



Tarja Pitkänen-Walter

Liian haurasta kuvaksi

– maalauksen aistisuudesta

Abstrakti ilmaisu, esittävän kuva-aiheen hylkääminen, on ollut olennainen juonne modernissa maalaustaiteessa. Tarja Pitkänen-Walter pohtii kirjassaan, millä tavoin esitettyinä abstrakti voisi puhutella ihmisiä tänä päivänä. Miten maalaus ylipäänsä tulisi määritellä?

Pitkänen-Walter tulkitsee maalauksen ja maalaamisen moniaistiseksi ymmärtämisen tapahtumaksi, jossa valmiit kuvat ja kategoriat rikkoutuvat, samoin oletus itseään ilmaisevasta taitelijanerosta.

Psykoanalyttisen teorian avulla hän käsittelee muun muassa mielikuvaa taiteellisen työskentelyn välineenä sekä subjektiuden muotoutumista maalausprosessissa. Tarkastelun kohteena on myös kuvien asema modernissa kulttuurissamme. Mitkä ovat maalauksen keinot ravistella yhä tiiviimmin kuviin sidottua ja kuvista riippuvaista todellisuuskäsitystämme?

Tarja Pitkänen-Walter on kuvataiteilija ja Kuvataideakatemian maalaustaiteen osaston professori. Tämä kirja on osa hänen Kuvataideakatemiaan tekemänsä tohtoritutkimuksen opinnäytettä, jonka taiteellisen osuuden muodostavat Galleria Artinassa Helsingissä ja Nykytaiteen museo Kiasman Studio K:ssa pidetyt näyttelyt.





Liian haurasta kuvaksi



Tarja Pitkänen-Walter

Liian haurasta kuvaksi

– maalauksen aistisuudesta

LIKE

Kuvataideakatemia

© 2006 Tarja Pitkänen-Walter ja Kuvataideakatemia

Graafinen suunnittelu Timo Numminen

Kannen kuva Tarja Pitkänen-Walter, Maalaus: näetkö,
kuvaaja Harri Larjosto

Valokuvat

Yehia Eweis (Helsingin kaupungin taidemuseo / Helsingfors
stads konstmuseum) s. 103, 105

Tomi Glad s. 46, 47

Mattias Givell s. 45

Tiina Hartikainen sisäkansi

Tarja Pitkänen s. 132, 133

Jussi Tiainen (Helsingin kaupungin taidemuseo / Helsingfors
stads konstmuseum) s. 59

Esko Toivari s. 56, 82, 84, 98, 110, 119, 123, 135, 144

Timo Vartiainen s. 112, 115, 116

Sakari Viika s. 2, 4, 6, 9, 12, 15, 24, 28, 31, 36, 39, 49, 52, 60, 67, 74,
77, 78, 81, 89, 93, 94, 97, 126, 159

Petri Virtanen s. 41, 65, 130, 136, 137, 138

Värierottelut Harri Larjosto

ISBN 952-471-869-3

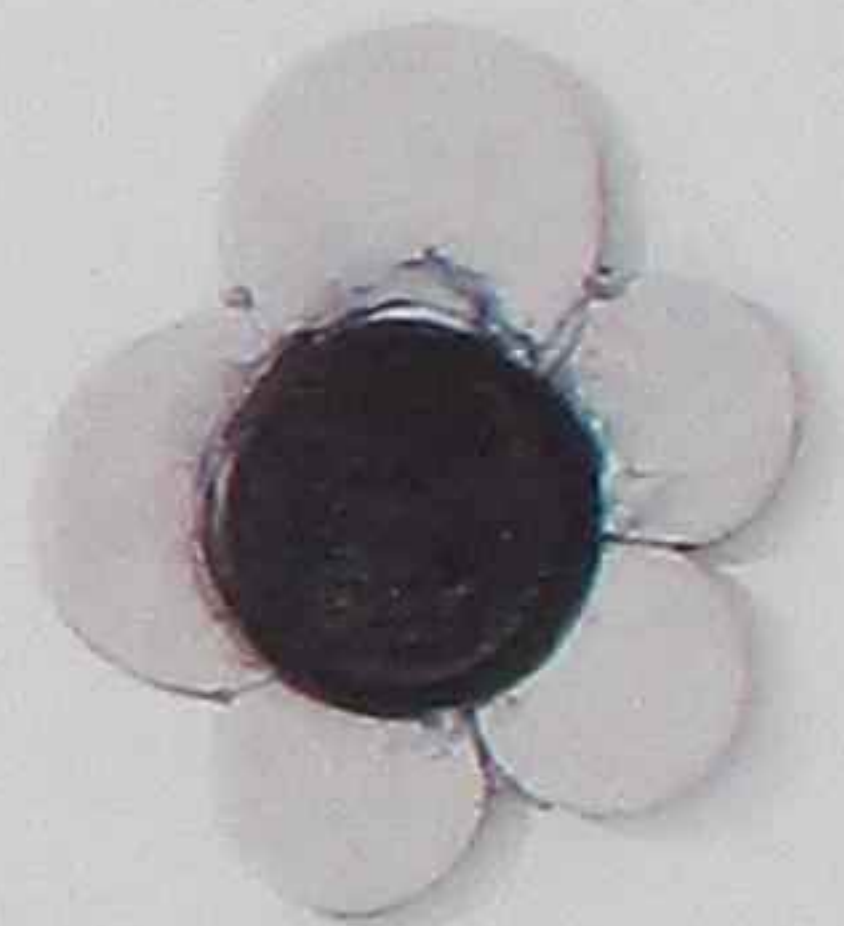
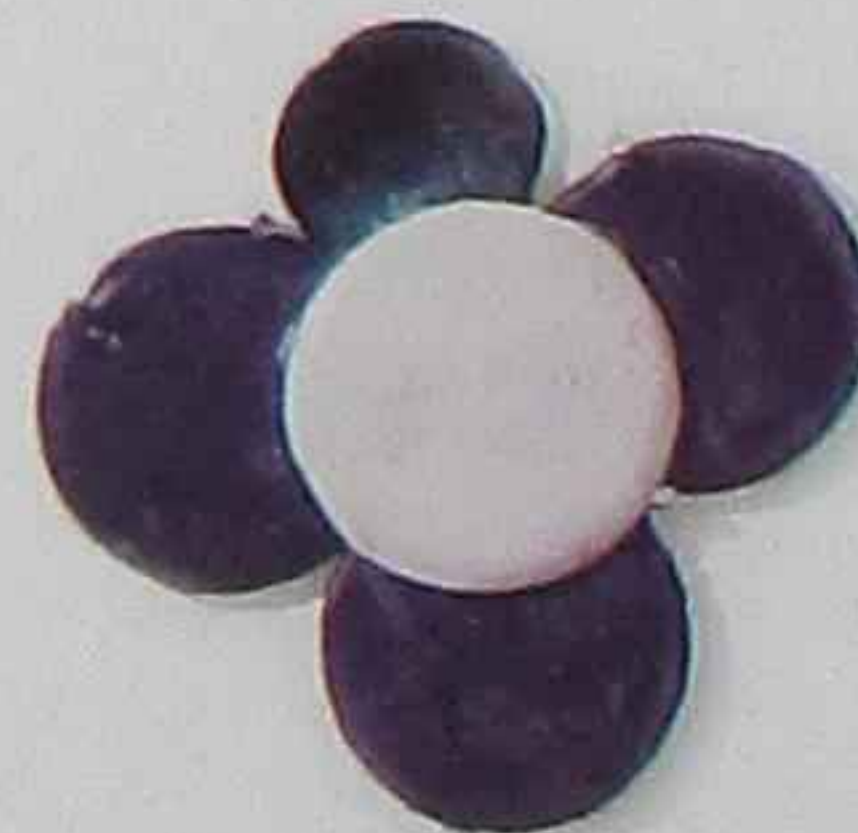
Painopaikka Gummerus Kirjapaino Oy, Jyväskylä 2006

LIKE

Liisankatu 16
00170 Helsinki
www.like.fi



Kuvataideakatemia
Kasarmikatu 36
00130 Helsinki
www.kuva.fi



Sisällysluettelo:

Esipuhe 7

Johdanto 14

Liian haurasta kuvaksi 16

Sinä, mielikuva, minä 18

Tyhjästä aistimukseen ja haluun 20

Maalaus: rikkinäisenä kuvana kuvien joukossa 21

Kuvan maalaaminen tarkoittaa kuvan rikkomista 23

Kuvallista ja sanallista kannattelua 25 – taiteilijan ja instituutioiden vuorovaikutuksesta

Maisemaa taustaksi 25

Pirkko Siltalan haastattelu marraskuussa 2001 27

Keksiä maalaus uudelleen! 37

Tyhmänä kuin maalari 53

Moderni tarkkaavaisuuden ja päiväunelmoinnin
kehtona 54

Näkemisen häilyvä luonne (Cézanne) 54

(Subjekttiivinen) havainto, itseilmaisu ja

henkilökohtainen maalauksessa? 56

Modernin valjastuksen kääntopuolta nykytaiteessa 58

Tuijottamisen "pyhydestä" 58

Kuvan rikkomisesta 61

– Maalaus: representaatiosta performatiiviksi

Arkinen esimerkki kuvan rikkomisen halusta 62

Toinen esimerkki kuvan rikkomisen halusta 63

Kuvien valtaama maailmaa 63

Kuva vastaan läsnäolo 64

Representaation epäily 65

Maalausta performatiivina 66

Maalaus paradoksaalisuuden kielenä 69

Intuitiosta psyyken kuvien rikkomiseen 69

Maalarista maailmaksi 71

Etäännytetyn kuvan harhainen suoja 72

Olla liiallisesti läsnä 73

Ruumillisuus ja toinen mielikuvan perustassa 75

(Pirkko Siltalan haastattelu joulukuussa 2000)

Taiteen kosketuksesta 85

Sommittelun ihme 86

Esteettisen kokemuksen koskettavuus 90

Radikaali kauneuden kokemus 91

Intensiteetin toiseudesta 92

Halusta ja tyhjän symbolisoitumisesta 99

(Pirkko Siltalan haastattelu lokakuussa 2004)

Median ja maan välillä 111

(Timo Vartiaisen näyttelystä)

Aistimuksen viemänä olennaiseen 111

Aistimuksen ja käsitteen kudos 113

Poikittaista matkaa aineen muistiin 114

"Tsurraa" 116

Moniaistisuudesta 119

Kosketuksen abstraktia kuvaa 119

Maalauksen halu moniaistiseen kokemukseen 120

Aistimuksellisista mielikuvista kieleen 121

Amodaalinen havaitseminen 124

Vitaaliaffekteista 125

Synestesiasta 126

Tulkintaa synestesiasta: maalaten 128

Subjektin murtumisesta aistimuksellisuuteen ja abstraktiin esitykseen 131

Anamorfoosista kulttuuristen kerrosten
leikkaukseen 134

Teos tekijän äitinä: identiteetistä toiseuteen
ja takaisin, maalaten 140

Materiaali puhuu 142

Haptisesta visuaalisuudesta 143

Rieglin perintö 144

Ehdotus maalauksen eettiseksi perustaksi 146

Abstract 149

Lähteet 153



Esipuhe

Tarkastelen kuvataiteen tohtorin opin- ja taidonnäytteessäni maalausta moniaistisuuden näkökulmasta. Hahmotan maalaamista amodaaliseen aistimiseen perustuvana ymmärtämisen tapana. Representatiivisen, symbolisen objektin asemesta tarkastelen pikemminkin todellisuuskokemusta muuttavaa symbolisaatioprosessia – aistisuuden avaamaa merkityksen muutosta. Tarkastelen maalaamisen tapahtumaa subjektin rakentumisen kannalta ja pohdin maalauksen erityispiirteitä ja mahdollisuuksia nykyajassa.

Opin- ja taidonnäytteeni koostuu kolmesta yksityisnäyttelystä sekä kymmenestä artikkelista. Kolmessa artikkelista olen haastatellut ohjaajaani, psykoanalyttikko Pirkko Siltalaa. Haastattelut ovat toimineet tiedon keräämisen lähteinä.¹

Haastattelussa ”Kuvallista ja sanallista kannattelua” (2001) tarkastellaan kuvan ja sanan osuutta subjektin muotoutumisessa ja taiteellisessa prosessissa. Artikkelissa pohditaan myös taiteilijan paikkaa taideinstituutioissa.

Haastattelussa ”Ruumiillisuus ja toinen mielikuvan perustassa” (2000) käsitellään subjektin ja mielikuvan varhaisen muotoutumisen edellytyksiä viimeaikaisen psykoanalyttisen teorian valossa.

Kolmas haastattelu ”Halusta ja tyhjän symbolisoitumisesta” (2004) käsittelee aistimuksellisuuden ja halun suhdetta tiedostamattomaan. Siinä eritellään myös tyhjän symbolisoitumista ja tyhjän merkitystä maalauksen prosessissa.

Maalaus: nimetön, Painting: Untitled, vesiväriä, watercolour cakes, 25 x 35 x 5 cm, 2001

Seitsemässä muussa artikkelissa määritellään kuvataiteen, erityisesti maalauksen muuttuvaa sisällöllistä merkitystä aistimuksellisen ruumiillisuuden näkökulmasta, osittain haastattelujen psykoanalyttiseen perspektiiviin tukeutuen.

Opintoihini sisältyvistä näyttelyistäni ensimmäinen oli Galleria Artinassa Helsingissä 11.–29.11.1998. Työskentelyni jatkoi aiemmin käsittelemääni subjektin murtumisen teemaa, joka ilmeni teoksissani tyhjyyden, aukkojen ja reikien lisäksi myös esittävän kuva-aiheen haalistumisena ja asteittaisena korvautumisena materiaalilla sinänsä. Olennaiseksi tulivat materiaalin itsensä herättelemät aistimukset. Aistimusten korostuminen työn sisällön määrittäjänä oikeutti abstraktimman ilmaisuuden: työn aiheeksi riitti aistimuksen tunnustelu. Työskentelymateriaaliksi valikoitui muun muassa mehiläisvaha.

Lacanilaiseen psykoanalyttiseen teoriaan perehtynyt kuvataiteilija ja professori Mary Kelly osallistui työni ohjaamiseen tässä vaiheessa opintojani.²

Seuraava näyttelyni Galleria Artinassa (4.–22.4.2001) käsittelee abstraktin taiteen ja amodaalisen aistimuksen välisiä suhteita.

Abstrakti ilmaisuus, esittävän kuva-aiheen hylkääminen, on ollut modernin maalauksen eräs olennainen juonne. Oma suhteeni abstraktiin

1 Molemmat osapuolet ovat osallistuneet näiden vapaamuotoisten keskustelujen toimittamiseen tätä kirjaa varten.

2 Kelly oli tuolloin taideosaston johtaja UCLA:ssa (The University of California).

ilmaisuuksiin oli ollut turhautuneen tulehtunut, ellei kylmettynyt, 1980-luvulla saamani formaalis-modernistisen taidekoulutuksen seurauksena. 1990-luvulla kiinnostuin abstraktista ilmaisusta materiaaliin kietoutuvan aistimuksellisuuden ilmentäjänä. Lähestymistapani vaati abstraktin tulkitsemista toisin.

Pohdin abstraktin ilmaisun merkitystä ja mielekkyyttä tämän päivän ihmiselle lähestymällä sitä subjektiivisuuden muotoutumisen näkökulmasta. Teosteni niminä olivat muun muassa *Maalaus: nimetön* ja *Maalaus: sanaton*. Teokset vihjailivat modernismin suuntaan, mutta viittasivat kuitenkin sisällöllisesti subjektiivisuuden niihin alueisiin, jotka eivät käytä sanoja. Subjektiivisuuden koodaamattomampien alueiden tunnustelu mieltä vastapainoksi sille informaatioyhteiskunnalle, joka perustuu käsitteelliselle luokittelulle. Yhtäältä koodaamattomien alueiden tunnustelu toimi vastapainona esittävien kuvien, sanojen ja merkkien uuvuttavalle, osallistumistani vaativalle tulvalle; toisaalta taas sille, kuinka nämä merkit heittelivät merkityksiä sinne tänne, holtittomasti päälleni asetellen minua välillä niin ja sitten näin. Hain kuvattomalta kuvalta tilaa irrottautua hetkeksi näistä merkityksistä.

Jo maalaaminen itsessään mahdollisti koodaamattomamman kokemisen tilan. Koodaamattomuus salli kokonaisvaltaisen aistimuksellisen suhteen materiaaliin. Materiaalit, värit ja muodot hahmottuivat moniaistisesti, aistimukset fuusioituivat toisiinsa.

Ohjaajakseni löysin vuonna 2003 synestesiaa käsittelevän alaviitteen kautta kanadalaisen media-teoreetikon, professori Laura U. Marks³. Hän oli kiinnittänyt huomionsa kulttuurien välissä elävien taiteilijoiden teosten synesteettisyyteen. Liikkuvan kuvan teoksia koskevissa tutkimuksissaan Marks

on kehittänyt teoriaa *haptisesta visuaalisuudesta*. Hän tähdentää liikkuvan kuvan rakentumista kehollisen, erityisesti aistimuksellisen muistin pohjalta.

Marksin tutkimuksen keskiössä ovat ”kuvattomat” aistimukset, kuten kosketus, haju ja maku, eivät niinkään näkö- ja kuuloaistimukset. Omassa työssäni olin kiinnostunut erityisesti kosketus- ja tuntoaistimusten kietoutumisesta osaksi teosta.

Kolmas näyttelyni, ”Maalaus on lihan kiilto silmissämme”, oli esillä Kiasman Studio K:ssa.⁴ Näyttelyn teosten tekeminen alkoi ”minulla ei ole mitään sanottavaa” -mielialassa. Työskentelin tämän olotilan turvin, pitkälti tiedostamattomien intentioiden ja sattumanvaraisten ympäröivän maailman tapahtumien ohjaamana. Työskentelin vuoropuhelussa materiaalin kanssa, unohtamatta kuitenkaan maalauksen kontekstia. Tämän näyttelyn teosten olennaiseksi materiaaliksi kehkeytyi kumi.

