti sisältämät esteettiset arvot olivat lähes sattumanvaraisia sivutuotteita, joita syntyi hänen yrittäessään paneutua kamppailuun, pyrkiessään asioiden ytimeen. Hän unohti tietoisesti säännöt, jotka oli oppinut, luotti maisemaan kuin tasavertaiseen kumppaniin ja alisti vapaaehtoisesti aikeensa sattuman ja spontaaniuden hyökkäyksille, karkeiden yksityiskohtien vyörylle. Hän ei enää pelännyt ympäröivää autiutta. Hän oli jotenkin sisäistänyt sen yrittäessään tavoittaa sitä kankaalle, ja nyt hän kykeni aistimaan sen piittaamattomuuden kuin omaan, aivan kuin olisi itsekkin kuulunut äärettömyyden vaateliaalle voimalle.²⁷

Effing otti käyttöönsä jäännökset, jotka joku tuntematon oli jättänyt jälkeensä – tyhjän luolan ja maalaustarvikkeet. Työn ja elinpiirin rajoitukset avautuivatkin mahdollisuutena ja näiden rajoitteiden tunnistaminen ratkaisi lopulta Effingin eksistentiaalisen epävarmuuden. Tämä teema kytkeytyy myös Claudio Arrau'n huomioon siitä, että päästessään irti miellyttämisen tarpeesta hän saattoi soittaa juuri niin brutaalilla tavalla, jota jotkut sävellykset vaativat. Tässä mielessä kokemus ja tieto hedelmöittää ja antaa voimaa ilmaisuun. Mannisen sanoin: "genitaalinen ihmettely syrjäyttää fallisen hallinnan yrityksen".²⁸ Tämän myötä myös Effingin realiteettien maailma alkoi avautua ja luonnonsuhteiden tuntemus muodostui hänen keskeiseksi *sisäiseksi* arvokseen suhteessa siihen *ulkoiseen* todellisuuteen, jonka osa hän oli.

Työ kuvantekijänä toisten hallitsemisissa ympäristöissä, museoissa, gallerioissa, puistoissa, ihmisten parissa, saarilla, vieraalla maalla, vieraissa ja useimmiten epäluuloisissa ja kätkeytyvästä vastentahtoisissa

27. Auster 1990, 160.

28. Manninen 1991, 141.

Joenvarsiasukas haaveilija, kenties taiteilija. Dialogin perusasetelma, joenranta, matka joenrannan toiselle puolelle, on Ilmiöiden maailmassa. Kun taas se, mitä tai miten oletettuun matkaan suhtaudutaan on toiselle keskustelijalle jotain tavoiteltavaa ja arvokasta, subliimia, toiselle sen sijaan arkipäivää. Lautturi palauttaa subliimin takaisin

ympäristöissä on vaivalloista ja häiriöaltista. Hyötysuhde varsinkin ulkona, taidetilojen ulkopuolella, nykyisillä *specific*-kentillä on hirtittävän keho. Olen tutkimuksessani kartoittanut sitä, minkälaisesta häiriöstä taiteesta ja sen havaitsemisesta on kyse. Olen selventänyt sitä, kuinka taiteen kokemus tulee osaksi havaintotodellisuuttamme sekä sitä, miten nämä prosessit näyttäytyvät ja toteutuvat taiteilijan elämässä ja työssä. Nämä kokemukset ovat kuitenkin yhteisiä meille kaikille, koska meillä on ainakin yksi yhteinen perusasia – elämä.

Tavallisen palapelin kokoaminen voi aiheuttaa kenelle tahansa vahvan tunteen kokonaisvaltaisuudesta. Olen koonnut tutkimukseni moneen suuntaan avautuvan palapelin käsillä olevaan muotoon. Palaset ovat jäännöksiä siitä kuusi vuotta kestäneestä matkasta, jota olen käsittelemieni teemojen kera tahtanut. Umpikujan ja onnistumisen kokemukset ovat olleet minulle, kuten minkä tahansa palapelin kokoajalle, kokonaisvaltaisen tuskallisia, kuluttavia, euforisia ja katartisia. Taiteen kokonaisvaltaisuuden käsitteleminen vaati mitteloitintä – oivalluksen ja ymmärryksen kokemuksia voi kenties saavuttaa vain tätä kautta.

Georges Perecin Bartleboothin tapauksessa kyse ei kuitenkaan ole aivan tavallisesta palapelistä, mutta yhtä kaikki prosessi on täsmälleen sama olipa palapeli minkälainen tahansa tai olipa kokoaja kuka tahansa. Epäonnistumisen kokemukset olivat välttämättömiä myös Bartleboothille: ”Juuri tuossa umpikujaan joutumisen tunteessa oli Bartleboothin intohimon olemus ja ydin: eräänlainen horros, märehtiminen, sumea tylsyys etsittäessä jotakin niin muodotonta, että kykenee enintään aavistamaan sen hahmon: ulkonema, joka sopisi pieneen onkalomaiseen repeämään, jotain sen tapaista, pieni keltävä uloke, palanen jonka syvennys on vähän pyörästynyt, pieniä oransseja täpliä, pieni Afrikan kappale, pieni Adrianmeren rannan pala, sekavia murahduksia, taustamelua maaniselle, hedelmättömälle ja onnettomalle haaveilulle.”²⁹

Havaintoa ja omaksumista hidastavaa taustamelua on aina ja

29. Perec 2006, 383–384.

arkipäivään ja kehottaa Joenvarsiasukasta pitämään huolen omista ajatuksistaan. Vain ne lopulta ratkaisevat. Pimeys tai Valo, jokin ylempi, ehkä jumalallinen on kummallakin puolella täsmälleen samat, kuten Lautturi moniselitteisesti vastaa Joenvarsiasukkaalle. Ja lopulta Lautturin antama vastauskaan ei täysin avaudu, vaan palautuu

melua on aina enemmän kuin ääniä, jotka neuvoisivat, tukisivat ja helpottaisivat työtä. Vailla kamppailua häiritsevää melua vastaan ei myöskään tekemisen vaivattomuudelle ja oivalluksille olisi sijaa:

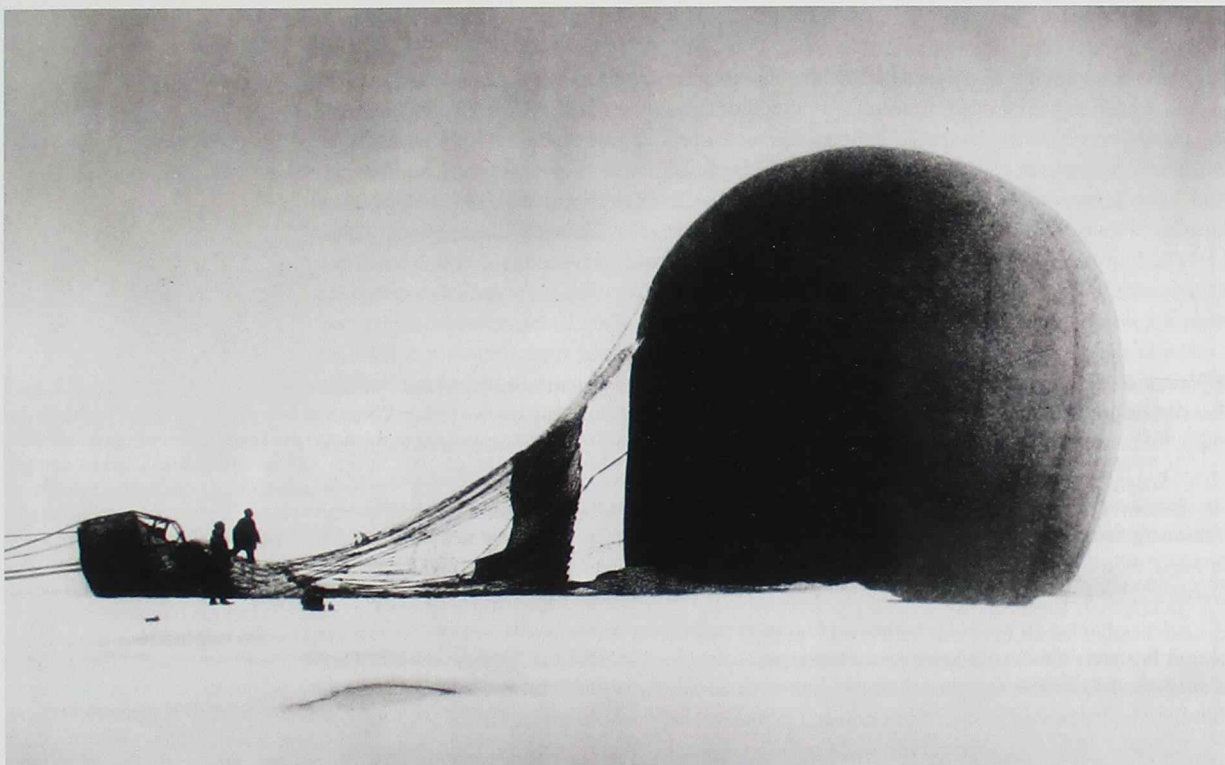
”Tuota vaivattomuuden tunnetta kesti joskus useita minuutteja ja silloin Bartleboothista tuntui, kuin hän olisi selvännäkijä: hän havaitsi kaiken, ymmärsi kaiken, hän olisi voinut nähdä ruohon kasvavan, salaman iskevän puuhun, eroosion syövän vuoria yhtä hitaasti kuin ohi lentävän linnun siiven hipaisu kuluttaa pyramidia: hän asetti palaset nopeasti rinnakkain kertaakaan erehtymättä, löytäen kaikkien yksityiskohtien ja harhautusten takaa pienenpienen merkin, huomaamattoman punaisen langan, tummareunaisen loven, joka olisi paljastanut ratkaisun aikaa sitten, jos hänellä olisi ollut silmät joilla nähdä: muutamassa hetkessä, hurmioituneen ja varman huuman avittamana tilanne, joka ei ollut hievahtanut tunti- tai päiväkausiin ja jolle hän ei ollut osannut kuvitella minkäänlaista ratkaisua, muuttui täysin: kokonaiset kentät hitsautuivat yhteen, taivas ja meri löysivät paikkansa, rungot muuttuivat oksiksi, linnut alloiksi ja varjot merileväksi.”³⁰

Jos vain meillä olisi silmät joilla nähdä, suu jolla puhua, kädet joilla tehdä työtä, aikaa, rauhaa ja riittävä suoja, ja joku jonka kanssa käydä tätä kaikkea... Mistä muusta me silloin olisimme paitsi?

30. Perec 2006, 385.

Mietoinen 11.4.2012

takaisin lukijalle. Toinen ranta jää aina tavoittamatta.



Andrén retkikunta ja *Eagle*-vetypallo napajäätiköllä. Retkikunnan kamera ja muu jäämistö löydettiin yli 30 vuotta myöhemmin Huippuvuorten Valkosaaresta. Tätä kuvaa ei ole Anders Ejen kirjassa *Napaseudun sankari S. A. André*, (Otava, Helsinki 1920). Kirja käsittelee Andrén matkaa tuolle ajalle tyypillisesti sankaritarinana, eikä tällainen epäonnistumista kuvaava tilanne varmaankaan sopinut ajan eetokseen. Kuva löytyi kuitenkin helposti sivulta <http://fi.wikipedia.org/wiki/Tiedosto:%22Eagle%22.crashed3.png>, 16.5.2012.

Kiitokset

Kiitän kaikkia teitä ihmisiä, joiden kanssa olen matkannut tämän kirjoitus- ja tutkimusprosessini aikana. Kaikkien henkilöiden nimeäminen on mahdotonta, sillä kokonaisuus, johon myös tämä kirja kuuluu, on osaltaan juuri teidän kauttanne ja avullanne muodostunut sellaiseksi kuin se nyt on.