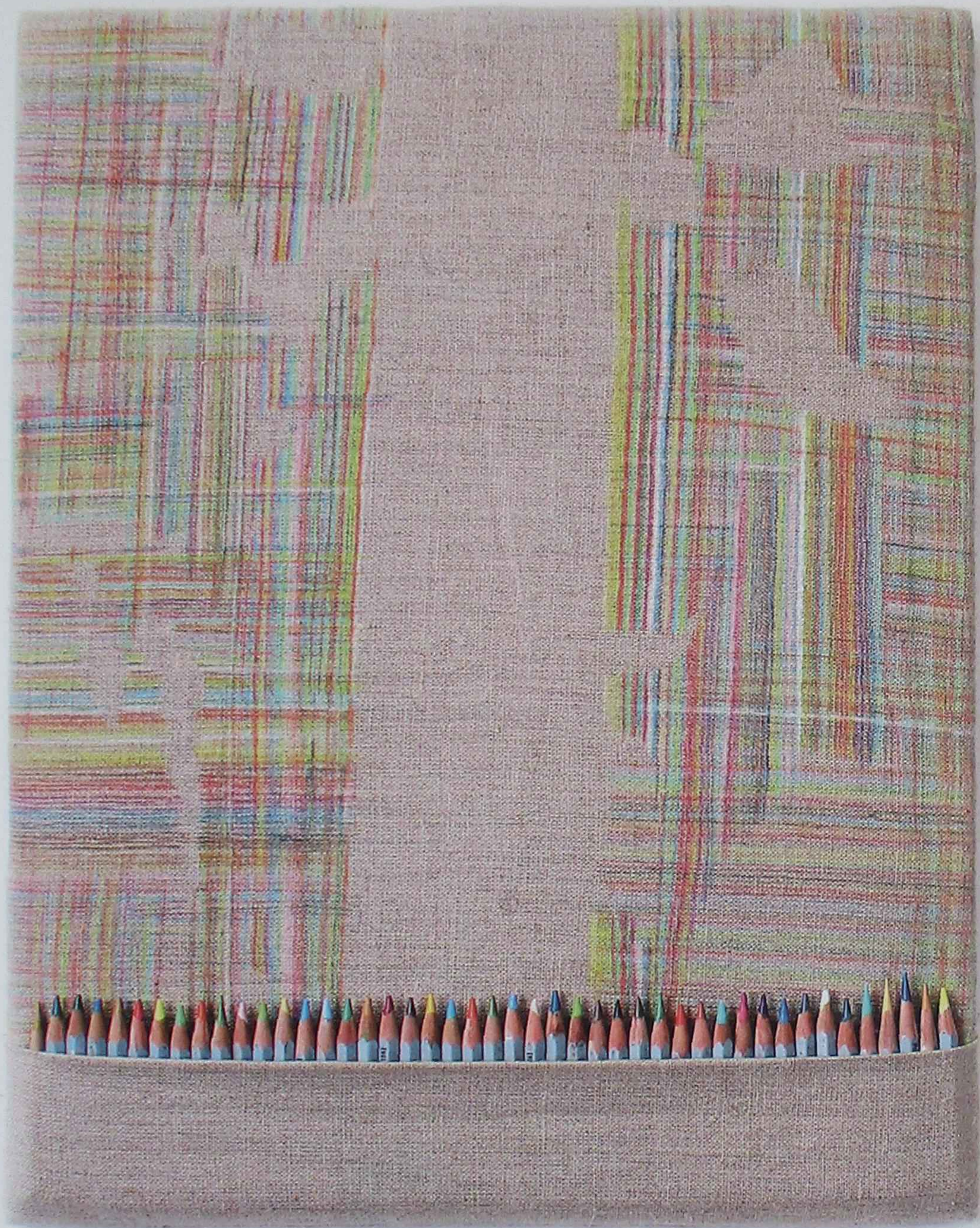
Ympäröivän maailman tapahtumia olivat tuolloin muun muassa 18-vuotiaan pojan tekemä pommiräjätys suomalaisessa ostoskeskuksessa. Uutisissa kerrottiin myös nigerialaisesta *sharia*-lakiin liittyvästä tapauksesta, jossa äiti tuomittiin kivitettäväksi kuoliaaksi, koska hän oli synnyttänyt aviottoman lapsen. Oma poikani oli tuolloin kolmevuotias ja uhmaiässä.

Tarkastelin tuota 18-vuotiasta pomminräjättäjää äidin silmin. Näin lapsen, joka ei ymmärrä tekonsa

3 Marks työskentelee taiteen ja kulttuurintutkimuksen professorina Vancouverissa (Dena Wosk University Professor, Art and Culture Studies, the School for the Contemporary Arts, Simon Fraser University).

4 Nykytaiteen museossa Helsingissä 14.2.–18.5.2003

Maalaus: ikkuna ja verhot, Painting: Window and Curtains, värikynät kankaalla, colourpencils on canvas, 42 x 33 x 3 cm, 2001



laajempaa kontekstia ja tilanteen, joka karkaa hallinnasta. Kuvittelin miltä äidistä tuntuu menettää lapsi, josta on samalla tullut murhaaja. Kuvittelin ristiriitaiset syyllisyyden, surun, uhkan, vihan ja kauhun tunteet.

Ajattelin myös lasta, jonka äiti kivitettäisiin imetyksen loputtua. Mitä tälle lapselle tapahtuisi? Millainen aikuinen hänestä tulisi?

Vaikka aloin työskentelyn ”minulla ei ole mitään sanottavaa” -mielialassa, näyttely muotoutui eräänlaiseksi ”sosiaalisesti realismiksi”, ellei peräti *traumaattisen realismin* purkaukseksi.⁵

Maalauksen juoni – se, mitä taiteilija on kulloisessakin maalauksessa ”keksimässä” – ei välttämättä käy tekijälle käsitteellisesti selväksi, ennen kuin maalaus on liki valmis. Vasta silloin – ja usein vielä paljon myöhemmin – tekijä voi sanallistaa maalauksensa ”aiheen”. Kielellinen kertomus teoksesta syntyy vasta jälkikäteen.

Perinteisen akateemisen tutkimuksen argumentista toiseen etenevän asiankäsitteilyn asemesta opinnäytteeni teoreettisen osan kirjoittaminen eteni pikemminkin maalauksen prosessin ”logiikkaa” seuraten. Tutkimukseni syntyi vähän kuin maalauskin, lumipallon lailla. Se keräili elementtejä enemmän ja vähemmän sattumanvaraisesti maailman hetkisestä tarjonnasta, sieltä täältä: yksi risunen taidehistorioitsija Rosalind Kraussilta, toinen kuvataiteilija Fabian Marcacciolta, kolmas – oksan kokoinen – Laura U. Marksilta, neljäs korsi säätilasta, viides uutispätkästä, ja niin edelleen. Vähitellen oli kasassa isohko pallo. Sitten se piti painaa linnanaksi, jotta kaikki kerääntyneet ”roskaset” tulisivat, jos ei

analysoiduksi, niin ainakin keskinäisissä suhteissaan näkyviin.

Kun kävin läpi näitä tekstejä niiden kirjoittamisen jälkeen, paljastui muuan mielenkiintoinen piirre. Tekstit synnyttivät vaikutelman, että diskursiivisen järjen logiikkaa oli sekoittanut, sumennut, tahrannut – ikään kuin *maalannut* jokin muu ”järjestys”. Tämä toinen ”järjestys” hyppyytti ajatusta rekisteristä toiseen. Tämän havainnon jälkeen teoreettinen sisältö muotoutui yrityksestäni sekä tulkita että seurata tätä outoa ”järjestystä”, jota diskursiivisen logiikan asemesta ohjasi pikemminkin assosiaatio.

Perustelen teoreettisen työni assosiativisesti etenevää luonnetta aistimuksellisuuden huomioimisella. Assosiativisuus ei tarkoita pelkästään kielellisen, diskursiivisen rekisterin johdonmukaista hyväksikäyttöä. Assosiaatioissa myös aistimukset voivat ohjata ajattelun etenemistä.

Ohjaajani pyysi minulta toistuvasti teoriani yhteenvetoa. Laadin useita yhteenvetoja, jopa sisällysluetteloita, jotka kerta toisensa jälkeen kuitenkin hylkäsin. Kysymys siitä, mitä haluan valitsemistani teemoista sanoa, selvisi vasta kirjoittamisen myötä. Vasta kirjoittaessani näin, mitä halusin sanoa. Vastaavalla tavalla maalari ei tiedä maalauksensa sisältöä ennen kuin on sen maalannut (ja hyvä jos sittenkään): kokonaisuus koostetaan pikemminkin osin tahattomasti löydettyjä osia tarkastelemalla, niitä toisiinsa sovittamalla.

Tällä tavoin teoreettinen työskentely alkoi kieltoutua kiinteäksi osaksi taiteellista työskentelyä – jopa siinä määrin, että vähitellen mielsin koko prosessin uudeksi tavaksi tehdä taidetta. Teoreettinen logiikka kääntyi taiteelliseksi keksimiseksi, taiteellinen työskentely taas teoreettiseksi hahmotukseksi.

⁵ Traumaattisen realismin käsitteen olen lainannut Hal Fosterilta artikkelista ”The Return of the Real” (1996) samannimisessä kirjassa.

Nimenomaan taiteellisessa työskentelyssä käyttämäni materiaalit käyttäytyivät uppiniskaisen itseenäisesti ”neuvotteluissaan” teorian kanssa. Ne eivät hevin alistuneet käsitteellisen idean toteuttamiseen. Ne vaativat intensiivistä huomiota, katsomista ja jopa rakkautta. Ilman rakastamisen kaltaista, ajatuksistaan unohtunutta, keskittyntä läsnäoloa materiaali ei voi kääntyä ihmeeksi. Ainostaan tällaisen läsnäolon myötä materiaali – lapsen tavoin, kuin huomaamattaan – hyväksyi ja omaksui muodostamani teoriariekalet. Materiaali ei kuitenkaan sallinut sen koko luonteen muokkaamista toiseksi. Se vaati jäädä osaltaan määrittymättömäksi. Juuri määrittymättömyys soi sille yksilöllisyyden.

Vaikka Kuvataideakatemiaan opin- ja taidonnäytettä ei nimitetäkään väitöskirjaksi, senkin tulosten oletetaan tiivistyvän joksikin väitteeksi. Oma työni karttaa väitteeksi asettumista. Opintojen keskivaiheilla pohdin sanan ja kuvan välisiä eroja ja suhteita artikkelissani ”Kuvan tunto-oppia tavailemassa”.⁶ Päädyin lopulta kuitenkin väitteeseen maalauksen luonteesta ”aukijättämisenä”: maalaus voi sisältää lukuisia, jopa vastakkaisiksi mieltyviä näkökulmia. Se kieltäytyy diskursiiviselle merkitysjärjestelmälle ominaisesta polaarista, kaksiarvoisesta ja poissulkevasta logiikasta.

Aukijättäminen leimaa myös maalarin subjektiivuutta. ”Aukijättämisellä” tarkoitan maalarin ja maailman välistä vuorovaikutuksen prosessia, joka edellyttää maalariilta jatkuvaa oman subjektiivuutensa uudelleenmäärittelyä. Maalaus näyttäytyy dokumenttina siitä elävöitymisestä, joka liittyy subjektiivuuden uudelleenmäärittelyyn. Maalarin niin sanottu

itseilmaisuus osoittautuu, materiaalin avoimeksi jättämisen edellytyksen kaltaisesti, vaatimukseksi ja kyvyksi asettua hetkeksi määrittymättömyyteen, alttiiksi pikemmin *maailman* kuin itsensä kohtaamiselle.

Kuvataiteen tohtorin opintoni ovat olleet jatkuvaa uudelleenhahmotusta, johon ympäröivä maailma ihmisineen on osallistunut. Kiitoksillani haluan osoittaa työni muotoutumisen moninaisessa suhteiden ja toimintojen verkostossa. Täten kiitoslistani on pitkäkö, mutta ei sittenkään täydellinen.

Maailman ja kuvataiteilijan välisessä kohtauksessa eivät jää merkityksettömiksi muiden taiteilijoiden teokset. Lukuisten suomalaisten ja ulkomaisten taiteilijoiden teokset tai keskustelut työn äärellä ovat tietoisesti ja tiedostamattomasti vaikuttaneet työhöni. Keskeisimpinä mainitsen Polly Apfelbaumin, Katharina Grossen, Hannele Kumpulaisen, Fabian Marcaccion, Liisa Pesosen, Vesa-Pekka Rannikon, Anu Tuomisen ja Timo Vartiainen. Merkitykseltään vähäisiä eivät myöskään ole ne Kuvataideakatemiaan, Lahden, Tampereen ja Turun ammattikorkeakoulujen taideosastojen opiskelijat, joiden teosten äärellä olen jo vuosikymmenten ajan ihmetellen ja ihastuneena seurannut kuvataiteen muuttuvia ja samana pysyviä ilmeitä.

Kiitän Kuvataideakatemiaa rohkeudesta asettua taiteilijoiden taiteellisen tutkimuksen pioneeriksi maailmanlaajuisestikin. Minulle Kuvataideakatemiaan vuonna 1997 aloittama tohtori-ohjelma on mahdollistanut ennen kokemattoman taiteellisen työskentelyn tarkastelun. Opinnäytetyöni myötä olen tutustunut lukuisiin minulle merkittäviksi muodostuneisiin ajatuksiin ja ihmisiin. Kiitän jatko-opintojen osaston professoreita Satu Kiljus-

⁶ Artikkelini on julkaistu Mika Hannulan ja Satu Kiljusen toimittamassa teoksessa *Taiteellinen tutkimus* (2001).

ta ja Jan Kailaa uuden tien auraamisesta ja tuesta opintojen monimuotoisissa vaiheissa. Kiitän myös opiskelutovereitani Eija-Liisa Ahtilaa, Jan-Erik Anderssonia, Jan Kailaa, Pekka Kantosta, Pertti Kekaraista, Teemu Mäkeä, Pekka Niskasta, Marjatta Ojaa, Merja Puustista, Heli Rekulaa, Jyrki Siukosta, Jan Kenneth Weckmania ja Denise Ziegleriä jaettujen ajatusten ja tuntemusten monivärisyydestä seminaareissa, luennoilla sekä opintomatkoilla.

Professori Riikka Steweniä kiitän taiteellisen ja teoreettisen työni kommentoimisesta sekä esimerkiksiyydestä elegantin-syvällisessä ajattelussa. Tuomas Nevanlinna on ollut korvaamaton työni kommentoijana ja oikolukijana (kiireistään huolimatta, jopa häidensä aattona!), ja tiedollisen sivistyksen lähteenä koko opinto-ohjelmassa. Myös filosofian tohtori Hanna Johanssonia kiitän työni oikolukemisesta ja lempeästä kommentoinnista.

Kiitän työtäni alkuvaiheissa ohjannutta kuvataiteilija, professori Mary Kellyä taiteellisen työni tarkkanäköisistä erittelyistä sekä mahdollisuudesta vieraillla Kalifornian yliopistossa Los Angelesissa (UCLA) syksyllä 1999. Professori Laura U. Marksia kiitän innostavasta ajattelusta ja asenteesta sekä terävän älyllisestä mutta lämpimän kannustavasta ohjauksesta erityisesti työni teoreettisessa osuudessa. Kiitän Lauraa myös luennoimisesta järjestämässäni seminaarissa "Haptic Visuality / Laura U. Marks" Kuvataideakatemiassa keväällä 2004. Psykoanalyttikko Pirkko Siltalaa kiitän perehtyneistä ja koskettavista puheenvuoroista näyttelyjeni yhteydessä sekä ohjauksesta ja kannustuksesta opintojeni aikana. Työskentely ohjaajieni kanssa on ollut oivaluksia synnyttävä ilo. Tekstien käännoistyöstä kiitän Tomi Snellmania.

Kiitän työni esitarkastajia filosofian tohtori Anita Seppää sekä kuvataiteilija, dosentti Carolus Enckel-

liä myötämielisestä ja rakentavasta perehtymisestä työhöni.

Filosofi ja kuvataiteilija Göran Torrkullalle kiitos Artinan näyttelyni (1998) perusteellisesta tarkastelusta ja kiinnostavasta keskustelusta.

Kiitän taideteoreetikko Gertrud Sandqvistiä, kuvataiteilijoita Katharina Grossea ja Vesa-Pekka Rannikkaa innostavista luennoista Kuvataideakatemiassa järjestämässäni symposiumissa "Keksiä maalaus uudelleen!" syksyllä 2003.

Ystävälleni, kuvataiteilija Liisa Pesoselle kiitokset keskusteluista; työni lukemisesta ja kommentoinnista sekä monista hienoista oivalluksista teosten äärellä. Filosofian liseniaatti Merja Hintsalle kiitos inspiroivista keskusteluista. Filosofian liseniaatti, taidehistorioitsija Arja Elovirtaa kiitän "Median ja maan välillä" -artikkelin huolellisesta läpikäymisestä. Lääketieteen tohtori, dosentti Martti Heikkistä kiitän lääketieteellisestä neuvonnasta luvussa "Taiteen kosketuksesta".

Näyttelyiden järjestämisen osalta kiitän Nykytaiteen museo Kiasman intendenttiä Maaretta Jaukkuria ja Patrik Nybergiä sekä Galleria Artinan Mirja Vesteristä luottamuksesta sekä hyvin sujuneesta yhteistyöstä. Inka Maija Iitiälle kiitokset inspiroivista taiteeni tulkinnoista.

Teokseni julkaistaan Liken väitöskirjasarjassa. Kiitän Liken Ira Aarteloa ja Mari Hyrkkästä yhteistyöstä. Taitosta ja innostuneesta asenteesta siinä kiitän Timo Nummista. Kuvien käsittely on ollut sujuvaa ja miellyttävää kuvataiteilija Harri Larjoston kanssa. Kiitos.

Työtäni ovat rahoittaneet Valtion kuvataidetoimikunta (Taiteen keskustoimikunta) ja Greta ja William Lehtisen säätiö. Jenny ja Antti Wihurin rahaston ja Lapin yliopiston taiteiden tiedekunnan vierailevana taiteilijana Rovaniemellä olin keväällä

2005. Kiitokset professori Juhani Tuomiselle viihtymistäni edesauttaneista toimista.

Anopilleni Anneliese Walterille suurkiitos jatkuvasta tuesta ja avusta arkipäivän hyvin hoitamisessa yleensä ja työmatkoilla ollessani. Välimatka Zürichistä Helsinkiin oli lyhyt, kun taiteilija Helsingissä lapsineen, koteineen ja koirineen tarvitsi apua näyttelyntekopaineissaan.

Myös äitiäni Marjatta Pitkästä kiitän kodin ja lapsen hoidosta opintomatalla ollessani.

Poikaani Sebastiania kiitän syvästä ilosta, joka monin kerroin voittaa sekoittuneet aikataulut. Sebastian syntyi opintojen alkupuolella juuri parahiksi perehdyttäjäksi amodaaliseen aistimuksellisuuteen. Toivon, ettei työni ole anastanut lapselta liiallisesti äitiään, vaan antaa innostuksen eväät. Naapuriamme, taidemaalari Katriina Saloa kiitän

Sebastianin ja koiramme Benkin sydämellisestä varahoitajuudesta.

Puolisoani Oliver Walteria kiitän kaiken kokoaivan rakkauden ohella muun muassa kuvien käsittelystä, jokapäiväisestä kotityöstä ja halusta yrittää ymmärtää taiteilijavaimon temperamenttista järjestystä.

Mielessäni ovat lukuisat viikonloput ja illat, jolloin kukin perheemme jäsenistä työskenteli oman laptopinsa äärellä metrin päässä toisistaan. Oltiin yhdessä eri maailmoissa. Olen kiitollinen, että sain tämän mahdollisuuden. Ja olen tyytyväinen, että se on ohi.

Helsingissä 14.7.2006

Tarja Pitkänen-Walter

Sarjasta Vesiväriplastoksia, From the series Watercolour Sculptures

a) Madonsyömä, a) Wormeaten

vesiväriplastit, watercolour cakes, 5 x 18 cm, 2001

b) Jyrän alle jäänyt b) Run over by Roller

vesiväriplastit, watercolour cakes, 4 x 18 cm, 2001





Johdanto

Olin seurannut kuvan syntymistä ”tyhjästä”; kummastellut, miten kuvat kehkeytyivät mielessäni ja nousivat paperille (tai muulle materiaalille) – tai pikemminkin: kuinka ne nousivat ensin paperille ja kehkeytyivät vasta sitten mielessä.

Sylissäni paperiarkki, kädessäni kynä, istun äänettä. Katseeni ei pyri hahmottamaan tilaa, vaan asettuu tyhjän, aistiärsykkeettömän paperipinnan rauhaan.

Fokusointi on vapaa, tarkentumaton. Tämän katseen alla paperi muuttuu tasoon paikantumattomaksi, hengityksen kaltaiseksi tilaksi; tilaksi, joka ei tee eroa minun ja paperin välille; tilaksi, johon piste, viiva, kuvio hahmottuu.

Tässä silmä on pantu pois viraltaan. Sen tarkoitus ei ole tarkkailla, hakea informaatiota ulkoisesta maailmasta. Sen ei kuulu tehdä eroa konkreettisesti havaitun ja mielikuvituksessa hahmotetun välille. Nyt



Taiteilijan hampaat, Artist's teeth,
akvarellikynät, watercolour pencil, 4 x 12 cm, 2001

silmä on lomalla. Äänettömästi, reagoimatta se ottaa vastaan, todistaa tyhjyyden elävöitymistä, täyttymistä sisäisen elämän projisoituessa ulkoiseen pintaan.

Silmä seilaa (tämän hetken) ajan ja paikan koordinaateilla ruoritta. Näköaistimus voi zoomata historiaansa edestaas. Kenties se näkee olennaisen, aistimuksen itsensä rakennetta muokanneen toiston. Kenties se voi tavoittaa aistimuksen eriytymisen, ulkoisen ja sisäisen välisen rajaportin.

Paperista on tullut aistimuksen ja mielen liikkeiden peili. Mikä on aistimus ja mistä koostuu tämä heijastuva mieli? Mitkä lait hallitsevat "vapaasti" syntyvää kuvaa? Ja mitä minulle, katsojalle tapahtuu tässä silmän oudossa kyydissä?'

¹ Hiukan muokattu lainaus Tarja Pitkänen(-Walterin) tutkielmasta "Hetki läsnäolon muistomerkin äärellä" (1997).

Liian haurasta kuvaksi

Tarkastelen työssäni *kuvan luomista* olemassaolon kokemuksen synnyttäjänä: teen kuvaa, siis olen.

Kun puhun kuvan tekemisestä, viittaa ensisijaisesti maalaamiseen.² Tällä en kuitenkaan tarkoita rajata muita taiteenaloja tarkastelun ulkopuolelle. Viittaa lukuisiin teoksiin, jotka eivät ole maalauksia. Myöskään ne omat teokseni, joita nimitän maalauksiksi, eivät ehkä jonkin toisen mittapuun mukaan sitä ole. Sisällytän muun muassa kolmiulotteisiksi, äänellisiksi installaatioiksi rakennetut värilliset teokseni maalauksen kategoriaan. Ja toisaalta nykymaalauksen ilmiöt ovat niin moninaiset, ettei näkökulmani millään muotoa ole relevantti kaiken maalauksen tarkastelussa. Pikemminkin tarkastelen erästä *taiteellista prosessia* maalauksen näkökulmasta.

Tavanomaisesti maalaus ymmärretään esteettiseksi objektiksi. Monet nykytaiteen modernismin jälkeiset suuntaukset ovat kuitenkin korostaneet kuvataiteen prosessiluonnetta – taidetta tapahtumana, interventiona – aineellisen objektin ja illuusion tuottamisen asemesta. Materiaalisen objektin vastaisuus sinänsä ei välttämättä perustele halua ymmärtää taidetta prosessina. Pikemminkin kapinointi taideobjektin tuottamista vastaan osoittaa *tekemisen tapahtuman* merkittävyyden ymmärtämistä. Myös maalausta – vaikka se mitä ilmeisimmin

on materiaallinen kappale – voidaan tarkastella tapahtumana. Tämän tapahtumisen ensimmäinen osa käydään taiteilijan, teoksen ja maailmassaolon välillä, toinen osa teoksen, katselijan ja maailmassaolon välillä.

Nykytaidetta tulkittaessa korostetaan usein teoksen ja katsojan välistä suhdetta. Teoksen ymmärretään muodostuvan olennaisesti nimenomaan katsojasuhteessaan. Niin katsojan kuin tekijänkin kykyä antautua taiteelliseen tapahtumaan ohjaavat psyykkisten ominaisuuksien lisäksi useat ulkoiset muuttujat. Esimerkiksi konkreettinen tila (työhuone, näyttelytila, koti) koodaa jo ennalta kokemuksen rajoja, ja muun muassa tieto teoksen tekijästä rajaa katselukokemusta. Tämän työni lähtökohtana on työhuoneen yksityisyydessä eletävä *antautumisen* tapahtuma. Ymmärrän sen mahdollisuutena irrottautua hetkellisesti tietyistä käsitteellisistä koodauksista, jotka ohjaavat teoksen konventionaalista katselutapahtumaa. Katsojan ja teoksen välinen suhde syventyy ja avautuu (mahdollisesti hyvinkin antoisasti) ensi näkemältä kuvittelemattomiin suuntiin, kun taas taiteellisessa työskentelyssä aineen konkreettisesti muokkautuessa pikemminkin romahdetaan radikaalisti merkityksettömyyteen, *juonettomuuteen*: törmätään materiaaliseen *toiseen*. Näkökulmani perustuu käsin kosketeltavan, muokkautuvan materiaalin ja tekijän väliseen vuoropuheluun, joka houkuttelee odottamattomiin juonesta poikkeamisiin.

Täten jätän teoksen muodostumisen katsojasuhteen osalta toisen tutkimuksen asiaksi.

En siis lähesty maalausta objektina. Tarkastelen maalausta erityisenä maailmaan sulautumisen prosessina, jossa monet erilaiset maailmassa olemisen tavat ja havainnot kietoutuvat yhteen.

Mielikuvan hajoaminen ja viipyilevä uudel-

² Tarkoitan kuvalla visuaalisista elementeistä koostuvaa kaksiulotteista esitystä. Näin ollen maalauskin sisältyy kuvan kategoriaan. Tässä työssä viittaa kuitenkin maalauksella pikemminkin moniaistiseen taiteelliseen prosessiin, joka kyseenalaistaa kuvan kiinnittämisen (samana pysyvän) merkityksen. Kuvalla tarkoitan siis ennemminkin objektia, kun taas maalaus korostaa vuoropuhelua aineen ja taiteilijan välillä. Mielikuva sukkuloi kuvan ja maalauksen välillä.

leenmuotoutuminen ovat osa maalausprosessia. Ne tapahtuvat myös taiteilijasubjektissa. Juuri siksi subjekti määrittyy uudelleen maalaamisessa.

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

Otan työssäni vakavasti niin taiteilijoiden riskiäitaiset puheet vaihtuvista mielialoista taiteellisen prosessin kuluessa kuin ihmettelyn taiteilijan epämääräisestä paikasta tässä prosessissa. Jotkut puhuvat minuuden häviämisestä siinä määrin, että kokevat tuskin olevansa olemassa, jotkut (tai samat ihmiset eri hetkellä) taas puhuvat täydellisimmän omana itsenään olemisen kokemuksesta.³

Voimakas affektiivisuus ja halu kuuluvat maalausprosessiin. Ne kietoutuvat nautintoon; eräänlaiseen itsestään irtoamisen kokemukseen työskentelyprosessin niissä vaiheissa, joissa työ tuntuu luovan itse itsensä. Tämä nautinto sinänsä perustelee tekemisen mielekkyyttä.

Yhtä lailla maalausprosessiin kuuluvat tyhjyyden ja merkityksettömyyden kokemukset. Liitän ne osaltaan subjektiuden tai identiteetin kyseenalaistamiseen maalausprosessissa. Maalauksen ilmaisevat ominaisuudet eivät kuitenkaan ole kokonaan selitettävissä merkityksen poissaolon termein. Myös-

kään visuaalista representaatiota haastavat piirteet eivät tarkoita pelkästään merkityksen poissaoloa, vaan toisenlaista merkitystä.

Lähestyn tätä toisenlaista merkitystä maalauksessa psykoanalyttisen viitekehyksen avulla. Tarkastelen tietoista käsitteellistämistä pakenevaa aistimuksellista tapahtumaa, synesteettisten keho-mielentilojen "puhetta", amodaalisia aistimuksia ja vitaaliaffekteja (Stern 1985, 47–61).

Jotta yksilö voisi toimia tehokkaasti modernissa maailmanjärjestyksessä, hänellä on oltava kyky kiinnittää huomionsa yhden aistimuspiirin informaatioon, muiden aistimusten kustannuksellakin. Modernisuuteen liittyy aistimuspiirien eriyttäminen toisistaan. (Crary 2001.)

Modernin maalauksen yhtenä olennaisena juonteena oli esittävän kuva-aiheen hylkääminen ja abstraktin ilmaisun kehittäminen. Formalistisessa tulkinnassa maalauksen oletettiin litteiden ihanteessaan nojaavan puhtaasti optiseen kokemukseen. Greenbergin mukaan maalaustaiteesta tuli abstraktia nimenomaan sen pyrkiessä erotautumaan kuvanveiston kolmiulotteisuudesta. (Greenberg 1989 [1961], 133–145.)

Omassa työssäni lähestyn abstraktia ilmaisua amodaalisen aistimuksen näkökulmasta. Modernisuuden aistimuksia eriyttävästä eetoksesta poiketen tulkiten abstraktia kuvakieltä aistimusten yhteen kietoutumisen ilmaisuna. Tarkastelen abstraktia kuvakieltä lingvistisesti määrittymättömän ilmaisemisena, representaatiota vastaan kapinoivana ilmiönä. Tästä ei seuraa, että se olisi merkityksetöntä, muttei liioin, että se sisältäisi transsendenttisiä merkityksiä. Näen abstraktin kuvakielen pikemminkin immanenssin, kehollisen läsnäolon ja aistimisen esityksenä. Erityisesti opinnäytteeseeni liittyneessä näyttelyssäni Galleria Artinassa vuonna 2001 tar-

³ Esimerkiksi taidemaalari Silja Rantanen puhuu taiteellisesta prosessistaan Göteborgin taidemuseon näyttelykirjassaan *Dokument av en utopi* (1999), jossa Virpi Haavisto haastattelee häntä artikkelissa "Jag finns ju knappast till".

kastelin amodaalisen aistimuksen suhdetta abstraktiin ilmaisuun. Luvuissa "Moniaistisuudesta" ja "Subjektin murtumisesta aistimuksellisuuteen ja abstraktiin esitykseen" perehdyn synesteettisyyden ja haptisen visuaalisuuden konteksteihin taiteellisen työskentelyn yhteydessä.

Tarkastelen mielikuvaa muotoavia aistimuksia osana maalauksen rakentumista myös haptisen visuaalisuuden teorian valossa.⁴

Termi "haptinen" viittaa tuntoaistiin, jolloin se sisältää myös kosketus- ja paineaistimukset, kineesien, asennon ja liikkeen aistimukset. Haptisessa näkemisessä silmät toimivat kosketus- ja tuntoaistin kaltaisesti ja laukaisevat fyysisiä muistoja esimerkiksi hajusta, mausta tai kosketuksesta.

Laura U. Marks on työstänyt haptisen visuaalisuuden teoriaa selvittääkseen niitä tapoja, joilla kulttuurien välinen (*intercultural*) liikkuva kuva kytkee katsojan näkemäänsä kehollisesti ja tuosten esiin muutoin välittymättömiä kulttuurisia merkityksiä ja muistoja. Elokuvalliseen identifiikaatioon viitaten Marks väittää haptisen visuaalisuuden houkuttelevan sellaiseen samastumiseen, jossa katsoja ja katsottu, subjekti ja objekti, liukenevat toisiinsa. Tässä tapahtumassa katsominen ei merkitse valtaa vaan antautumista – jopa sitä, että objekti on voimallisempi kuin subjekti: "[...] näytti siltä, että jokin kamppaili tullakseen ilmaistuksi. Tämä jokin oli liian hauras muodostuakseen kuvaksi. Tämä hauraus liittyi kulttuurien väliseen liikkeeseen, merkityksen menetykseen ja uudel-

leentulkintaan." (Marks 2004.)

Väitän, että vastaavat antautumisen, liukene-
misen ja kamppailun toiminnot tapahtuvat myös
maalauksen prosessissa. Myös maalauksessa jokin
"liian hauras kuvaksi" pyrkii tulemaan ilmaistuksi.
Maalauksen prosessilla ei kuitenkaan ole välttämät-
tä mitään tekemistä eri kulttuurien kanssa. Maalaus
kylläkin operoi erilaisilla merkityksen muodostuk-
sen rakenteilla. Maalausprosessissa työskennellään
muun muassa intuition kanssa. Intuutiolla tarkoi-
tan taidehistorioitsija Gertrud Sandqvistin sanoin
"sellaista kertynyttä kokemusta, jota ei voi lähestyä
välittömästi kielen avulla, mutta joka kuitenkin vai-
kuttaa tietoisuuteemme. Täten intuitiivinen valinta
on yhtä tietoinen kuin harkittu valinta, se vain käyt-
tää tietoisuuden aspekteja, joita kieli ei tavoita. Se ei
voi sanoa, mutta se voi näyttää." (Sandqvist, www.kaapeli.fi/~roos/gertrude.htm.)

Maalausprosessissa käsitellään intuitiivisia, ke-
hollisia ja myös lingvistiksi lähestyttäviä tietoisuu-
den alueita. Maalaus sisällyttää vastakohtia toisiinsa
ja haastaa diskursiivisen maailman järjestyksen.

Sinä, mielikuva, minä

Pohdintani taustalla on kysymys taiteilijan kannal-
ta ensisijaisesta aiheesta tai jopa välineestä: mie-
likuvasta. Miten mielikuva on ymmärrettävissä
taiteellisen työskentelyn valossa? Millaiset tekijät
ohjaavat mielikuvan muodostumista? Millainen on
mielikuvaa muokkaava taiteellinen prosessi, ja mitä
tekijälle tapahtuu tässä prosessissa?

Mielikuvan käsitteellä, kuvakonnotaatiosta huo-
limatta, saatetaan viitata myös näköaistimuksen
avulla tavoittamattomiin sisältöihin. Mielikuva
voi tarkoittaa kuvallisen, "kertovan" tai esittävän
aiheen ohella myös kuva-aiheeksi suoraan kään-

⁴ Haptisen visuaalisuuden käsite periytyy taidehistorioitsija
Alois Riegliltä. Taiteentutkija Laura U. Marks on uudelleentul-
kinnut ja kehittänyt haptisen visuaalisuuden teoriaa väitöskir-
jassaan *The Skin of the Film. Intercultural Cinema, Embodiment,
and the Senses*, muun muassa Gilles Deleuzen ja Félix Guatta-
rin ajattelun pohjalta.

tymättömiä elementtejä, esimerkiksi värien suhteita ja liikkeitä, muotokieltä ja kuvan elementtien rytmejä (intensiteettejä). Mielikuvaan sisältyy mahdollisesti monien aistimodalityettien aistimusrepresentaatioita, esimerkiksi ääntä, tuoksua, makua, määrällisyyttä, suuntaisuutta, painavuutta, valoisuutta ja kosteutta. Mielikuvaan voi kuulua jokin tuntu tai tunnelma.

Taiteilija voi työskentelyssään pyrkiä yhden tai useiden mielikuvan aistimodalityettien esiintuomiseen joko erilaisia välineitä hyväkseen käyttäen tai "kääntäen" yhdellä välineellä eri modalityetteja tietyn aistimusrekisterin tavoitettavaksi. Esimerkiksi kuvataiteilija voi kuvata kuumuutta näköaistilla kartoitettavain keinoin, kaksiulotteisella pinnalla.

Mielikuvat ja minuus ovat perustavalla tavalla toisiinsa sidoksissa. Yksilökehityksessä varhaisten mielikuvien muodostuminen tarkoittaa psyykkisen minuuden rakentumista. Psyykkisen minuuden muotoutuminen voidaan puolestaan ymmärtää erottamattomassa suhteessaan fyysisiin, kehollisiin prosesseihin. Mielikuvat ja minuus alkavat muodostua kehollisessa kontaktissa toiseen jo varhaisissa, kohdussa tapahtuvissa kehityksen vaiheissa.