En voi kuitenkaan olla kiittämättä Kuvataideakatemiaan tohtoriopintojen opiskelukumppaneitani. Minulla on ollut ilo työskennellä kanssanne. Erityisesti kiitän Niran Baibulatia antoisista keskusteluistamme taiteen ja olemisen merkityksistä, Terike Haapojaa komppaamisestasi juuri oikeilla hetkillä, Minna Heikinahoa monesta eri syystä – mutta ennen kaikkea avustasi ja tuestasi, Timo Heinoa siitä, että pysäytit häiriö-käsitteen juuri oikealla hetkellä, Sami van Ingeniä tarpeettomien mutkien oikomisistasi ja antoisasta, yhteisestä lukupiiristämme, Shoji Katoa kommenteistasi, Paul Landonia isännöimisestäsi Montrealissa, Stig Baumgartneria keskusteluistamme, Tuula Närhistä myös lukuisista hyvistä keskusteluistamme, Heli Rekulaa oikeaan osuneista kommenteistasi, Elina Salorantaa keskeneräisten ajatusteni tulkitsemisistasi – samoin sanoin kiitän myös Markus Rissasta, Katja Tukiasta rajoja ylittävästä uteliaisuudestasi ja Denise Zieglerä kiinnostavista näkökulmistasi taiteeseen ja tutkimukseen.

Kiitän työtäni tukeneita Koneen Säätiötä, Kordelinin Säätiötä, Suomen Kulttuurirahastoa sekä Valtion Taidetoimikuntaa. Erityisesti kiitän Saaren Kartanon henkilökuntaa Hanna Nurmista, Pirre Naukkarista, Anna Kortelaista, Pia Bartsia ja Simo Vuotista. Kartanon renkituvassa viettämäni keväiset kaksi kuukautta olivat unohtumattomat ja tämän työn kannalta korvaamattoman tärkeät.

Jotkut opettajistani ovat olleet minulle erityisen tärkeitä kuten Lauri Anttila – voinen pitää sinua yhtenä tutkimustoimeni alullepanijana. Sinulta omaksumani opit, tekstit ja ajatukset ovat rohkaisseet minua etsimään vastauksia paikoista, joista en olisi kuvitellut niitä löytäväni. Tällainen oppi on kaiken ydin, jonka vain hyvä ja itsetuntoinen opettaja voi oppilaalleen antaa. Kiitos.

Kiitokset *Häiriö!* -symposiumini vetäjille Helka Ketoselle, Taina Rajantille, Denise Zieglerille (jälleen!) sekä Jarmo Mannerille – vedit tilaisuuden ammattitaitoisesti vaikkeet saanut työstäsi edes palkkaa. Vaikka yleisömmme jäikin pieneksi, niin työpanoksenne oli aiheeni kannalta merkittävä. Kiitos myös Kaisa Kaakiselle todella mielenkiintoisesta pro gradu -työstäsi ja mahdollisuudesta keskustella kanssasi meitä kumpaakin kiinnostavista aiheista. Olen kiitoksen velkaa myös kääntäjälteni Sirpa Meriläiselle erinomaisista käännöksistä ja kärsivällisyydestäsi (hyvin) pitkiäsi muodostuneista maksuajoistani. Naapurigraafikko Kai Rentolalle kiitos taitto- ja muusta suunnitteluavustasi. Meeri-Maria Viidalle kiitos: panoksesi taiteellisen työni ja olemisen solmujen aukaisijana on ollut merkittävä.

Kiitän myös esitarkastajiani Annette Arlanderia ja Juha-Heikki Tihistä. Juha-Heikkiä antaumuksellisesta paneutumisesta työhöni ja Annettea erityisesti *Paikka ja performanssi* -kurssistasi TeaK:issa vuonna 2009. Kiitän myös esitarkastusryhmän jäsentä Mika Eloa osuvista kommenteistasi ja syvennymisestääsi työhöni. Kiitos myös osastomme amanuenssille Henri Wegeliukselle työpanoksestasi. Tuomas Nevanlinnalle lämpimiä ajatuksia kirjoittamiseni kommentoimisesta ja intellektuaalisesta läsnäolostasi. Professorillemme Jan Kailalle kommentoinneistasi ja siitä, että tämä työ tuli valmiiksi paljolti juuri sinun ansiostasi.

Tohtorityön tarkastajilleni Sirpa Kähköselä ja Veli Granölle kiitos siitä, että otitte tämän tarkastusurakan itselleni. Tässä vaiheessa kun työtä ei vielä olla tarkastettu, voin vain jännityksellä olettaa ja odottaa, että dialogi kanssanne tulee olemaan hedelmällistä ja kiinnostavaa. Odotan, että vuoropuhelu jatkuu myös tämän urakan jälkeen.

Aivan erityisen kiitoksen osoitan psykoanalyttikko Vesa Manniselle. Kirjojesi kera ja kahden intensiivisen keskustelun ansiosta tutkimukseni keskeisten teemojen aukikirjoittaminen luonnistui tavalla, joka oli yllätys minulle itsellenikin. Minulle oli positiivinen yllätys, että jaoit kollegiaalisesti tietämyksesi ja ammattitaitosi kanssani. Tämä on minulle esimerkki jos tai kun joskus myöhemmässä vaiheessa kohtaan samassa tilanteessa olevia, tohtorintyötään valmistavia ihmisiä.

Marja Sakari aloitti sankarillisesti ohjaajanani, kiitos kirjallisuusluetteloistasi ja ohjeistasi, joiden avulla pääsin työssäni käyntiin. Monet suosittelimestasi kirjoista ovat nyt mukana tässä opuksessa. Taiteellisen työni ohjaajalle Markku Hakurille tuhannet kiitokset paneutumisestasi, mielenkiintoisista kommentteistasi ja mahdollisuudestani osallistua Kiinassa projektiin, jonka tuloksia esittelen tämän kirjan sivuilla. Kiitän isosti ja leveästi myös työni varsinaista ohjaajaa Asko Mäkelää antoisista keskusteluistamme, rohkaisustasi, poleemisuudestasi, mutkien suoristamisistasi ja visioinneistasi, joiden avulla tämän teoksen muoto ja suunta konkretisoitui ja kristallisoitui.

Elämänkumppanilleni Johannalle olen kiitollinen sparrauksestasi, kipakoista kommentteistasi, tiukoista mutta antoisista keskusteluistamme, näkemyseroistamme, jotka lopulta pelkästään rikastuttivat, kirkastivat ja syvensivät ajatuksiani ja ilmaisuani sekä tyttärelleni Ellalle huumorintajustasi. Olen ylpeä meidän kaikkien kolmen yhteisesti jakamastamme elämänilosta. Ilman teitä tätä maailmaa olisi paljon hankalampi ymmärtää ja varsinkin kestää.