Yksi keskeisimmistä viimeaikaisista neurobiologisista löydöksistä korostaa vuorovaikutuksen ja kosketuksen keskeytyttä minä-mielikuvan ja mielen kehittämisessä: "[K]aikki oleellinen aivojen kehitys tapahtuu vuorovaikutuksessa toiseen, ja viimeaikaisen tutkimuksen mukaan kosketuksella ja katseella on tässä aivan erityinen merkitys." (Mäkelä 2003, 107.) Mielikuvan ja minuuden sidokseen liittyy siis yhtä lailla perustavasti fyysis-psyykinen kontakti ympäröivään maailmaan ja erityisesti minua edeltävään toiseen ihmiseen. Ajattelutapani

läpäisee näkemys kehon ja mielen saumattomasta kietoutumisesta toisiinsa.

Ruumiillinen suhde ympäristöön – siinä missä mielikuvan uudelleen muodostuminenkaan – ei tietenkään lakkaa syntymisen hetkeen. Se jatkuu (suurelta osin tiedostamattomana) läpi elämän, ajatellaan vaikkapa vuorokaudenajan tai nautittujen ravintoaineiden tai kehollisten liikkeiden vaikutusta fyysis-psyykkiseen olotilaan, ajatuksiin ja tunteisiin.

Mielikuvan rakennetta – sen suhdetta aistimuksellisuuteen ja affektiin – lähdin tutkimaan paitsi taiteellisen käytännön avulla myös psykoanalyttisen teorian valossa. Tästä syystä yhtenä työni ohjaajista on toiminut psykoanalyttikko Pirkko Siltala. Hänen näkemyksensä ei kuitenkaan rajaudu psykoanalyysiin, vaan hän on sovittanut useita erilaisia ajattelutapoja pitkäaikaisen, teoreettisen perehtyneisyyden ja kliinisen kokemuksen pohjalta. Teoreettinen ajatteluni on rakentunut olenaisesti yhteistyössä Siltalan kanssa. Ajallisesti olemme tavanneet toisiamme tuskin muutamaa tuntia vuodessa. Ohjauksen käsite onkin toisinaan vaikuttanut hieman suurelliselta. Minulle kuitenkin paljastui yllätys, kun kävin läpi keskustelumme tallenteita useita vuosia keskustelujen jälkeen. Paitsi että omakin puheeni kuulosti huomattavasti selkeämmältä kuin miten ajatuksen muodostamisen mielessäni silloin koin, oivalsin kuinka hyvin Siltala oli löytänyt merkityksen tuon aikaisista teoksistani ja sanallisista selvityksistäni. Minulle nuo keskustelut laajemmassa merkityksellisyydessään aukesivat vasta useita vuosia myöhemmin, tallenteita kuunnellessani.

Näin ollen tuntuu siltä, että varsinaiset ajatukselliset, sanallistetut sisällöt ovat monin osin pikemminkin Siltalan työtä. Minulla on siinä

enemmänkin rekisteröijän osa. Mutta sitähan on taiteilijan työ muutoinkin. Ei siinä tuoteta *omia* ideoita. Päinvastoin, *oma*, myös oma minuus, kasaantuu siitä, mitä maailma milloinkin tuo eteen. Tilanne muistuttaa silloin tällöin toistuvaa unta, jossa joku toinen taiteilija on rakentanut mitä upeimpia teoksia. Ihailen ja ihmettelen niitä, ja minua harmittaa ainoastaan se, että joku toinen on ne keksinyt ja etten itse voi niitä enää tehdä. Unesta herättyäni ymmärrän uneni nurinkurisuuden: minähän nuo teokset unikuivissani loin.

Vastaavalla tavalla teoksen muotoutuessa muotoutuu myös taiteilijasubjekti (jos näin halutaan sanoa, subjektiushan on pelkkä oletus). Näiden kahden navan muotoutumista on mahdotonta erottaa toisistaan.

Tyhjästä aistimukseen ja haluun

Uuden teoksen aloittaa ”tyhjästä”. Sitä kelluu kuin haaleassa vedessä, merkityksettömyydessä, tyhjyydessä, loputtomassa väsymyksessä – kuin jousi, josta jännite on poissa. Asioiden merkitykset ja yhteydet ovat valuneet ankeuteen, energiattomuuteen, haluttomuuteen. Tilanteessa on pienoinen hätä, joskin sekin kelluu samantekevyydessä. Sitten tulee tyytymättömyys, kangerrus, vaatimus. Jotain pitäisi saada aikaan... merkitykseen ja paikkaan! Sitä tarttuu kuin oljenkorteen, johonkin, mikä vähänkin tuntuisi mielekkäältä, aloittaa jotain (teosta). Ja vähitellen löytyy halu. Se täytyy heti kiinnittää materiaaliin, muutoin se katoaa. Se katoaa joka tapauksessa – löytyäkseen taas uudelleen, hävitäkseen taas. Tässä edestakaisessa liikkeessä palaa jälleen usko asioiden mielekkyyteen. Palaa jälleen se, jota voin nimittää minäksi.

Työssäni minua kiinnostaa nimenomaan mieli-

kuvien muodostuminen *tyhjästä* – se, että saan itse olla esiin nousevien kuvieni ensimmäinen katsoja – tai pikemminkin se, että minä en tuota kuvia tietoisesti päättelemällä. Oikeastaan kuvat itsessään eivät ole merkittäviä; niiden merkityksellisyys on pikemminkin tekemisen prosessin tyydyttävyydessä. Teokset itse jäävät ikään kuin tienviitoiksi, merkeiksi kuljetusta matkasta. Ihmettelinkin nuorempana, miksi jotkut ovat valmiita maksamaan taideteoksista miljoonia, vaikka saavat vastineeksi ”tien” asemesta pelkän ”tienviitan”!

Millaista katsomista vaatii *tyhjästä* näkeminen? Miten mielikuvat nousevat tyhjästä? Entä, miten tyhjästä voisi ymmärtää? Tyhjä taiteellisen prosessin osatekijänä on ollut eräs kokemuksellisista lähtökohdistani. Yhtä olennaista on se, miten *tyhjä* taiteellisen prosessin kuluessa korvautuu halulla.

Koska haluun liittyvä nautinto vaikuttaa olennaiselta työskentelyä motivoivalta tekijältä ja liittyy minuuden ”täyteläistymisen” kokemukseen, halusin ymmärtää sen merkitystä ja paikkaa mielikuvan ja kuvan muodostumisen tapahtumassa.

Työskentelyprosessi sisältää useita erityyppisiä nautinnon lajeja. Erään nautinnon mielsin liittyvän olennaisesti aistimuksellisuuteen. Tähän nautintoon kietoutuva halun kokeminen heräsi useita aistimuspiirejä yhtäaikaaisesti koskettavasta elementistä, vaikkapa kankaan tai maalausjäljen tekstuurista, kiillosta tai samettisuudesta, värien rinnastuksesta... Halun herääminen ei kuitenkaan ollut itsestäänselvyys. Sitä edelsivät tylsyyden, tyhjyyden ja merkityksettömyyden tuntemukset, joilta sitten halu jossain vaiheessa pelasti. Miksi ja miten juuri aistimuksellisuus liittyi halun heräämiseen ja sitä myötä koko teoksen syntymiseen?

Teoksessa aistimuksellisuuden ilmentymien ei tarvitse liittyä esittävään kuva-aiheeseen tai ker-

tomukseen loogisen tarkoituksenmukaisuuden periaatteella. Päinvastoin, aistimuksellisuuden ilmentymät tuntuvat välittävän lingvistiseksi käsitteellistämiseksi vain vaivoin kääntyviä intensiivisiä tuntuja.⁵

Maalauksessa intensiteetit kohtaavat: värit, muodot, tekstuurit – asiat ja voimat ilman valmiiksi määriteltyä, tarkkarajaista identiteettiä. Asioiden suhteet, erot ja merkitykset syntyvät maalauksen tapahtumassa. Ne eivät ole ennalta määriteltyä, valmista esittämisen kieltä.

Näillä intensiivisillä merkityksillä työskenteleminen tuntuu kokemuksen erityisen elävyyden vuoksi tavanomaista välittömämmältä todellisuuden kohtaamiselta – siinä määrin kuin välittömyys yleensä on ihmiselle mahdollista. Se tuntuu yksinkertaisesti elämiseltä. Tähän kokemuksen laatuun viittaa tekstissäni *läsnäolon* termillä.

Vaikka intensiiviset merkitykset pakenevat diskursiivista tulkintaa, ne tuntuvat sisältävän eriaseteisia voimakkuuksia. Ne jopa tuntuvat toimivan eräänlaisina tekijän energian lisäämisen varastoina, mielekkyyden tilan avaajina.⁶ Tämä mielekkyyden kokeminen ei rajoitu työhuoneen ja teoksen piiriin, vaan se tuntuu uudelleenmäärittävän ja sijoittavan tekijää ympäröivään konkreettiseen tilanteeseen (ja maailmaan) nähden.

Luvussa "Taiteen kosketuksesta" tarkastelen intensiivisyyden aspektia maalausprosessissa. Lähestyn sitä muun muassa kuvan kehollisen vaikutuksen näkökulmasta.⁷ Kiedon intensiteetin esteettisen kokemuksen koskettavuuteen ja esitän huomionomaisen oletuksen koskettavuuden ja intensiteetin suhteesta Toiseuteen.⁸

Maalaus: rikkinäisenä kuvana kuvien joukossa

Kaiken kuvan tekemisen voi tulkita olemassaolon kokemuksen kuvaukseksi – ja samalla tuon todellisuuden luomiseksi.⁹

Kuva puikkelehtii tekstissäni mielikuvan, teknologisesti tuotetun kuvatulvan, representaation epäilyn ja maalauksen konteksteissa. Näkökulmien hämmentävä ja osin ristiriitainenkin heterogeenisuus itsessään kertoo taiteellisen työskentelyn luonteesta monien näkökulmien päällekkäisyytenä. Lisäksi se kertoo mahdottomuudesta ottaa taiteellista työskentelyä haltuun diskursiivisella tasolla. Tässä mahdottomuudessa lähestyn aiheitani pikemminkin kysellen kuin väittäen.

1980-luvulla alkaneessa representaatiokriittisessä postmodernissa keskustelussa maalaus nähtiin muiden kuvien tavoin maailmassa toimivana vallan

5 Inka-Maija Iitiä on selvittänyt tunnun käsitettä Jean-Luc Nancy'n ja Maurice Merleau-Pontyn ajattelun johdolla. Ks. esim. "Nina Roosin jälkikäsitteellisten maalausten tunnuista", *Volare*, 2003.

6 Vappu Lepistö on huomionut taiteilijan energian lisääntymisen taiteellisen prosessin tietyssä vaiheessa. Lepistö 1991, 187.

7 Kulttuuriteoreetikko Brian Massumi on pohtinut intensiteettiä ja kuvan suhdetta katsojaan Hertha Sturmin median vaikutuksia kartoittavan tutkimuksen valossa. Viittaa tässä yhteydessä näihin tutkimuksiin. Massumi 2002, Sturm 1987.

8 Puhuessani työssäni T/toiseudesta perustan puheeni kokemuseeni taiteellisessa prosessissa kohdatusta tuntemattomasta pikemminkin kuin johonkin toiseudesta käytyyn keskusteluun tai ajattelijaan. Eräs harvoista lukemistani toiseutta käsittelevistä teorioista on Merja Hintsan teoksessa *Mahdottoman rajoilla* (1998), jossa hän limittää toiseutta tiedostamattomaan. Hintsan toiseus-käsite hahmottuu suhteessa Levinasin ja Derridan ajatteluun. Myös itse pyrin toiseuden käsitteen avulla määrittelemään tiedostamatonta uudelleen.

9 "Descartes oli oikeassa – representoimalla ihminen on." (Lindell 2003, 109.)

manifestaationa. Sitä mitä maalaaminen sinänsä kokemuksellisesti tarkoitti, ei tässä diskurssissa käsitelty. Kuvista vallan ja poliittisuuden merkeinä puhuttiin kovasti kiinnittämättä kuitenkaan huomiota siihen, että merkitys voisi uudelleenmuodostua itse maalauksen tapahtumassa, vallan varsinaisessa paikassa. Lisäksi uusiin medioihin kohdistuvassa yleisessä innostuksessa maalaus miellettiin epäkiinnostavaksi.

Taiteilijat ovat kuitenkin jatkaneet maalaamista muuttuneessa taidemaailmassa, muuttuvien merkitysten ja sisältöjen kentällä. Kun teoreettinenkin kiinnostus on keskittynyt viime vuosikymmeninä pääasiassa uusiin medioihin, maalauksen ajan myötä muuttuneet sisällöt ja merkitykset ovat jääneet artikuloimatta. Suomessa maalauksesta puhutaan edelleenkin subjektiivisena itseilmaisuna, ekspressiivisen maalauksen tradition sanaston mukaisesti.

Vaikka väline on taiteellista työskentelyä määrittävänä kriteerinä muuttunut eksplisiittisesti merkityksettömäksi, on yhä nähtävissä selkeitä hierarkkisia arvostuksia eri välineiden välillä. Luvussa "Keksiä maalaus uudelleen!" tarkastelen maalausta välineiden keskinäisen vaikutuksen kentällä.¹⁰

Määritellessäni maalausta uudelleen käytän hyväkseni myös taidehistorioitsija Jonathan Craryn avaamaa näkökulmaa modernisuuteen. Luvussa "Tyhmänä kuin maalari" käyn läpi Craryn teosta *Suspensions of Perception: Attention, Spectacle, and Modern Culture*, jossa modernia maailmaa lähestytään tarkkaavaisuuden (*attention*) perspektiivistä. Crary hahmottaa taiteeseen, psykoanalyysiin ja päiväunelmointiin liittyvän vapaan assosioinnin mah-

dollisuudeksi hellittää hetkeksi tarkkaavaisuuden rekisteristä. Hän näkee nämä ilmiöt modernin, tarkkaavaisuuteen pakottavan yhteiskunnan välttämättömänä kääntöpuolena ja puhuu tarkkaavaisuuden ja tarkkaavaisuudesta hellittämisen jatkumosta, niiden välttämättömyydestä toisilleen. Crary selvittää, kuinka Freud psykoanalyysissä (vapaan assosiaation tekniikassaan) ja Cézanne maalauksessa (tarkkaavaisen havainnon peräänantamattomassa havainnoinnissaan) antoi mahdollisuuden hahmottaa todellisuus entistä kokonaisvaltaisemmin.

Kuvataiteilija Timo Vartiainen hahmottaa todellisuutta puikkelehtimalla kulttuurisesti vahvasti koodatuilta alueilta luontoon ja takaisin. Vartiaisen monimateriaaliset teokset perustuvat usein matkantekoon. Tuntuu kuin Vartiainen vaelluksellaan löyhästi kutoisi, harsisi toisistaan etäänntyneitä todellisuuksia yhdeksi elämisen kokemukseksi. Hänen teoksiaan voi pitää modernisuuden hyljeksimänä "kuljeskeluna". Tarkastelen niitä aistimuksellisen paikkaan kietoutumisen näkökulmasta luvussa "Median ja maan välillä".¹¹

Maalauksen prosessi sisältää jatkuvan, kehollisiin rytmeihin kietoutuvan liikkeen tarkkaavaisuuden ja tarkkaavaisuudesta hellittämisen välillä. Tästä näkökulmasta tarkasteltuna maalaus voidaan jäsentää tavanomaista havainnon esitystä laajemmaksi todellisuuden kokemuksen kuvaukseksi.

Maalauksessa ei myöskään ole kyse vain yksilön subjektiivisesta tunneilmaisusta: subjektiivisuudesta psyykkisen sisäisyyden merkityksessä. Maalaaminen synnyttää myös "vapaata" intensiteettiä, joka pikemminkin mahdollistaa läsnäolon kuin viittaa psyykkiseen tai tiedostamattomaan sinänsä.

¹⁰ Taidehistorioitsija Rosalind Krauss puhuu välineen heterogeenisuudesta. Krauss 2000.

¹¹ Teksti on julkaistu Vartiaisen näyttelyluettelossa *Tsurraa*, Nykytaiteen museon julkaisuja 94/2004.

Maalaus ei niinkään ilmennä subjektiivisuutta vaan pikemminkin maalausprosessi *haastaa* maalarin subjektiivisuuden. Tämä tarkoittaa myös sitä, että todellisuuden haltuun ottamisen väline – muodostettu mielikuva tai representaatio – alkaa horjua. Luvussa ”Kuvan rikkomisesta” tarkastelen tätä representaation horjumista tai representaation avautumista performatiivisuuden ja läsnäolon muotoihin maalausprosessissa. Lähestyn aiheita muun muassa kulttuurimaantieteen näkökulmasta. Johdattelijanani on Kevin Robins. Robins pohtii, mikä on kuvien asema kulttuurisessa elämässämme ja miten modernit kuvateknologiat ja keinotodellisuus vaikuttavat tapaamme kokea maailma ympärillämme. Kriittisessä luennassaan Robins tarkastelee, kuinka modernit kuvateknologiat mahdollistavat maailman tarkkailun etäisyyden tai välimatkan päästä. Kuvaksi monitoroitu todellisuuden tarkkailu sekä edellyttää että mahdollistaa välimatkan suhteessa maailmaan ja tuottaa osaltaan todellisuuden kieltämistä.

Maalausprosessissa maailmasta luodaan kuvaa toisentyypin tapahtumapaikalla olemisen kautta. Maalauksessa todellisuuden representaatio pikemminkin puretaan tai avataan ja representaatio rakennetaan uudelleen vasta tämän purkamisen seurauksena. Maalausprosessissa representaation purkaminen ilmenee esimerkiksi tyhjyyden, tarkoituksettomuuden ja merkityksettömyyden kokemuksina, jotka kuitenkin ovat välttämättömiä maailmaan kohdistuvan uuden *halun* muotoutumisen kannalta. Maalauksen rakentamiseen sisältyy

aistimusten työstämistä: intensiteettien välityksellä tapahtuvaa todellisuuden kohtaamista.

Representatiivisen efektin asemesta intensiteeteillä työskentely synnyttää pikemminkin todellisuuskokemuksen muutoksen.

Kuvan maalaaminen tarkoittaa kuvan rikkomista

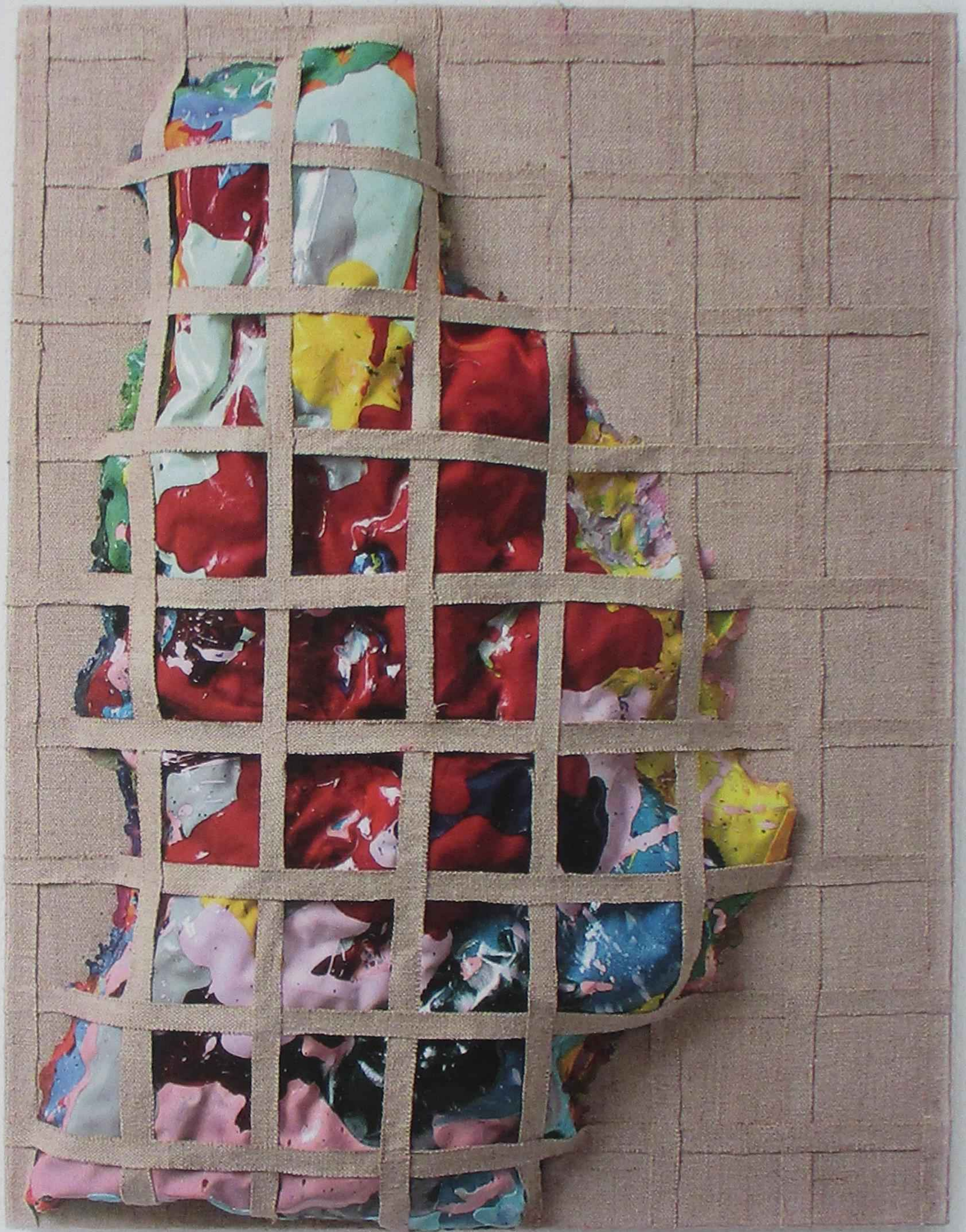
Gilles Deleuzen mukaan ihmisiltä puuttuu elinvoimaa ja kykyä elävöityä, ei niinkään keskinäistä kommunikaatiota.¹² Maalausprosessi muodostaa eräänlaisen ”pakoviivan”, jossa on mahdollista elävöittää käsitystä todellisuudesta hetkellisen diskursien romahtamisen seurauksena.¹³ Kirjaimellisessa merkityksessään pako viittaa pois lähtemiseen, etäisyyden ottamiseen. Tässä yhteydessä kuitenkin tarkoitan sillä pikemminkin kykyä purkaa luokittelevat kategoriat hetkeksi, jotta ympäröivän maailman tapahtumat olisi mahdollista kohdata.

Kiinnostavinta maalauksessa on juuri tämä määrittelyä ja luokituksia pakenevan elementti – hetkellinen vapautuminen vallitsevasta diskurssista.

Maalauksen luonne kiteytyy paradoksiin: *kuvan maalaaminen tarkoittaa kuvan rikkomista*. Se tarkoittaa ennestään tunnetun mielikuvan hajottamista ja uuden mielikuvan synnyttämistä. Maalaus merkitsee mahdollisuutta tarkastella ihmisen ja maailman vuorovaikutusta mielikuvan ja subjektiivisuuden uudelleenmuotoutumisen prosessissa – tapahtumana, joka ei salli toiseuden unohtamista.

12 Ks. Rajchman 2001.

13 Ks. *paon viiva (line of flight)* Teemu Tairan artikkelissa ”Viivoista koostetut, viivojen lävistämät: Deleuze, kulttuurintutkimus, Magnolia” teoksessa *Vastarintaa nykyisyydelle* (2004).



Kuvallista ja sanallista kannattelua

– taiteilijan ja instituutioiden vuorovaikutuksesta

Maisemaa taustaksi¹

Taiteellisen työskentelyn lähtökohtana ei välttämättä ole tiedon tai edes ymmärtämisen halu. Taidetta tehdään, koska se tuntuu mielekkäältä, kiinnostavalta tai nautittavalta tavalla olla. Taiteen tekeminen tuntuu mielekkäältä, koska se mahdollistaa ”olemisen”.

Maaliskuussa 2000. Miellän taiteilijuuteni jonkinlaiseksi välissä oloksi. Olen oloni siis mielialani ja olemiseni välissä. Oloni koostuu tietenkin lukemattomista eri ajatuksista ja tuntemuksista, mutta taiteilijuudella – olemisella – viittaaan diskursiivisesti analysoitavien tuntemusten ja ajatusten tuolle puolen menemiseen. Ei niin, että oloni olisivat poishuuhdotut; ne luultavasti ovat rakenteina teoksissani, silti ne ovat sivuseikka. Olennaisempi on olemisen sanaton alue. Sanaton alue huuhtelee olojani, ajatuksiani. Tämän sanattomuuden luonne on olemista ilman tekemistä. Taiteellisessa prosessissa tämä kuitenkin ilmenee tapahtumisena. Katseen alla olevat materiaalit saavat näkemään, oivaltamaan, miten niiden kuuluu olla. Ne luovat

suunnittelemattani. Enhän minä tietenkään tällöin ole olematon, mutta tietyllä tavalla muutun ’läpinäkyväksi’. Koen vapautuvani henkilökohtaisen elämäni kuviosta, halustani ja suunnastani. Saan olla rauhassa itseltäni. Tämä tapahtuminen on siis parhaiten mahdollista kun en suunnittele tietoisesti. Luonnollisesti tiedän tekeväni materiaaleilla jotain, jota kulttuurissamme voidaan nimittää taideteokseksi, tai mahdollisesti leluksi tai esim. kortiksi tai lahjaksi, joka on suunnattu jollekulle. Mitä teoksesta sisällöllisesti tulee, minkä luettavan tai koettavan merkityksen se saa, en tällöin tiedä.

Minulle teoksen arvo on siinä, että sen tekeminen mahdollistaa tietynlaisen ajattomuudessa olemisen kokemuksen. Tähän kokemukseen kuuluu nautinto, kun teos syntyy ilman tietoista suunnitelmaa sen halutusta luonteesta. Jälkeenpäin ja luonnollisesti prosessin kuluessa ajattelen, pohdin, järkeilen ja luon oletuksen sen sanalliseksi kääntyvästä sisällöstä. Prosessi on sanattomuuden ja loogisuuden tapailua, lyhyinä kosketuskohtina. (Pitkänen-Walter 2000, ote työpäiväkirjasta.)

Turvassa maalaus kankaassa, Safe in Painting Canvas, pigmentoitu mehiläisvaha, kangas, pigmented beeswax, canvas, 55 x 42 x 6 cm, 2001

¹ Teksti on hieman muunneltuna julkaistu osana laajempaa kirjoitustani ”Kuvan tunto-oppia tavailemassa” (2001).

Taideteoksen syntyminen edellyttää tekijältään käyntiä mielen "sanattomalla alueella". Taiteilija määrittää visuaalisesti teoksen merkitystä teoksen muotoutumisvaiheessa, mutta sanallinen tulkitseminen tapahtuu usein vasta "valmistumisen" jälkeen. Taiteilijan määrittäessä teostaan teos samalla määrittää tekijäänsä. Teoksen määrittäminen tarkoittaa siis myös taiteilijan määrittymistä suhteessa aikaan ja paikkaan. Julkituotuna se on samanaikaisesti kulttuurin ja taiteen tietyn diskursin eteenpäin rakentamista.

Mutta mitä tai mikä on tuo sanaton alue? Kenen tai minkä kanssa taiteilija on kontaktissa, kosketuksissa, "mykän" alueen pukeutuessa muodoksi?

Millaista on se merkityksenanto, joka tapahtuu ennen sanallista käsitteellistämistä?

Nykyisissä käytännöissä kuvataiteilijan rooli on rajautunut ennen muuta taideteosten tekemiseen. Julkinen sanallinen taiteen määrittely on jätetty paljolti taidehistorioitsijoiden ja muiden taiteenteorian ammattilaisten haltuun.

Taiteilijoiden teosten arvoa määrittelevät museot, kokoelmat ja kuraattorit. Valintaperusteiden sanallinen esittäminen muun muassa ostajalta tekijälle ei ole kuulunut yleiseen käytäntöön.

Taiteilijan teoksia määrittelevät julkisesti myös päivälehtikriitikot. Heillä ei ole palstatilaa, aikaa tai intressiä kaikkien näyttelyiden arvostelemiselle. Arviointinsa tueksi kriitikot saattavat saada taiteilijan laatiman lyhyen lehdistötiedotteen. He voivat halutessaan käyttää tiedotetta arvostelunsa tueksi. Yleensä he eivät keskustele taiteilijan kanssa. Heidän palautteensa (tavallisesti *ainut* perusteellisempi palaute taiteilijan työstä, ja täten perin arvokas) tulee taiteilijalle lehtikritiikin muodossa "julkisena lahjana". Se tuo taiteilijan tuotantoa julkisuuteen ja liittää

sitä yhteiskuntaan. Samalla se määrittelee taiteilijan paikkaa ja merkitystä nykyaikaisen taiteen diskursseissa.

Oman näyttelynsä esittely päivälehdessä taiteilijan itsensä toimesta ei nykyisissä käytännöissä ole mahdollinen. Sitä paitsi se – mainoksen laatimisesta puhumattakaan – loisi epäammattimaisen vaikutelman!

Taideteoksen esittäminen näyttelyssä tarkoittaa taiteilijan "puheoikeuden" luovuttamista muille. Näyttelyssä *teoksen* täytyy puhutella katseliijaansa. Taiteilijan edustajalle, teokselle, laitetaan hyvinkin erilaisia sanoja suuhun katsojan maailmankuvasta riippuen. Taiteilijan omaa sanallista tulkintaa teoksistaan pidetään usein epäluotettavampana kuin "ulkopuolisen" katsojan tulkintaa.² Taiteilijan tuottamalla sanoilla ja kuvilla on siis eriarvoiset uskottavuuden asteet. Taiteilijan kuvat mielletään totuussuhteessaan autenttisemmiksi kuin hänen sanansa. Samalla taiteilijasubjekti jaetaan toisaalta autenttiseksi kuvalähteeksi, toisaalta vähemmän varteenotettavaksi teostensa sanalliseksi selittäjäksi.

Seuraavilla teoksillaan taiteilija voi toki määritellä edelleen sekä taidettaan että itseään. Hänen aikaisempien teostensa lukutapa määrittää kuitenkin osaltaan myös uusien teosten tulkintaa.

Postmodernissa maailmankäsityksessä todellisuus, kuten todellisuutta rakentava subjektikin, ymmärretään erilaisten tulkintojen kautta lakkaamatta uudelleen muotoutuvaksi. Pidetäänkö kuitenkin tekijän ja katsojan (jo kaksinkertaisesta) tulkinnasta

2 Esimerkiksi taiteilija Elisabeth Ohlson puhui näyttelystään "EcceHomo" kannanottona suvaitsevaisuuden puolesta. Yleisö kuitenkin tuomitsi hänet Kristuksen herjaamisesta. Näyttely oli Suomessa esillä muun muassa Maarianhaminassa syksyllä 1999, Suomen Valokuvataiteen museossa Helsingissä 16.6.–6.8.2000, Pohjanmaan museossa Vaasassa 17.8.–3.9.2000 ja VB-keskuksessa Kuopiossa 8.9.–1.10.2000.

rakentuvaa taideteosta siinä määrin valmiina, jopa pyhänä, että tekijälle itselleen ei sallittaisi itsereflektiota ja teoksensa merkityksen sanallistakin hahmottamista? Mistä koostuu teos, joka tahriutuu tekijänsä sanoista? Mitä tarkoittavat ”henkilökohtaisuus” ja ”itseilmaisuus” yhtäältä taiteilijan teoksessa ja toisaalta teoksen sanallisessa tulkinnassa?

Postmodernia subjektikäsitystä toivoisi seurattavan johdonmukaisesti kunnes ”henkilökohtaisuus” ja ”itseilmaisuus” tulisivat myös maalauksen yhteydessä uudelleentulkituiksi. Pyyhkiytyisikö näiden tulkintojen seurauksena taideteoksen sanoja sietämätön pyhyys pois?

Modernismin myötä muotoutuneiden käytäntöjen seurauksena taiteilijoiden keskinäinen keskustelu työnsä ympärillä on vähäistä. Suomessa ei ole ollut taiteilijoita varten mitään varsinaista foorumia, jossa he voisivat pohtia omaa työtään.³ Ammattikunnan sisällä on toki esiintynyt arvottavia asenteita muun muassa eri medioiden tai niin sanottujen figuratiivisen ja abstraktin ilmaisun välillä. Ilmiöiden sisältöjä ei kuitenkaan ole juuri lainkaan analysoitu yhdessä.

Keskustelukäytännön puuttuessa taiteilijoiden työskentely ja teokset mieltyvät lähes yksityisasiaksi, johon ei sanallisesti tohdita tai osata kajota paria triviaalia lausetta enempiä.

Suuri osa taiteilijoista jää ilman minkäänlaista palautetta työstään. Itseriittoisen taiteilijan myytistä luopuneet taiteilijat kokevat tämän työskentelymotivaatiotaan heikentävänä. Työskentely voi tuntua tuskalliselta haasteelta tilanteessa, jossa aiemmilla teoksilla ei vaikuta olleen henkilökohtaista yleisempää merkitystä.

³ Kuvataideakatemia jatkoo opintoja antavat instituutiona harvoille taiteilijoille mahdollisuuden tällaiseen keskusteluun.

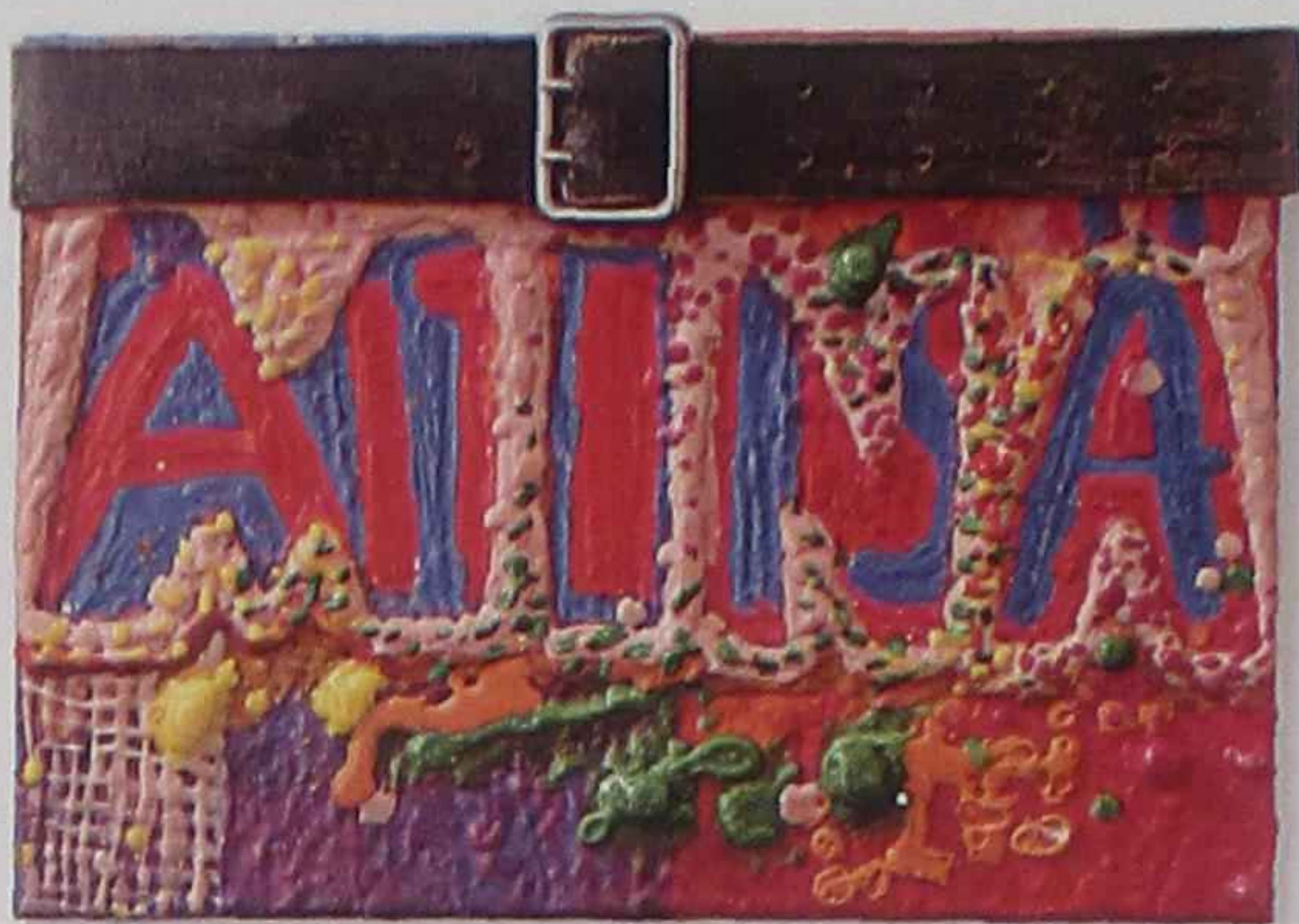
Mikä mielekkyys puhumattomuuden kulttuurin ylläpitämisessä sitten voisi olla? Voisiko teosten sanallisesta määrittelystä kieltäytymistä tulkita pyrkimykseksi hylätä tietoinen subjektius tai vastustaa sitä, yritykseksi pitäytyä eräänlaisessa ”symbioottisen eriytymättömyyden” tilassa? Miten silloin ”symbioottinen eriytymättömyys” voitaisiin ymmärtää osana kuvataiteellista työskentelyä?