Kirjoitin tämän kiitoskimaran valmiiksi juuri sopivasti isänpäivänä. Tällaisena päivänä on oivallista omistaa tämä kirja kaikille isille, mutta luonnollisesti ja ennen kaikkea omalle isälleni.

Kuvaluettelo

Kannen kuva: Arpi New Yorkin Federal Plazan katukivetyksessä. Richard Serran *Tilted Arch* oli vastikään poistettu paikaltaan. Valokuva Petri Kaverma 1989.

Sivu 8: New York, Wall Street. Valokuva Petri Kaverma, 1989.

Sivu 21: HUS, lasten ja nuorten psykiatrinen sairaala. Valokuva Petri Kaverma, 2001.

Sivu 28: Ote Roberto Mattan kirjeestä Anne Alpertille, © *The Canadian Centre for Architecture* (CCA). Valokuva ja kuvankäsittely Petri Kaverma, 2010–11.

Sivu 38: Karttadokumentti HUS:n lasten ja nuorten psykiatrisen sairaalan työpajasta. Valokuva Petri Kaverma, 2001.

Sivu 41: Gordon & Sebastian 1950-luvun alussa. (Yksityiskohta, kuvattu suoraan mv-negatiivista), © CCA. Kuvankäsittely Petri Kaverma, 2010.

Sivu 56: Gordon Matta-Clark, *Immune vs. Cancer Cells*, piirustus, 1978 © CCA. Valokuva ja kuvankäsittely Petri Kaverma, 2010.

Sivu 63: Isä ja poika. Kuvaaja tuntematon, kuvankäsittely Petri Kaverma.

Sivu 67: Gordon Matta-Clark, *Arrow Drawing*, yksityiskohta, 1971, © CCA. Valokuva ja kuvankäsittely Petri Kaverma, 2010.

Sivu 69: Gordon, Anne ja Sebastian 1960-luvun lopulla, © CCA. Kuvankäsittely Petri Kaverma, 2010.

Sivu 73: Gordon Matta-Clark, *Day's End*, New York, 1975.

Sivu 82: Ote Roberto Mattan kirjeestä Anne (Clark) Alpertille. © CCA. Valokuva ja kuvankäsittely Petri Kaverma, 2010–11.

Sivu 86: Batan & Roberto, © CCA. Kuvankäsittely Petri Kaverma, 2010.

Sivut 88–89: Vasemmalla Alberto Giacomettin *Invisible Object*, keskellä kaksoispojat ja oikealla Giacomettin veistos sekä Gordon veistoksen vieressä Mattan kodissa, New Yorkissa 1943, © CCA. Kuvankäsittely Petri Kaverma, 2010.

Sivu 91: Ote Roberto Mattan kirjeestä Anne (Clark) Alpertille. © CCA. Valokuva ja kuvankäsittely Petri Kaverma, 2010–11.

Sivu 92: Ann, Gordon & Batan, © CCA. Kuvankäsittely Petri Kaverma, 2010.

Sivu 101: Gordon Matta-Clark, *Final Meditation*, piirustus, 1978, © CCA. Valokuva ja kuvankäsittely Petri Kaverma, 2010.

Sivu 109: Gordon Matta-Clarkin tekemä anarkkitehtuuri-ideoihin liittyvä muistiinmerkinä, © CCA. Valokuva ja kuvankäsittely Petri Kaverma, 2010.

Sivut 110–111: Automainos. Kuvankäsittely Petri Kaverma.

Sivut 114–119: Petri Kaverma: *Kahdeksan kotia* -panoraamoja, Peking–Helsinki, valokuvat Dibond-alumiinilevyille, 2008–2010.

Sivu 122: August Sander, *Revolutionäre, Vallankumoukselliset*, Berlin, 1929.

Sivu 124: Petri Kaverma, *Lukittu kuva 1*. 2012.

Sivu 125: *Lukittu kuva 2*. Mafian surmaama mies Palermossa 1979. *The Duty to Report*, toim. Marco Delogu, Salvatore Ligios. Roma: Peliti Associati, 2006. Valokuva Franco Zecchin, kuvankäsittely Petri Kaverma.

Sivut 128–129: Petri Kaverma, Sininen, Punainen ja Valkoinen *Separator*-veistos *Kahdeksan kotia* -asuinalueen laitamilla Pekingissä, mittasuhte 1:5, koko 250 (pituus) x 170 (syvyys) x 200 (korkeus) cm, värillinen sementti. Valokuva Petri Kaverma, 2008.

Sivut 132–133: *Kahdeksan kotia* -alue maaliskuussa 2011. Valokuva Wei Erqiang.

Sivu 137: Helsingin Sanomien *Lyhyesti*-palstan otsikko 27.2.2011.

Sivut 141–143: Petri Kaverma: *Lyhyesti*, kollaasi, 2007–2011, näyttelyssä *Thinking Tools*, galleria FAFA, Helsinki, 2011. Valokuva Petri Kaverma 2011.

Sivu 149: Gordon Matta-Clarkin tekemä anarkkitehtuuri-ideoihin liittyvä muistiinmerkinä, © CCA. Valokuva ja kuvankäsittely Petri Kaverma, 2010.

Sivu 154: Santiago Sierra, *Six workers who cannot be paid for sitting inside cardboard boxes*, 2000. De Oliveira, Nicolas – Oxley, Nicola & Petry, Michael 2003. *Installation art in the new millennium. The empire of the senses*. London: Thames & Hudson, 175.

Sivu 155: Vanessa Beercroft, *VB46.026.ali*, 2001. De Oliveira, Nicolas – Oxley, Nicola & Petry, Michael 2003. *Installation art in the new millennium. The empire of the senses*. London: Thames & Hudson, 190.

Sivu 156: Petri Kaverma: Punaisen ristin pakolaisteltat Puolimatkan saarella, *Sataman valot* -näyttely, Helsingin Eteläsatama, 2002. Valokuva Petri Kaverma, 2002.

Sivu 171: Matta-Clarkin tekemä anarkkitehtuuri-ideoihin liittyvä muistiinmerkinä, © CCA. Valokuva ja kuvankäsittely Petri Kaverma, 2010.

Sivu 174: Luonnos Gordon Matta-Clarkin kirjeessä kumppanilleen Jane Crawfordille vuonna 1974, © CCA. Valokuva ja kuvankäsittely Petri Kaverma, 2010.

Sivu 180: Rosalind Kraussin alkuperäinen kaavakuva veistoksen laajentuneesta kentästä. Kraus, Rosalind 1998 [1979]. *Sculpture in the Expanded Field*, teoksessa *The Anti Aesthetic Essay on Postmodern Culture*. New York: The New Press, 31–42.

Sivu 181: Petri Kaverma: Pyyhitty/luokitettu versio Kraussin alkuperäisestä kaavakuvasta, 2010.

Sivu 183: Olle Bærtling, *Agra*, 1959. *Olle Bærtling A Modern Classic*. Stockholm: Moderna Museet, 2007, 105.

Sivu 187: Bruce Nauman, *Cast of the space under my chair, 1965–68, valettu betoni*. Kuvankäsittely Petri Kaverma, 2012.

Sivu 189: Olle Bærtling, *Xuha*, 1968, TTK/Kirjasto, diapositiivi 04687.4, skannattu 14.3.2012.

Sivut 194–195: Gordon Matta-Clarkin Twin Towerista ottama valokuva, © CCA. Kuvankäsittely Petri Kaverma, 2010.

Sivut 196–197: Näkymä *Thinking Tools* -näyttelystä galleria FAFA:sta Helsingissä vuonna 2011. Valokuva Petri Kaverma, 2011.

Sivut 198–199: Petri Kaverma: *Avoimen tilan veistos* – Pisa, valokuva valokuvat Dibond-alumiinilevyille, 2011.

Sivut 200–201: *Avoimen tilan veistos* – Isoäiti, Gordon & Sebastian ja Anne, elektroninen valokuvakehys, 2011.

Sivu 203: Gordon Matta-Clarkin tekemä anarkkitehtuuri-ideoihin liittyvä muistiinmerkinä, © CCA. Valokuva ja kuvankäsittely Petri Kaverma, 2010.

Sivu 205: Thomas Hirschhorn: *Concept Car*, (kuvankäsittely PK)

Sivu 217: Andrén retkikunta ja *Eagle*-vetypallo napajäätiköllä.
<http://fi.wikipedia.org/wiki/Tiedosto:%22Eagle%22.crashed3.png>, 16.5.2012.

Takakannen kuva/teksti: Gordon Matta-Clarkin anarkkitehtuuri-ideoihin liittyvä muistiinmerkinä, © CCA.

Lähteet ja kirjallisuus

Suullisia tietoja antaneet

Lauri Anttila, kuvataiteilija, professori emeritus, Helsinki.

Vesa Manninen, psykoanalyttikko, Espoo.

Tuomas Nevanlinna, filosofi, Helsinki.

Painamattomat lähteet

Helsinki, Helsingin yliopisto:

Filosofian laitos

Haapaniemi, Erkki 2007 [alkup. tutkielma 1987]. Adornon dialektiikkakäsitys. Teoreettisen filosofian pro gradu -tutkielma. Toinen, tarkistettu laitos 2007.

Taiteiden tutkimuksen laitos, yleinen kirjallisuustiede

Kaakinen, Kaisa 2005. Ajan sisäkkäiset tilat, Arkkitehtuuri, valokuva ja menneisyyden esittäminen W. G. Sebaldin romaanissa Austerlitz. Pro gradu -tutkielma.

Montréal (Canada) Canadian Centre for Architecture:

Gordon Matta-Clark Archive

Kirjeenvaihto, luonnoslehtiöt, muistiinpanot, kuva-arkisto ja tallennetut lyhytfilmit.

Tukholma, Moderna Museet:

Bærtling, Olle: "Prologue to a manifesto of open form" / "Prolog ur ett manifest till öppen form"

Painetut lähteet ja kirjallisuus

Andtbacka, Ralf 2011. *Magnetmemoarerna: Essä/dikt*. Vasa: Ellips förlag.

Anttila, Lauri 1989 [1983]. Yhtä tyhjän kanssa, teoksessa *Ajatus ja havainto*. Helsinki: Valtion Painatuskeskus - Kuvataideakatemia, 61–70. Julkaistu alkuaan julkaisussa TAIDE 2/83.

Auster, Paul 1990 [1. engl. p. 1989]. *Kuun maisemissa*. Suom. Jukka Jääskeläinen ja Jukka Sirola. Helsinki: Tammi.

- Auster, Paul 1992 [1. engl. p. 1990]. *Sattuman soittoa*. Suom. Erkki Jukarainen. Helsinki: Tammi.
- Auster, Paul 1998 [1. engl. p. 1980]. *Babelin perilliset. Esseitä 1970 – 1979*. Suom. Arto Schroderus. Helsinki: Loki-kirjat.
- Auster, Paul 2005a [1. engl. p. 1985]. *Lasikaupunki*, teoksessa New York trilogia. Suom. Jukka Jääskeläinen ja Jukka Sirola. Helsinki: Tammi.
- Auster, Paul 2005b [1. engl. p. 1982]. *Yksinäisyyden äärellä*. Suom. Erkki Jukarainen. Helsinki: Tammi.
- Auster, Paul 2008 [1. engl. p. 2005]. *Sattumuksia Brooklynissä*. Suom. Erkki Jukarainen. Helsinki: Tammi.
- Bachelard, Gaston 2003. *Tilan poetiikka*. Suom. ja esipuhe Tarja Roinila. Helsinki: Nemo.
- Benjamin, Walter 2002 [1. P. 1999]. *The Arcades Project*. Englanninnos Howard Eiland ja Kevin McLaughlin saksankielisen Rolf Tiedemannin toimittaman laitoksen, Die Passagen-Werk, pohjalta (1982). Cambridge, Massachusetts – London, England: The Belknap Press of Harvard University Press.
- Berardi, Franco & Virtanen, Akseli 2010. Parvi/häiriö/mielivalta, *Niin&Näin -filosofinen aikakauslehti*, nro 66, syksy 3/2010, 35–44.
- Bhabha, Homi K. 1992. Double Visions, *Artforum*, 30:5 (1992), 85–59.
- Borges, Jorge Luis 1993 [1. esp.kiel. p. 1935]. *Ikuisuuden historiaa*, teoksessa *Haarautuvien polkujen puutarha*. Esseitä, juttuja, tarinoita valinnut ja espanjan kielestä somentanut Matti Rossi. Porvoo – Helsinki – Juva: WSOY (1. p. 1969), 153–173.
- Borges, Jorge Luis 1993 [1. esp.kiel. p. 1949]. *Zahir*, teoksessa *Haarautuvien polkujen puutarha*. Esseitä, juttuja, tarinoita valinnut ja espanjan kielestä somentanut Matti Rossi. Porvoo – Helsinki – Juva: WSOY (1. p. 1969), 104–113.
- Calvino, Italo 2010 [1. italiank. p. 1963]. *Marcovaldo eli Vuodenajat kaupungissa*. Suom. Jorma Kapari. Helsinki: Tammi.
- Canetti, Elias 1984 [1. saksank. p. 1977]. *Pelastunut kieli: erään nuoruuden tarina*. Suom. Kyllikki Villa. Helsinki: Tammi.
- Coetzee, J. M. 2005 [1. engl. painos 2003]. *Elizabeth Costello*. Englanninkielisestä alkuteoksesta suomentanut Seppo Loponen. Helsinki: Otava.
- Coetzee, J. M. 2010 [1. engl. painos 2007]. *Huonon vuoden päiväkirja*. Englanninkielisestä alkuteoksesta suomen-