Pirkko Siltalan haastattelu marraskuussa 2001

Tarja: Taiteilijaystäväni vieraili tyttärensä kanssa luonani. Yritimme vaivalloisesti määrittää taiteeseen liittyviä merkityksiä. Tytär keskeytti äitinsä äkkiä kysyen: ”Liikutanko minä paljon käsiäni puhuessani?” Hän oli kiinnittänyt huomion äitinsä käsien epätavallisen elävään liikehdintään keskustelumme aikana. Taidetta on vaikea sanallistaa: avuksi tarvitaan myös keho.

Sana ja kuva kietoutuvat mielen prosesseissa tiiviisti yhteen. Kuvataiteilijana joudun kuitenkin hämmentävään tilanteeseen, kun minulta pyydetään ”statement”: sanallinen kiteytys työstäni. Sanallisen johtoidean esittäminen tuntuu teokseen hankalasti sovitettavalta rajaukselta. Työskentelyprosessiin sisältyy paljon ”tyhjiä” hetkiä ja sattuman seurauksena syntyviä kuvallisten ideoiden kehittelyjä. Teoksen ”sisältöön” keräytyy aineksia tapahtumista teoksen tekemisen ajanjaksolla. Teos voi valmistuessaan osoittautua jopa mahdollisesti taiteilijan lähtökohdista olleiden intentioiden vastaiseksi.

Myös taiteilijan yhteiskunnallinen asema suhteessa kuvaan ja sanaan on komplisoitu. Modernismin perinnökseen jättämä taiteilijan mykkyys vaikuttaa suomalaisessa taidekulttuurissamme vieläkin – monesti väärässä yhteydessä. Toisaalta



Minä olen mielikuva, I Am an Image,
pigmentoitu mehiläisvaha ja vyö vanerilla,
pigmented beeswax and belt on plywood, 24 x 34 cm, 1998

taiteilija elää oman yksityisen ja yksinäisen työnsä kanssa ja toisaalta hänen työnsä merkitystä ja samalla hänen elämäänsä määrittävät taideinstituutiot. Taideteoreetikot kontekstualisoivat taiteilijan työtä ammatikseen.

Taiteilijaa kiinnostaa toki saada palautetta työstään. Toisinaan hän on hyvillään sanojen sopivuudesta, yhteisymmärryksestä. Toisinaan teoriat taas kiusaannuttavat teosten päämäärähakuissa sovittamisessa mitä erilaisimpiin yhteyksiin. Nykytaiteen tulkinnan näkökulmat ovat kuitenkin onneksi moninaiset: yhtä "oikeaa" tulkintaa ei ole olemassa.

Joskus taiteilijan on vaikea ymmärtää hienoja ja sofistikoituneita teoriarakennelmia, koska hänellä ei välttämättä ole vahvaa teoreettista kiinnostusta, teoreettisesta koulutuksesta puhumattakaan. Taiteilijan omat ajatuskulut tekoprosessin aikana voivat liikkua hyvinkin arkisissa asioissa.

Pohdin tässä siis taiteesta kirjoittamisen tapaa: miten puhua suurelta osin ei-sanallisesta taiteellisesta työstä. Se, mitä taiteellisessa työssä oikeastaan "sanotaan", mitä teokset merkitsevät, on monimutkainen kysymys. Taiteilijana haluan pikemminkin jättää merkityksen avoimeksi, alttiiksi erilaisille kokemisen ja käsitteellistämisen tavoille. Erityisesti näyttelyssäni Galleria Artinassa (2001) pohdin abstraktia esitystä eräänlaisena merkityksen avoimeksi

jättämisen ilmentymänä.

Miten taiteilija voisi puhua teoksistaan? Jos merkityksen avoimeksi jättäminen on olennaista taiteellisessa työssä, millainen puhe on mielekästä? Ja mitä merkityksen avoimeksi jättäminen tarkoittaa teoksen katsojan näkökulmasta?

Psykoanalyttikko haluaa löytää puheen ihmisestä. Subjekti konstituoituu puheessa. Oma väitteeni aukijättämisestä ja sanattomuudesta on jossain määrin vastakkainen psykoanalyttiselle käytännölle. Ymmärrän toki, että psykoanalyttikko kuuntelee myös sanojen sävyjä ja erityisesti kerrontaan tulevia katkoja. Näistä asioista taiteilijakin on kiinnostunut.

Millaisen merkityksen sinä psykoanalyttikkona voit nähdä tässä puheettomuuden tilassa? Korvautuuko puhe kuvalla? Entä miten kuvallisuus on ymmärrettävissä?

Pirkko Siltala: Toteat, että psykoanalyttikko haluaa löytää puheen ihmisestä. Psykoanalyttikko on kuitenkin avoin analysandin aistimuksellisuudelle: katseelle, liikkeelle, äänen sävyille, hajuille, ruumiin hahmoille; sille, miten hän liikkuu tilassa; rytmille ja sen vaihteluille; kosketukselle tervehdittäessä; sekä näistä kaikista syntyville affektiivisille tiloil- le. On erittäin tärkeää, että analyttikko havainnoi potilastaan moniaistimuksellisesti. Psykoanalyttinen assosiaatio ei ole siis vain verbaalista, vaan myös nonverbaalista. Vastaavasti analysandi on herkistynyt analyttikon aistimuksellisuudelle ja affektiivisuudelle.

Amerikkalainen psykoanalyttikko Erik Eriksson on puhunut instituutioiden voimasta itseyden rakentamisessa. Hän puhuu instituutioista minuuk-

sien välisenä keskusteluna – siitä, kuinka instituutioiden yksi tärkeä tehtävä on aktivoida ja tarjota tyssijä minuuksien väliselle vastavuoroiselle keskustelulle. Mielestäni tämän ajan instituutioissa on kuitenkin vain vähän mahdollisuutta molemminpuoliseen keskusteluun. Molemminpuolisuuden tarpeestahan sinäkin puhut. Taideoppilaitoksissa varmaankin on tällaista keskustelua?

T. P.-W.: Toki nykyään on. Taidekoulutus on muuttunut voimakkaasti omista opiskeluajoistani 1980-luvulta lähtien, koska myös taidekäsitykset ovat muuttuneet. Ongelmallisempi on museoiden, oppilaitosten, päivälehtikritiikin ja taiteilijan välinen keskustelemattomuus. On vaikea hahmottaa, miten näiden eri foorumeiden edustajat näkevät ja ymmärtävät taiteen.

P. S.: Museon, koulutusinstituutioiden, julkisen kritiikin ja yksittäisen taiteilijan välisen puheen puuttuminen kietoutuu myös aukijättämisen kysymykseesi.

T. P.-W.: Minun täytyisi artikuloida aukijättäminen väitteeksi. Väitteen esittäminen arveluttaa minua. Aukijättäminen sinänsä viittaa väitteen vastustamiseen. Tunnistan lähestymistavassani haluttomuuden hallintaan.

P. S.: Hallintaa ei tarvitse toteuttaa auktoritatiivisena asetelmana. Pikemminkin instituutioiden ja koulutuksen tehtävänä voisi olla minuuksien välisen molemminpuolisuuden aktivointi, tilan luominen omalle puheelle ja keskinäiselle dialogille. Venäläinen filosofi Mihail Bahtin on puhunut *dialogisuudesta*, joka löytyy totuutta yhdessä etsivien ihmisten väliltä (Bahtin 1991). Totuus ei siis avaa keskustelua,

vaan se löytyy vasta yhteisessä dialogissa, jossa voidaan löytää vaihtoehtoisia ymmärtämisen tapoja. Kaikki äänet ovat yhtä arvokkaita ja totta.

T. P.-W.: Taiteenkeräilijä osti näyttelystä teokseni. Näyttelyä purkaessani kerroin hänelle jotain teoksesta. Ystävällisesti mutta määrätietoisesti hän kieltäytyi kuuntelemasta. Ehkäpä teos halutaan ”koskemattomana”, koska silloin teokseen voidaan sijoittaa haave. Aidon aukijättämisen perspektiivistä se on ihan hyväksyttävää!

Mutta miksi taiteilijan sanat mielletään pelottavamiksi kuin muiden sanat teoksesta? Ehkäpä siinä on kyse omistamisesta?

P. S.: Ehkä teos halutaan niin ehdottomaan omistukseen, että sitä ei voida tässä mielessä jakaa taiteilijan kanssa. Taideteos on kuitenkin parhaimmillaan monimerkityksellinen, sen ei pidä tyhjentyä. Taideteos avautuu ja sulkeutuu niin taiteilijalle itselleen kuin katsojalle.

Taideteoksen voi antaa tulla myös salattuna vastaanotetuksi. ”On ilo olla kätkeytyneenä mutta katastrofi, mikäli ei tule löydetyksi.” (Kurkela 2004, 144; sit. Winnicott 1965, 184–186).

T. P.-W.: Näyttelyissä taiteilijan tekstiä suvaitaan rajoitetusti. Erääseen näyttelyyni olin kirjoittanut puolitoistaliuskaisen lehdistötiedotteen. Galleristi pyysi minua lyhentämään tekstini puoleen liuskaan. Käytännön kokemuksesta hän tiesi, että pitkää tekstiä ei luettaisi, se vain ärsyttäisi. Näyttelynsä yhteydessä taiteilijan sallitaan esittää ainoastaan yksinkertainen ja pieni teksti. Julkista sanaa täytyy miellyttää.

P. S.: Taiteilijan tekstiä luetaan siis *vain vähän*.

Tämäkin on tapa hallita. Koulutuksen, museoiden ja julkisen sanan täytyisi ryhtyä taiteilijan kanssa sellaiseen keskinäiseen työhön, jossa taiteilija nähtäisiin subjektina objektin asemesta. Vaikuttaa, että taiteilija objektivoidaan, ehkä jotta voitaisiin säilyttää omistamisen illuusio tai voitaisiin poistaa taiteilijan herättämä uhka.

T. P-W.: Taiteilija luovuttaa nykykäytännöissä usein puheoikeutensa teostensa suhteen muille. Teos ”pyhitetään”, aivan kuin tekijän sanat voisivat tahrata sen. Miten teoksen ”pyhyys” on ymmärrettävissä? Mitä tekijän subjektius, henkilökohtaisuus ja itseilmaisuus tarkoittavat kuvassa ja sanassa?

P. S.: Kun jokin tehdään pyhäksi, koskemattomaksi, silloin ei tarvitse lähteä minuuksien väliseen keskusteluun. Vastavuoroisuus voidaan kokea siinä määrin uhkaavaksi, oudoksi, tuntemattomaksi tai pelottavaksi, että ei osata toimia muutoin kuin hallitsemalla. Lisäksi taiteilijaan liittyy – ja pitääkin liittyä – toisenlainen uhka. Taiteilija voi kosketella sellaista pelottavaa aluetta, jonka me haluamme säilyttää koskemattomana itsessämme.

T. P-W.: Mitä tarkoitat taiteilijan uhkaavuudella?

P. S.: Puhtaasti taiteellisten kokemusten rinnalla taide merkitsee katsojalle myös sellaista odottamatonta ja ennakoimatonta kokemusta, jossa tiedostamaton alkaa puhutella. Taideteoksessa on jotain valmista käsitystä rikkovaa, uutta ja tuntematonta avaavaa. Taide saattaa avata muistiin unohtuneita elämyksiä, hyviä tai haavoittavia ja traumaattisia kokemuksia.

Artinan näyttelyssäsi (1998) teoksessa *Rakastavasten illallinen* oli ikään kuin ruokapöytä, jossa oli

tyhjiä aukkoja. Niitä voi tulkita tiedostamattoman puheeksi, joka alkoi vangita katsojan tuijottamaan jonnekin syvälle ja piiloon myös itsessään.

T. P-W.: Kirjoituksissani olen kiinnittänyt huomion epäloogisesti sanomiini asioihin. Vasta perehtyessäni huolellisesti tekstini epäloogisuuksiin löydän jonkin olennaisen, myöhemmin tärkeäksi muodostuvan näkökulman. Ensin nämä asiat on kuitenkin sanottu ohimennen, huomaamatta. Näinhän tiedostamaton kai soluttautuu kaikkialle, hämmentäen loogista järjestystä. Tiedostamatonahan voi tarkkailla vaikkapa kehon eleistä. Mutta kuva, erityisesti maalaus on paljon avoimempi ja moniselitteisempi kuin sanallinen järjestys.

P. S.: Kuva on sanaa avoimempaa piilotajunnan, tiedostamattoman ja myös aistimuksellisuuden ilmaisua. Taide on suuressa määrin piilotajunnan puhetta. Piilotajunta on nähtävissä myös tekstissä mutta eri tavalla kuin kuvassa.

Sigmund Freudin uniteoriassa tiedostamattoman ilmaisun rakentuminen tapahtuu ensin visuaalisena muotona. Tulkinta saattaa sen sitten verbaaliseen muotoon, jos siihen on tarvetta. Freudin ajatusta on ymmärretty väärin ajateltaessa, että piilotajunta on kuin jokin lokero meissä. Sellainen se ei missään tapauksessa ole, vaan se näkyy esimerkiksi kuvissa, tekstissä, aukoissa, rytmityksen katkeamisissa. Niissä se asuu ja niissä sen paikka on.

Kuva on sanaa arkaaisempi, ensisijaisempi, mutta kuva ei vastaa sanaa eikä sana kuvaa. Ne ovat rinnakkaisia ja vastavuoroisia – eivät vastakkaisia tai toisensa poissulkevia. Kuva ja sana kasvavat samasta juuresta. Merkityksiä ja merkitysyhteyksiä välitetään kuvallisesti ja verbaalisesti. Jos puhumme vain sanan maailmasta, silloin aika raa’alla tavalla meissä oleva



kuvallisuus poistetaan. Vastaavasti, jos puhutaan vain kuvan maailmasta, silloin toinen – sanallisen ilmaisun tarve tai välttämättömyys – suljetaan pois.

Runous ja kuva ovat todella lähellä toisiaan. Runous on lähempänä kuvaa kuin proosa.

Muistan taidemaalari Juhana Blomstedtin puhuneen jossain yhteydessä siitä, kuinka jo pelkästään aistimekanismissiemme pohjalta meidän on pakko nähdä kaikki jonain. Tämä on ruumiillisuuden aspekti. Blomstedt on kertonut, kuinka maalausta on hankala ajatella kielenä, koska kieli perustuu sopimuksiin. Maalaus ylittää sopimuksen kategorian. Onko tämä sinulle mitenkään mahdollinen ajatus?

T. P-W.: Jo aloittelevan maalarinkin ilmaisussa on nähtävissä ilmeinen suhde alansa traditioon. Siinä mielessä kyse on sopimuksesta. Toisaalta, enhän minäkään voisi aukijättämisestä puhua, jos en

Blueberry Pollock

pigmentoitu mehiläisvaha kangaspäällystepedillä,
pigmented beeswax on cloth-covered base, 45 x 70 x 12 cm, 2001

ajattelisi, että siinä on kuitenkin myös sopimuksia välttävä aspekti.

P. S.: Jacques Derrida on puhunut kuvataideteoksesta yhtäaikaisena sanojen rajana ja mahdollisena kielenä, ehtymättömänä mahdollisuutena uusiin merkityksiin (Mikkonen 2005, 393; sit. Derrida).

Usein näkee kuvaa käännettävän melko itsestään selvästi sanoiksi. Maalaustaiteessa ei kuitenkaan ole mahdollista kommunikoida yksiselitteisesti. Taiteen sanallinen arviointi on vaativaa siksikin, että taide ei pysy samana. Siinä liikutaan merkityksetömyydestä merkityksiin yhä uudelleen.

Voiko kuva arkaaisempaan olla assosiativisempi ja herkempi myös aistimuksellisuudelle ja aisti-

mukselliselle synestesiaalle, jossa kuljetaan vaivattomasti aistialueelta toiselle?

T. P-W.: Sanat pyrkivät sulkemaan todellisuuden väitteeseen: ”Näin asia on ymmärrettävä.”

Myös kuvan voi tulkita esittävän väittämän. Vähintäänkin kuva edustaa tiettyjä kuvaamisen tapojen konventioita. Samalla se kuitenkin säilyttää tilan ihmetykselle: kosketuksen, kohtaamisen alueelle. Se tarjoaa myös vaikeasti määritettäville aistimuksille, tunteille ja tuntemuksille mahdollisuuden. Kuva jättää merkityksiä avoimeksi. Miellän kuvataiteen opinnäytteeni sisällöksi aukijättämisen väitteen esittämisen ja analysoinnin niin sanan kuin kuvankin keinoin.