tanut Seppo Loponen. Helsinki: Otava.

Darwin, Charles 2009 [1. engl. p. 1872]. *Tunteiden ilmaisu ihmisissä ja eläimissä*. Suom. Anto Leikola. Helsinki: Terra Cognita.

Dazai, Osamu 1980 [1944]. *Ei enää ihminen*. Suom. Aapo Junkola. Suomennos perustuu Donald Keenen englanninkieliseen käännökseen *No longer human* japaninkielisestä alkuperäisteoksesta. Esipuheen kirjoittanut ja suomennoksen tarkistanut Eeva-Liisa Manner. 2. painos (1. painos 1969). Espoo: Weilin&Göös.

De Oliveira, Nicolas – Oxley, Nicola & Petry, Michael 2003. *Installation art in the new millennium*. The empire of the senses. Tekstit Nicolas de Oliveira, esipuhe Jonathan Crary. London: Thames & Hudson.

Dostojevski F. M. 1979 [1. vejänp. p. 1880–1881]. *Karamazovin veljekset*, I. Suom. V. K. Trast. Helsinki: Otava.

Eje Anders 1920. *Napaseudun sankari S. A. Andrée*. Helsinki: Otava.

Elsner, Jas 1995. *Art and the Roman Viewer. The Transformation of Art from the Pagan World to Christianity*. Cambridge: Cambridge University Press.

Enckell Mikael 1996. Mystiikkaan liittyvä aines psykoanalyysissä, teoksessa *Kohti piilotajuntaa. Psykoanalyttisiä tutkielmia*, toim. Esa Roos, Vesa Manninen ja Jukka Välimäki. Helsinki: Yliopistopaino, 55–74.

Englund, Peter 2003 [1. ruots. p. 1996]. *Kirjeitä nollapistestä: historiallisia esseitä*. Suom. Timo Hämäläinen. Helsinki: WSOY.

Estetiikan klassikot, Platonista Tolstoihin, toim. Ilona Reiners, Anita Seppä ja Jyri Vuorinen. Helsinki: Gaudeamus, 2009.

Gamboni, Dario 2007. *The Destruction of Art: Iconoclasm and Vandalism since the French Revolution*. London: Reaktion Books.

Gordon Matta-Clark. Toim. Corinne Diserens, elämäkerta Thomas Crow, esseet Judith Russi Kirshner ja Christian Kravagna. London: Phaidon, 2004 [1. p. 2003].

Gordon Matta-Clark, A Retrospective, toim. Mary Jane Jacob with an essay by Robert Pincus-Witten and interviews conducted by Joan Simon. Chicago: Museum of Contemporary Art, Chicago, 1985.

Graham, Dan 1984. *Gordon Matta-Clark*, teoksessa *Flyktpunkter-Vanishing points*, toim. Olle Granath ja Margareta Hellberg. Stockholm: Moderna Museet, sivut

Hacklin, Saara & Perhoniemi, Tuukka 2008. Kuvien ja käsitteiden välissä. Keskustelu Lauri Anttilan kanssa, *niin&näin -filosofinen aikakauslehti* 1/2008, 7–9.

Hamon, Philippe 1992. *Expositions. Literature and Architecture in Nineteenth-Century France*. Berkeley - Los Angeles - Oxford: University of California Press.

Horowitz, Joseph 1999 [1982]. *Arrau on Music and Performance*. Mineola, New York: Dover Publications.

Hämeen-Anttila, Virpi ja Jaakko 2007. *Tarujen kirja*. Kansojen kertomuksia läheltä ja kaukaa. Helsinki: Otava.

Jabès, Edmond 1991 [1. ransk. p. 1963]. *The Book of Questions* teoksessa *The Book of Questions I: The Book of Questions, The Book of Yovel, Return to the Book*. Englanninnos Rosmarie Waldrop. Middletown, Connecticut: Wesleyan University Press, (1. engl. p. 1972).

Jansson, Tove 1973 (1. ruots. p. 1972), *Kesäkirja*. Suom. Kristiina Kivivuori. Porvoo: WSOY.

Jersild, P. C. 1981 [1. Ruots. P. 1980]. *Sielun silmin*. Suom. Irmeli Järnefelt. Helsinki: Tammi.

Johansson, Hanna 2004. *Maataidetta jäljittämässä*. Helsinki: Like.

Jähi, Rita 2004. *Työstää, tarinoida, selviytyä: vanhemman psyykinen sairaus lapsuudenkokemuksena*. Väitöskirja, Tampereen yliopisto, terveystieteen laitos / Tampereen yliopistollinen sairaala, nuorisopsykiatrian klinikka. Acta Electronica Universitatis Tampensis 353. <http://acta.uta.fi>

Kaila, Jan 2002. *Valokuvallisuus ja esittäminen nykyaikateossa. Teoksia vuosilta 1998–2000*. Sarjassa Kuvista sanoin 6 / Suomen valokuvataiteen museon julkaisuja 17. Helsinki: Musta taide / Suomen valokuvataiteen museo.

Knuuttila, Vesa 2002. Vatiolo, salaisuudet, ilmaisukiellot. Nonkommunikaation kontekstuaalisia merkityksiä, teoksessa Kimmo Ketola – Vesa Knuuttila – Antti Mattila & Kari Mikko Vesala, Puuttuvat viestit. *Nonkommunikaatio inhimillisessä vuorovaikutuksessa*. Helsinki: Gaudeamus, 2002, 119–150.

Korhonen, Riku 2011. *Rakkauden määrittelystä*. HS, 9.11.2011.

Krauss, Rosalind 1989 [1979]. Kuvanveiston laajentunut kenttä, teoksessa *Modernin ulottuvuuksia*, toim. Jouko Lintinen, artikkelin suomentanut Minna Tarkka. Helsinki: Kustannusosakeyhtiö Taide, 190–206. Alunperin ilmestynyt aikakausjulkaisussa, October 8, 1979.

Krauss, Rosalind 1998 [1979]. Sculpture in the Expanded Field, teoksessa, *The Anti-Aesthetic Essays on postmodern culture*. New York: The New Press, 31–42. Alunperin ilmestynyt aikakausjulkaisussa, October 8, 1979.

- Kwon, Miwon 2000. One place after another teoksessa *Space, Site, Intervention. Situating Installation Art*, toim. Erika Sunderburg. Minneapolis – London: University of Minnesota Press, 38–63.
- Kwon, Miwon 2004. *One place after another: site-specific art and locational identity*. Cambridge, Massachusetts – London, England: The MIT Press.
- Kähkönen, Sirpa 2011. *Vihan ja rakkauden liekit. Kohtalona 1930-luvun Suomi*. Helsinki: Otava.
- Köhler, Wolfgang 1957 [1. saks. p. 1925]. *The Mentality of Apes*. Englanninos 2. korjatusta painoksesta Ella Winter. Harmondsworth, Middlesex: Penguin Books.
- Laajarinne, Jukka 2009. *Muunit ja olemisen arvoitus*. Jyväskylä: Arena.
- Lauerma, Hannu 2008. *Huijaus Rohkaisua, johdattelua, psykoterroria*. Porvoo: Duodecim.
- Leader, Darian & Corfield, David 2008 [1. engl. p. 2007]. *Miksi ihmiset sairastuvat?* Suom. Seppo Hyrkäs. Helsinki: Teos.
- Lee, Pamela M. 2001. *Object to Be Destroyed. The Work of Gordon Matta-Clark*. Cambridge, Massachusetts – London, England: The MIT Press.
- Manninen, Vesa 1991. *Pojan polku, isän tie. Psykoanalyttisia tutkimuksia pojan kasvusta, isän merkityksestä ja miehen tavoitteista*. Suomen Nuorisopsykiatrisen Yhdistyksen julkaisuja. Helsinki: Kirjayhtymä.
- Manninen, Vesa 1993. *Tyydytys ja tyytymys. Psykoanalyttisia esseitä ideaaleista ja todellisuudesta*. Suomen Nuorisopsykiatrisen Yhdistyksen julkaisuja. Helsinki: Kirjayhtymä.
- Manninen, Vesa 2007. Peeping Tom – sadomasokismin pakottavuus, teoksessa *Elokuva ja Psykye*. Verhon takana, toim. Antti Alanen. Helsinki/Jyväskylä: Minerva kustannus, 62–72.
- Marazzi, Christian 2006 [1. italiant. p. 2002]. *Pääoma ja kieli. Uudesta taloudesta sotatalouteen*. Suom. Riitta Kyllönen. Helsinki: Tutkijaliitto.
- Massey, Doreen 2008. Globaali paikan tunto, teoksessa *Samanaikainen tila*, toim. Mikko Lehtonen, Pekka Rantanen & Jarno Valkonen. Artikkelin suom. Pekka Rantanen. Tampere: Vastapaino, 17–31. Alkuperäinen englanninkielinen artikkeli ilmestynyt julkaisussa *Marxism Today*, June 1991, 24–29.
- McClellan, Andrew 1993. The museum and its Public in Eighteenth -Century France, teoksessa *The Genesis of the Art Museum in the 18th Century*, toim. Per Bjurström. Stockholm: Nationalmuseum, 61–80.

- Mitchell, W. J. T. 1992. *Art and the Public Sphere*, toim. W. J. T. Mitchell. Chicago: University of Chicago.
- Mikkonen, Kai 2005. *Kuva ja Sana. Kuvan ja sanan vuorovaikutus kirjallisuudessa, kuvataiteessa ja ikonoteksteissä*. Helsinki: Gaudeamus.
- Moure Gloria 2006. *Gordon Matta-Clark, Works and Collected Writings*. Barcelona: Ediciones Poligrafia – Madrid: Museo Nacional Centro de arte Reina Sofia.
- Nevanlinna, Tuomas 2001. Onko ”taiteellinen tutkimus” ylipäättään mielekäs käsite?, teoksessa *Taiteellinen tutkimus*, toim. Satu Kiljunen ja Mika Hannula. Helsinki: Kuvataideakatemia, 59–68.
- Perec Georges 2006 [1. ransk. p. 1978]. *Elämä Käyttöohje*. Romaaneja. Suom. Ville Keynäs. Helsinki: Loki-Kirjat.
- Pérez-Reverte, Arturo 2007 [1. esp. p. 2006]. *Taistelumaalari*. Suom. Satu Ekman. Helsinki: Like.
- Reiners, Ilona 1998. Kirjeitä maanpaosta, Adornon ja Benjaminin kirjeenvaihto 1928-1940, *niin&näin -filosofinen aikakauslehti*, 1/98. sivut
- Saramago, José 2005 [1. portug. p. 2002]. *Toinen minä*. Suom. Erkki Kirjalainen. Helsinki: Tammi.
- Saramago, José 2007 [1. portug. p. 1995]. *Kertomus sokeudesta*. Suom. Erkki Kirjalainen. Helsinki: Tammi.
- Sartre, Jean-Paul 1965 [1. ransk. p. 1964]. *Sanat*. Suom. Raili Moberg. Helsinki: Otava.
- Sebal, W. G. 2003 [1. saks. p. 2001]. *Austerlitz*. Suom. Oili Suominen. Helsinki: Tammi.
- Sebal, W. G. 2010 [1. saks. p. 1995]. *Saturnuksen renkaat*. Suom. Oili Suominen. Tammi.
- Sennet, Richard 2004 [1. engl. p. 2003]. *Kunnioitus eriarvoisuuden maailmassa*. Suom. Kaisa Koskinen. Tampere: Vastapaino.
- Siukonen, Jyrki 2011. *Vasara ja hiljaisuus. Lyhyt johdatus työkalujen filosofiaan*. Helsinki: Kuvataideakatemia.
- Smith, Mark M. 2007. *Sensory History*. Oxford – New York: Berg.
- Smithson, Robert 1996 [1966]. Entropy and the New Monuments, teoksessa *Robert Smithson: The Collected Writings*, toim. Jack Flam. Berkeley – Los Angeles – London: University of California Press, 10–23.
- Smithson, Robert 1996 [1967]. A Tour of the Monuments of Passaic, New Jersey, teoksessa *Robert Smithson: The Collected Writings*, toim. Jack Flam. Berkeley – Los Angeles – London: University of California Press, 68–77.