Olet puhunut Rainer Maria Rilken runon pohjalta kolmevuotiaan Marian viemisestä temppeliin (”Maria – elämänsä subjekti” Siltala 2004, 80–98). Kerrot kuinka temppelin kuvamaisuus tuli Marian tueksi ja rakensi häntä silloin, kun hänet oli erotettu huolehtivasta kodistaan. Mietin, mikä ero on sanallisella ja kuvallisella rakentamisella?

P. S.: Puhut, että kuva on kosketuksissa tunteisiin, merkitysten avoimuuteen; että se on sanojen määrittelyn tavoittamattomissa. Tämä on juuri se, miksi kuvat ja holvikaaret kantoivat pikku Mariaa. Eron hetkellä kolmevuotias tyttö koki jotain sellaista, jolle ei löydy sanoja, joka vaikuttaa ja koskettaa suoraan tunteita. Nämä tunteet voi siirtää kuviin ja holvikaariin. Kuvien ja holvikaarien avoimuus voi sisältää monenlaisia merkityksiä, eikä vain yhtä (kuten usein sanoilla ilmaistaessa). Tämä on kuvan olennainen olemus ja liittyy myös sen kannattelun tehtävään; siihen, miten kuva vaikuttaa ihmiseen. Eron tuomaa kauheaa, kuolemanmakuista kokemusta, outouden, vierauden ja yksinäisyyden

tunnetta kannattelivat temppelin maalaukset ja tila-arkkitehtuuri: holvit ja kaaret, sisätilat: kirkon kuvaluonne – sinne Maria kulki sisään. Maria kiinnittyi julmassa erossa, äärimmäisessä hädässään, symboliseen, kuviin ja kaariholveihin. Ne kantoivat Mariaa, ja niitä hän alkoi kantaa itsessään.

Myös sanoja ja puhetta voidaan tarkastella kannatteluna. Sanojen sisällöllisen merkityksen ohella olennaista ovat sanojen sävyt, se äänivaippa, joka sanojen avulla ympäröi lasta, hoivaa ja huoltaa. Maaailman ääniluonne yhtä lailla kuin kuvaluonne sisältävät tällaisia kannattelevia aineksia.

T. P-W.: Kannatteleeko kuva nimenomaan aistimuskenttää? Rakentuvatko tunteet aistimuskentässä?

P. S.: Kyseessä on eri aistinalueet ylittävä aistimuksellisuus, josta sitten rakentuvat mielikuvat, tunteet ja affektiot. Esimerkkinä eri aistinalueet ylittävästä aistimuksellisuudesta on Eeva-Liisa Mannerin runo ”Näin kaikilla sormenpäilläni, kuin minulla olisi ollut kymmenen silmää”.

T. P-W.: Ihmisen minuus rakentuu paljolti toisen ihmisen kautta: vuorovaikutus on olennaista jo kohdussa. Toinen sisäistetään aistimuksellisuutta ja tunteita myöten. Sanallisessa subjektissa taas toinen on kielen kautta läsnä. Miten silloin yksilöllisyys ja subjektius on ymmärrettävissä? Onko kaikki toisen valtaamaa? Onko omaa olemassa? Ja miksi ihmiset ovat joka tapauksessa niin erilaisia?

P. S.: Tietysti on olemassa yksilöllisyys ja yksilöllinen subjektius, vaikka nämä ovatkin hiukan eri asioita. Jokainen ihminen on alusta asti erilainen. Myös vuorovaikutus on jokaisen kohdalla erilaista. Vuorovaikutuksen ja kasvun perusideana pitäisi

olla, että yksilöllisyys säilyy, muuten minuudesta tulee epäaito, liiallisesti toisen muokkaama. Tilan antaminen toisen yksilöllisyydelle ja yksilöllisyyden suojaaminen ja kannattelu ovat keskeisiä ihmisyyden tehtäviä. Mutta nämä vuorovaikutuksen perusedellytykset ovat vaarassa epäonnistua, koska *tungemme omat näkemyksemme toiseen.*

Kyllin hyvässä varhaisessa vuorovaikutuksessa on havaittavissa jo sikiövauvasta lähtien äidin ja vauvan välillä erillisyyttä mutta myös keskinäistä symbioottista sulautumista. Kaikki alkaa eräänlaisesta hahmottumuudesta. Alussa on integroitumaton rauhan ja huolehdittuna olemisen tila. Mutta lapsi tarvitsee myös kokemuksen siitä, että hänet on havaittu, nähty ja kuultu *omana itsenään.* Vauva luo ulkoista todellisuutta, äitiä jonain samana ja jonain eriytyneenä. Kehityksen aikana eriytyminen ja itsekokemus vahvistuvat ja symbioottiset kokemukset sisäistyvät tärkeiksi voimavaroiksi. Riippuvuuden kokemus ja tarve toisesta, muuntuneena kehitystä vastaavaksi, säilyy läpi elämän. Eriytynyt subjekti on häilyvä subjekti. Se sisältää symbioottisia ja eriytyneitä tiloja, rajoja ja liukenemista toiseen ja ympäröivään maailmaan.^{4 5 6}

Yksilöityminen tarkoittaa omaksi itsekseen eriytyneen ohella myös määrätynlaisen riippuvuuden sietämistä. Tällainen riippuvuus on kuitenkin molempien osapuolten ehdoilla tapahtuvaa.

Tämä koskee myös kuvataiteilijoita suhteessa instituutioihin: liittyykö vuorovaikutuksesta ja puheesta vetäytymiseen myös instituution tai taiteilijan oman subjektiivisuuden tai yksilöllisyyden pelko, ohuus tai uhanalaisuus. Miksi kuvataiteilija suosuu objektina olemiseen?

T. P-W.: Mutta olisiko sillä jokin toinenkin merkitys? Olen kertonut esimerkkejä siitä, kuinka tai-

4 Luovan asenteen kehittymisen ja ymmärtämisen kannalta tärkeä on äidin ja lapsen välinen suhde: heidän välisensä tila, jossa kehittyy myös ulkoisen ja sisäisen todellisuuden välinen raja. Winnicott on analysoinut äidin ja lapsen välitilaa eli 'potentiaalista tilaa', jossa sisäinen ja ulkoinen todellisuus läpäisevät toisensa ja ovat vuorovaikutuksessa: "[V]älitilassa ilmenevät mm. leikki, taide, filosofia, luova tiede ja uskonto. Mutta siinä ilmenee myös hulluus, jos aikuinen pakottaa toisia omaksumaan oman subjektiivisuutensa objektiivisuutena." Kurkela 2004, 131; sit. Winnicott 1971, 14.

5 Yksilöllisyyden syntymisen kannalta keskeistä on, että vanhemmat muokkaavat ja ovat säiliöinä lapsensa hallitsemattomille tunnetiloille. Kun pieni lapsi on hädissään, hän tulee aikuisen syliin ja saa siinä ruumiillisen suojan. Tämän lapsi sisäistää sanallisten lohdutusten saattelemana. Tällaisen kannattelun avulla lapsi oppii vähitellen hallitsemaan omaa ahdistustaan ja löytämään omat yksilölliset tunteensa ja myös tavan hallita niitä. Täten hän ei jää kokonaan riippuvaiseksi siitä, mitä toiset ovat tai tekevät hänelle. Hän oppii myös itse ennakoimaan ja muokkaamaan ahdistavia tilanteita. (P.S.)

6 Suhteellisen kipeä vanhemmuus merkitsee tiettyä yksilöllisyyttä tuhoavia toimintatapoja. Yksi näistä on se, että äiti tarvitsee lapsen itselleen, omaa itseään varten, oman itsensä tukemiseksi. Puhutaan ns. patosymbioosista, jolloin lapsi joutuu mukautumaan toiseen. Siinä ei oma itse, oma luovuus eikä oma sisäinen todellisuus kehity. Tämä ilmentää itseään olemisen tunteen puutteena, epätodellisuuden kokemuksena, toivottomuutena ja merkityksettömyytenä. Lapsi joutuu ottamaan vastaan äidin projektiot itsestään. Lapsen omalle projektiiviselle identifikaatiolle – siis niille tunteille, ahdistuksille ja hädälle, jotka lapsi suuntaa äitiin selvitäkseen – ei jää tilaa. Mikäli äidillä ei ole mahdollista olla ahdistuksen muokkaajana lapselle, silloin lapsen sisäinen maailma ja todellisuus eivät vahvistu eivätkä laajene.

Eriytymistä estää myös se, jos lapsi joutuu kohtaamaan hänelle ylivoimaisia traumaattisia kokemuksia: hylkäämistä, väkivaltaa tai muuta vastaavaa, eikä kukaan kannattele häntä näissä tilanteissa. Silloin lapsen sisäinen maailma rikkoontuu ja häiriintyy. Lapsi joutuu suojaamaan sisäisen maailmansa ja aito vuoropuhelu ulkomaailman kanssa tyrehtyy.

Eriytyminen siis häiriintyy, mikäli lapsi kehittyy liian yksin ja liian omassa varassaan eikä koe riittävästi emotionaalista vuorovaikutusta, jossa äiti häneen alkuun emotionaalisesti mukautuu.

Jos lapsi joutuu liikaa mukautumaan toiseen, hänessä kehittyy mukautuva, false self -minuus. Hän joutuu liikaa reagoimaan ja suostumaan ulkomaailman odotuksiin ja vaatimuksiin. Hän vieraantuu omasta sisäisestä todellisuudestaan ja mielekkästä todellisuuden kohtaamisesta sen myötä. Tällöin taiteellisesta työstä tulee jäljittelyä eikä kulkemista oman todellisuuden ja omien näkyjen suunnassa. (P.S.)

teilija luopuu puheesta myös taiteilijoiden omissa käytännöissä. Kyse on keskinäisen keskustelun puutteesta, jossa taiteilijat jäävät lähes täydellisesti vaille palautetta työstään. Mikä mielekkyys tällä puhumattomuuden kulttuurin ylläpitämisellä voisi olla taiteilijan kannalta? Voisiko tätä tulkita myös positiiviseksi tietoisien subjektiuden hylkäämis- tai vastustamispyrkimykseksi, eräänlaiseksi ”symbioot-tisessa eriytymättömyyden” tilassa pysyttämiseksi? (Pitkänen-Walter 2001, 130.) Yhtäältä kritisoin sanattomuutta, toisaalta näen sanattomuudessa myös rauhassa olemisen mahdollisuuden. Erityisesti työskentelyn yhteydessä koen siinä niin ison merkityksen ja mielekkyyden, että tavallaan siihen ei kaivata ketään muuta. Ymmärrän, että sen mielekkyyden varjolla taiteilijat voivat ajatella, että tämä on hinta johon suostumme. Toisaalta se kaventaa mielekkyyttä muusta elämästä, jos koko suhde ympäröivään yhteiskuntaan on pelkästään kuvien varassa.

P. S.: Ei sanattomuuden ja puheen tarvitse olla toisensa poissulkevia. Sinun kysymyksesi on, voivatko ne olla rinnakkaisia. Onko kuvataiteilijalla tarpeeksi voimaa ja kykyä säilyttää oma rauhassa tekemisen tila, ja sitten sen rinnalla olla osallistuva subjekti. Minusta se ei ole ollenkaan mahdoton asia.

Taiteilijalla on suuri tarve kommunikoida, mutta toisaalta suurempi tarve jättää teoksen tulkinta avoimeksi ja kuvan ilmaisun varaan. Vastaanottaja jakaa omasta subjektiivisuudestaan käsin sitä, mitä kuvassa hänelle on. Taiteilija itse haluaa myös pysyä piilossa, eikä verbalisoi kaikkea vaan jättää salaisuudeksi. Verbalisointi voi rikkoa hänen omaa taiteellista työtään. Kuva ei olisi enää kuva.

Jos kuvataiteilija ei selosta tai selitä teoksiaan liikaa, kyse on juuri aukijättämisestä, mutta myös taiteellisen työskentelyn ja subjektiuden suojaami-

sesta. Tämä koskee myös katsojaa.

On tärkeä muistaa aukijättämisen vaade kuvan ja puheen välissä. On uskallettava jättää myös oma teoriansa auki. Ei pidäkään sanoa lopullista totuutta.

Yksilöllisyyteen sisältyy hyvin tärkeänä tekijänä oman tilan rakentaminen, sen suojaaminen ja kyky olla siinä hajoamatta, häviämättä. Yksilöllisyys sisältää siis oman reviirin, mutta yksilöllisyys merkitsee myös sitä, että uskaltaa olla toisten minuuksien kanssa vuorovaikutuksessa, vastavuoroisuudessa ja siten riippuvainen toisesta: tarvitsen toisia mutta en hallitsemalla tai alistumalla. Hallitseminen tai alistuminen ei ole yksilöllisyyttä. Yksilöllisyyttä tarvitaan myös siihen, ettei hävitä julkisuuteen, eikä aleta tyydyttää sitä.

Yksilöllisyys on kuitenkin hauras tila. Psykkinen työ – asioiden pohtiminen joko taiteellisella tavalla tai muuten – on yksilöllisyyden paras suoja. Julia Kristeva puhuu subjektiudesta, joka on aina löydettävä uudelleen. Yksilöllisyys ei ole siis staattinen tila.

T. P-W.: Mietin modernin taiteen eri suuntauksia suhteessa sanattomaan aistimukselliseen ja toisaalta käsitteellisyteen. Omissa teoksissani yritän löytää tasapainon käsitteellisen ja sanattoman aistimuksellisen sisällön välille.

P. S.: Minulle esimerkiksi Anish Kapoorin työt puhuvat vahvasti sanojen ulkopuolella. Jokin sininen... Hänen töidensä aistimuksellisuus vaatii hiljenty- mään. Siinä ei tarvita verbaalista assosiaatiota.

T. P-W.: Kapoorin töissä jännittäväntä on juuri se hetki, kun ei tiedä, mikä mikin on, kun kaikki perspektiivit romahtavat kasaan yhtäkkiä.

Lopuksi haluan vielä kysyä tekstistä, jonka kirjoitit näyttelystäni (Artina 2001). Puhuit mehiläis-

vahan loppuun kuluttamisesta: ”Luominen tapahtuu mahdollisuuksien rajoilla ja tämä kamppailu kirjoittautuu teoksen muotoon. Tarjan töissä tämä näkyy muun muassa maalausten veistoksellisuu-
tena, mikä rajaa maalaukset ympäröivässä tilassa, ilmassa, jättäen kiinnepohdan vain taustaan – syvyyteen. Samalla se puhuu siitä, ettei kuvantekijä kuluta mehiläisvahaa loppuun. Se pidättää jotain itseensä...” (Siltala: ”Katseen halusta ihmetykseen ja mielen pohjattomaan syvyyteen.” Tarja Pitkänen-Walterin näyttelyssä 22.4.2001 pidetty alustus.)

P. S.: Mehiläisvahan elämä jatkuu aistimuksellisenä vielä sinun työstämisesi jälkeenkin. Se säilyttää tuoksun ja liikkeen.

T. P.-W.: Tarkoitat, että en muokkaa sitä kokonaan toiseksi.

P. S.: Tämä koskee kaikkea materiaalia, mutta mehiläisvahassa elämisen jatkuminen on tavallista voimakkaampaa; aivan kuin joku värikin hehkuu itsenään, omasta valostaan. Mehiläisvahassa on konkreettista tuoksua tai liikettä lämpötilasta riippuen. Siinä on jotain samaa, kun aukijättämisessä.

T. P.-W.: Tekstissäsi sanot: ”Lähdimme näyttelyssäsi valkoisesta, päädyimme mustikan siniseen.” (Ibid.)

P. S.: Näyttelysi ensimmäinen työ on valkoinen. Se virittää odotukseen: lähdemme tyhjältä, joka alkaa täyttyä näyttelyn muista kuvista. Samalla se antaa kokemuksen taiteellisesta työstä, jossa lähdetään liikkeelle jostain hahmottomasta tai tyhjältä. Vähitellen se jäsentyy ja täyttyy. Katsoja saa saman elämyksen: hän lähtee tyhjältä, on avoin ennakoimattomalle. *Mustikan sininen* oli näyttelyn viimeinen työsi.

T. P.-W.: Puhut myös katseen laskemisesta: ”Lacan väittää, että myös taiteilija maalaa katseensa tauluun, vaikka vain katsoja kuvittelee katsovansa tauluja. Maalari haastaa katsojan: ’Haluatko katsoa? No näepä tämä!’ Taiteilija antaa silmänruokaa, mutta vaatii ihmistä, jolle taulu esitetään, luomaan katseensa alas. Luovuttamaan tai laskemaan katseensa, kuten aseet lasketaan. Tämä on taulun aseistariisuva vaikutus. Vapauttava vaikutus. Alaspainettu katse, silmä vapauttaa taulun puhumaan sellaisenaan. Jotakin annetaan, mutta ei niinkään katseelle kuin silmälle. (Siltala siteeraa Pia Sive-
niuksen suomentamaa otetta Lacanin tekstistä, *Nuori Voima* 6/95.)

Lacan puhuu myös katsojan katseen tahrasta taulun pinnalla, häiritsevistä läikistä siinä. Tässä näyttelyssä, näissä kuvissa myös taiteilijan katse johonkin, jonnekin on painanut tai heittänyt tahroja, läikkiä, jonka jälkeen kuva on taas vapaa meidän silmälle.

Lacan puhuu siitä, kuinka kuvan ja katseen välissä tapahtuu näkemisen halkeaminen ja myös se voi näkyä tahrana. Se levittäytyy taulun pinnalle ja saa meidät laskemaan katseemme. Heideggerin ajattelun mukaan juuri tämä halkeama tuo ilmi taideteoksen kätkeytymisen ja paljastumisen alkukiistan...” (Ibid.)

P. S.: Katseen laskeminen kuvan edessä merkitsee minulle sitä, että samalla kun taulu vangitsee minut – se voi esimerkiksi kaikella taiteellisella voimallaan ikään kuin imaista minut sisäänsä – saadakseni siihen jälleen välimatkaa ja päästäkseni omaan erilliseen suhteeseen taulun kanssa, laskea katseeni hetkeksi alas. Sitten katsoessani olen jo dialogisessa suhteessa kuvaan ja pääsen ihmetyksen vapaaseen virtaan.