- Smithson, Robert 1996 [1972]a The Spiral Jetty, teoksessa *Robert Smithson: The Collected Writings*, toim. Jack Flam. Berkeley – Los Angeles – London: University of California Press, 143–153a.
- Smithson, Robert 1996 [1972]b. Cultural Confinement, teoksessa *Robert Smithson: The Collected Writings*, toim. Jack Flam. Berkeley – Los Angeles – London: University of California Press, 154–156.
- Smithson, Robert 1996 [1974]. Gyrostatics, teoksessa *Robert Smithson: The Collected Writings*, toim. Jack Flam. Berkeley – Los Angeles – London: University of California Press, 136–137.
- Sontag, Susan 2010 [1. engl. p. 1978]. *Sairaus vertauskuvana, Aids ja sen vertauskuvat*. Suom Osmo Saarinen; säkeet W. H. Audenin runosta suom. Alice Martin. Helsinki: Love kirjat. (1. suom. p. 1991).
- Uimonen, Anu 2008. *Surmakuvat ovat valokuvan historiaa*. HS, 3.9.2008.
- Unamuno, Miguel de 1997 [alkup. espanjankiel. painos 1994]. *Usva. Rimooni*. S. Sulamit Reenpää. Helsinki: Like.
- Wagner, Anne M. 2004, Splitting and Doubling: Gordon Matta-Clark and the Body of Sculpture, *Grey Room 14*, Winter 2004, 26–45.
- Walker, Stephen 2004. Gordon Matta-Clark: Drawing on Architecture. *Grey Room 18*, Winter 2004, 108–131.
- Walton, Kendal L. 1987 [1. p. 1979]. Style and the Products and Processes of Art, teoksessa *The Concept of Style*. Tarkistettu ja laajennettu painos, toim. B. Lang. Ithaca and London: Cornell University Press.
- Welte, Bernhard 2008 [1. saks. p. 1980]. *Olemattomuuden valo. Uuden uskonnollisen kokemuksen mahdollisuudesta*. Helsinki: Loki-kirjat.
- Vesala, Kari Mikko – Ketola, Kimmo – Knuuttila, Vesa & Mattila, Antti 2002. Mitä enkelit pelkäävät, teoksessa Kimmo Ketola – Vesa Knuuttila – Antti Mattila & Kari Mikko Vesala, *Puuttuvat viestit. Nonkommunikaatio ihmisessä vuorovaikutuksessa*. Helsinki: Gaudeamus, 2002, 11–41.
- Ziegler, Denise 2010. *Poettisen piirteistä*, Helsinki: Kuvataideakatemia.

Sähköiset ja audiovisuaaliset lähteet

Aaltonen, Anu. 2006. *Eurooppa rakentaa*, YLE Teema, 11.10. 2006. <http://agricola.utu.fi/keskustelu/viewtopic.php?p=753>

Andersson, Claes 2009. *Vuoden alumnin luento*, 25.03.2009. Lisää nettisivu

Holmila, Paula 2008. Rintamamiestalot ja huonot ajat. Uusi Suomi, verkkojulkaisu <http://www.uusisuomi.fi/blogit/paulaholmila/rintamamiestalo-ja-huonot-ajat> (luettu 30.1.2008).

Jarmush, Jim 1986. *Down By Law*, elokuva.

Nilsson, John Peter 2009. Contradictions Reconciled, artikkeli Moderna Museetin verkkosivuilla näyttelyn , *Olle Baertling A Modern Classic 6 Oct 2007 – 6 Jan 2008*, yhteydessä. <http://www.modernamuseet.se/en/Stockholm/Exhibitions/2007/Anna-Riwin1/Contradiction-Reconciled/> (luettu 15.3.2012).

Ojanperä, Elina 2012. Ars 74 kuvasi todellisuutta maallikoille. http://yle.fi/elavaarkisto/artikkelit/ars_74_kuvasi_todellisuutta_maallikoille_53001.html#media=53006, (luettu 30.3.2012).

Papapetros, Spyros 2009. Visiting Scholar. <http://www.cca.qc.ca/en/study-centre>. (luettu 15.3.2011)

Resnais, Alain 1980. *Mon Oncle d'Amérique*, (Amerikan setä), elokuva.

Romanow, Rebecca 2003. Kielen poispyyhkeminen rockmusiikin globalisointumisessa. Sigur Rós ja hopelandicin poliittisuus. Suom. Mikko Jakonen. Julkaistu alkuaan lehdessä *Politics and Culture* 3/2003. <http://megafoni.kulma.net/index.php?art=137>, (luettu 12.1.2011).

The Encyclopedia of Earth 2008. http://www.eoearth.org/article/Aldo_Leopold's_Land_Ethic

Ward, Duncan 2009. *Boogie Woogie*, elokuva.

MAKING THE RIGHT
CUT SOMEWHERE
BETWEEN THE SUPPORTS
AND COLLAPSE