Keksiä maalaus uudelleen!¹

”Valokuvan, elokuvan, videon ja tietokoneella tuotetun kuvamaailman laajamittainen levitys teknisen toisintamisen aikakaudella näyttäisi jättävän maalauksen tehtäväksi ennen muuta esteettisen havainnon kultivoimisen. Maalaus, esteettisen havainnon vaalijana – väistämättömästi hitaampana kokemuksen muotona – vastustaa media-ajan nopeaa kuvatulvaa.

Tätä taustaa vasten kuvataide joutuu jatkuvasti pohtimaan rooliaan kuvana kuvien joukossa. Taide joutuu miettimään kuvan tarkoitusta/toimintaa yleensä ja kysymään, mihin traditionaalisen maalauksen genre sijoittuu elektronisen massamedian kontekstissa...”

– Roland Wäsp: *Der Weisse Saal Trifft Sich im Wald, Katharina Grosse, Cool Puppen, 2003.*

Yritän seuraavassa hahmottaa maalauksen tilaa, paikkaa ja luonnetta tämänhetkisessä taidekentässä.

Usein valokuvaa saatetaan väittää uudeksi maalaukseksi.² Valokuva, video ja elektronisesti tuotettu kuvavirta täyttävät paitsi kaupunkimaiseman myös nykytaiteen kansainväliset katselemukset. Varsinaisen maalaustaiteen edustus on viimeisten

*Suurennettu yksityiskohta (Greenbergille),
Enlarged Detail (for Greenberg),
pigmentoitu mehiläisvaha, pigmented beeswax,
37 x 27 x 23 cm, 2000*

parinkymmenen vuoden ajan ollut kansainvälisissä suurnäyttelyissä marginaalisessa asemassa. Onko perinteisillä maalaustekniikoilla toteutettu maalaus siis peruuttamattomasti vanhentunut reliikki, joka ilmaisumuotona ei tavoita nykykatsojaa? Vai onko maalausta ja koko maalauksen havainnoimisen tapahtumaa sen mielekkyyden ymmärtämiseksi tarkasteltava uudeltaisesta perspektiivistä?

Suomessa vielä 1980-luvun alkupuolella tilanne oli juuri päinvastainen. Silloin maalaus ja kuvanveistokin loistivat etusijassaan eikä kuvataiteen kentällä suotu tunnustettua tilaa vaikkapa valokuvan tai videon tekijöille.³ Kuluneen parinkymmenen vuoden aikana tapahtuneen vastaliikkeen voi ym-

¹ Artikkelini on toiminut johdantona suunnittelemani ja vetämäni seminaarille ”Keksiä maalaus uudelleen!”, joka pidettiin Kuvataideakatemiassa marraskuussa 2003. Tekstiä on tietyiltä osin työstetty eteenpäin vuosien 2003–2006 kuluessa.

² Marja-Terttu Kivirinta on kirjoittanut 2000-luvun alussa valokuvasta uutena maalaustaiteena otsikoilla ”Valokuva on uutta maalaustaiteita” ja ”Kun valokuva muuttuu maalaukseksi” (Kivirinta, 2000; Kivirinta 2002). Patrik Nyberg tarkastelee maalausta ja valokuvaa moniulotteisesti artikkelissaan ”Valokuva maalauksena – Elina Brotheruksen siveltimen jälki” (Nyberg 2003, 138–148).

³ Vuoteen 2006 tultaessa nykymaalauksen on jälleen saanut näkyvästi sijaa suomalaisissa näyttelykäytännöissä. Tuoreita tulkintoja ovat esittäneet mm. Eeva-Leena Eklund, Mikko Hintz, Marikka Korhonen, Milla Toivonen, Anna Tuori ja Maiju Salmenkivi.

märtää jonkinlaiseksi tasapainon hakemiseksi. Mutta entä nyt? Oltaisiinko jo valmiita omaksumaan erityyppisten ilmaisutapojen ja välineiden vaikutukset toisiinsa?

Voitaisiinko katsoa tarkemmin, millaista sisältöä ja olemassaolon tulkintaa jo itse taiteellisen välineen valintaan sisältyy? Maalarin kannalta valokuvaa ei välttämättä tee uudeksi maalaukseksi niiden yhteisesti jakama esteettinen koodi. Olennaista on silti tarkastella, kuinka tietyllä välineellä toteutettu teos rakentuu tai tulee tulkituksi sekä suhteessa välineen omaan traditioon että muiden välineiden konventioihin.⁴

Eikö esimerkiksi maalauksen, veiston, valokuvan, grafiikan, videon ja tietokoneen välineillä, niihin kytkeytyvillä käytännöillä ja tuottamisen tavoilla, muka ole havainnointitavan ja ihmisenä olemisen kannalta mitään eroa? Onko väline todellakin ihan samantekevä? Ja jos on, miten maalauksen marginaalinen asema nykyisissä kuvataiteen katselmuksissa sitten on mahdollinen – semminkin kun maalausta opiskelevien määrä ei ole kuitenkaan vähentynyt? Jos kerran väline on samantekevä, hierarkkisia eroja välineiden kesken ei pitäisi ensinkään olla.⁵

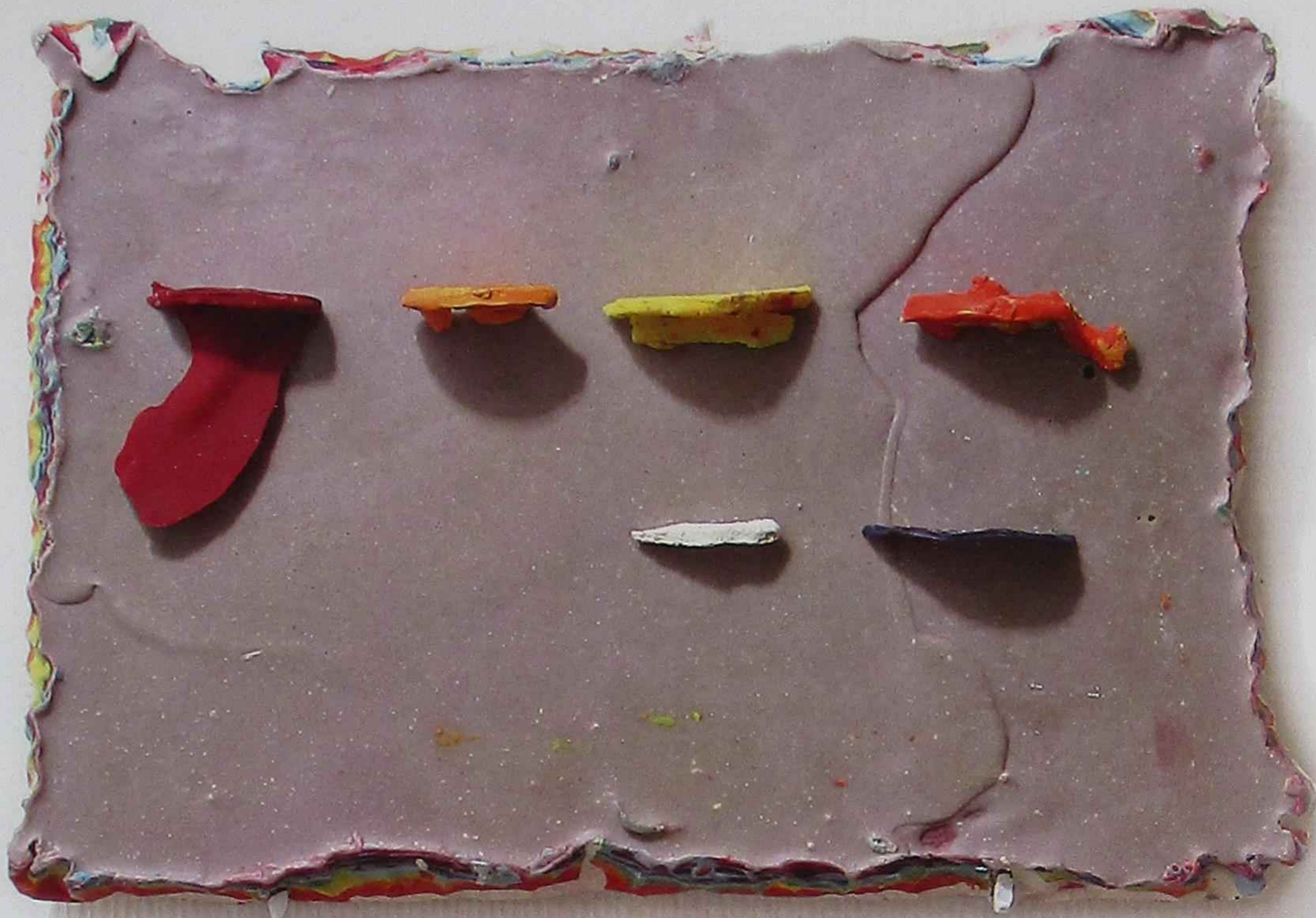
4 Oman vaikeutensa teosten vertailuun muodostaa tietyillä materiaaleilla, tiettyyn kokoon toteutettujen teosten tarkastelu kuvaprojisoinnin välityksellä. Teosten muulla välineellä tapahtuva projisointi eliminoi tehokkaasti mm. tuntemusta teosten materiaalisuudesta ja koosta. Maalaus muuttuu kuvaksi. Taideteoksen tulkinta, kuten todellisuuden yleensäkin, ei kuitenkaan perustu vain "kuviin uskomiseen", käsitteellisen informaation siirtämiseen.

5 Ihmiset ostavat edelleen maalauksia koteihinsa. Maalaukset toisin sanoen istuvat edelleen luontevasti ihmisten arkimiljööseen mutta samaan aikaan institutionaalinen taidekenttä tuntuu väheksyvän niitä. Tässä on ilmiselvää epäsuhta, johon en tässä yhteydessä kuitenkaan lähemmin puutu.

Jokin taidemaailman valta- ja määrittelyasemissa on muuttunut (kansainvälisesti jo 1960-luvulta lähtien) maalaukselle epäsuotuisaksi. Poikkeuksina voidaan pitää ehkä 1980-luvun uusekspressionismia ja 1990-luvun uusfiguraatiota.⁶ Aikana, jolloin sosiaaliset ja poliittiset taideteosten tulkitsemisen tavat, kuten representaation kritiikki ja katseen politiikka, ovat muodissa, maalaus mielletään usein vanhentuneeksi ja sivuutetaan – erityisesti koska se käyttää oman traditionsa materiaaleja ja formaattia. En kiistä poliittisten ja sosiaalisten näkökulmien relevanttiutta sinänsä, mutta kaltaiselleni perinteisiä välineitä käyttävälle kuvataiteilijalle saattaa myös juolahtaa mieleen mahdollisuus maalauksen elämästä representaation ulkopuolella. Kuvataiteilija saattaa alkaa pohtia katseen ja katsomisen luonnetta vallan käytön raamista poiketen. Maalausta ja myös muita mediataiteen myötä vanhentuneita taiteenmuotoja, niin kuin veistoa ja piirtämistä, voisi tarkastella uusista näkökulmista. Perinteisillä välineillä työskentelevillä taiteilijoilla on mahdollisuus haastaa representaatiokritiikkiin ja katseen politiikkaan perustuvat tulkinnat, jotka toisinaan huomioivat vain rajoitetusti olemisen laajaa todellisuutta.

Teoksessaan *A Voyage on the North Sea; Art in the Age of the Post-Medium Condition* (2000) taidehistorioitsija Rosalind Krauss tulkitsee modernismin yhteydessä paljon pohditun *mediumin* käsitettä uudelleen. Greenbergiläistä *mediumin* tulkintaa vastaan hän pyrkii osoittamaan, ettei kuvataiteen välineiden tunnusmerkkinen erityisyys rajoitu niiden käyttämään tekniikkaan tai fyysiseen alustaan. Päinvastoin, kukin välinelaji on ymmärrettävissä

6 Tilanne on muuttunut artikkelin kirjoittamisen jälkeen maalaukselle positiivisemmaksi. Vuonna 2006 maalaus tuntuu jopa trendikkäältä.



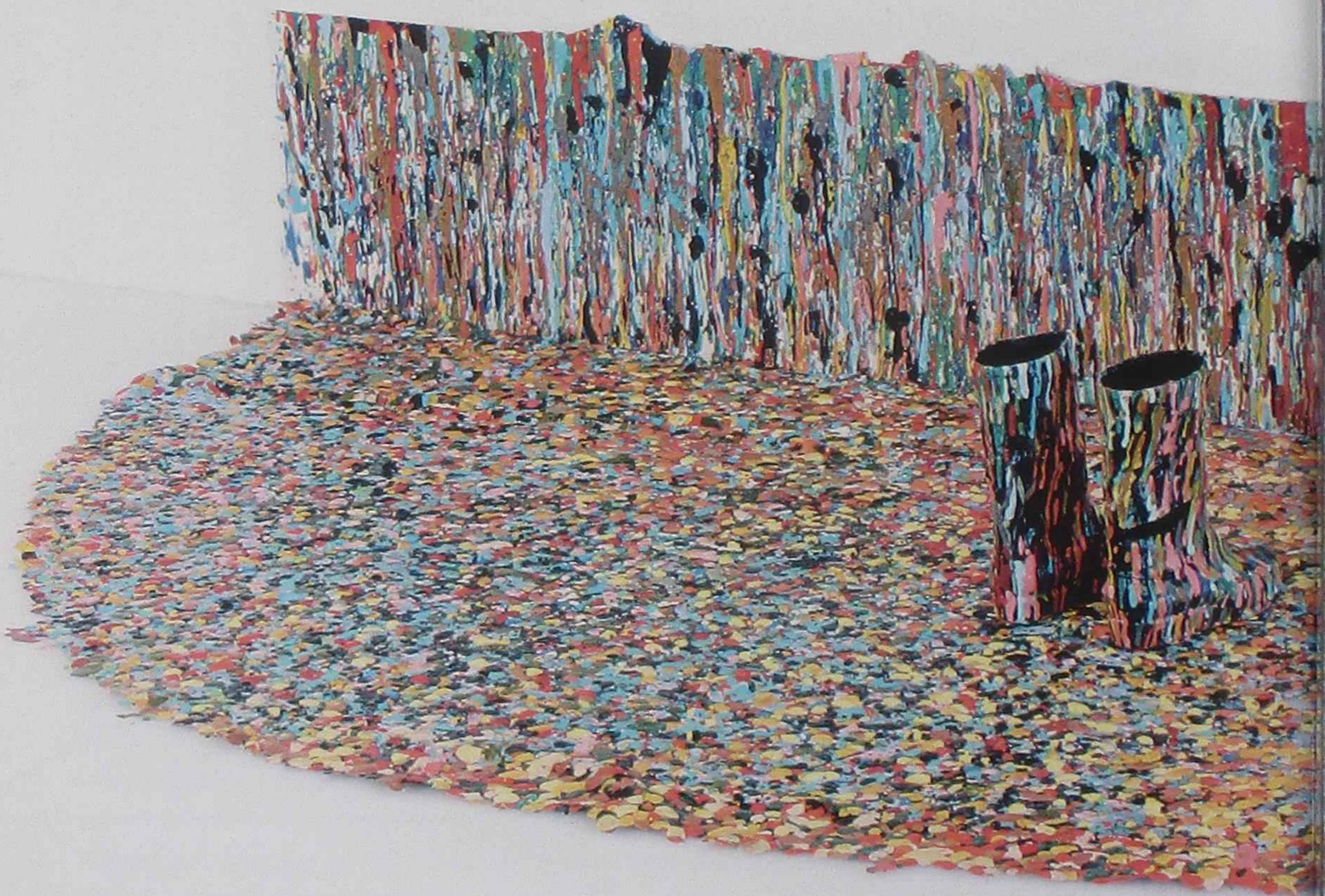
erilaisia, toisiinsa limittyneitä teknisiä alustoja ja konventiokerrostumia kokoavana rakenteena.⁷ (Krauss, 2000.)

Krauss viittaa yhdysvaltalaisen kulttuuriteoreetikon Fredric Jamesonin kuvaukseen postmodernista, kapitalistisesta kulttuurista, joka on kuvan täydellisesti kyllästämä niin mainonnassa, tiedonvälityksessä kuin virtuaalisessa tilassakin. Jamesonin mukaan tämä merkitsee, että esteettisen kokemuksen kenttä on nyt periaatteessa laajentunut

Maalaus: pinta ja syvyys, Painting: Surface and Depth, pigmentoitu mehiläisvaha, pigmented beeswax, 25 x 36 x 6cm, 2000

kaikkialle. Tällöin yksittäisen taideteoksen ideasta tulee problemaattinen ja samalla koko esteettisen autonomian käsite kaatuu nurin. Esteettisen havainnon kenttä kattaakin kaiken shoppailusta vapaa-ajan kaikkiin muotoihin ja on vaarassa tehdä varsinaisesta esteettisestä alueesta vanhentuneen. Yksi taiteen mahdollisuus postmodernissa esteettisessä systeemissä on se, että taide alkaa jäljitellä juuri tätä esteettisen ujuttautumista yhteiskunnallisen alueelle. Krauss tuo kuitenkin esiin, kuinka yhä on taiteilijoita, jotka ovat ymmärtäneet tehtä-

⁷ Patrik Nyberg vertaa artikkelissaan "Valokuva maalauksena" (2003) eräiden Elina Brotheruksen valokuvasarjojen representaattiorakenteita maalaustaiteen vastaaviin nähden.



Värikentiltä väriniityille, From Colour Fields to Colour Meadows,
pigmentoitu kumi, muovimaali PVCllä ja kumikengillä,
pigmented rubber, plastic paint on PVC and boots,
38 x 270 x 125 cm, 2003



väkseen määritellä vanhanaikaistunut väline uudelleen, keksiä väline uudelleen. Kraussin esimerkkejä ovat muun muassa William Kentridge ja James Coleman. (Krauss 2000, 56.)

Ainakin itsensä (edelleenkin) maalareiksi mieltävien taiteilijoiden on siis otollinen hetki pohtia oman välineensä luonnetta, arvioida maalauksen konventioita, historiallista kerroksellisuutta, suhdetta muihin välineisiin ja havaitsemisen tapoihin.

On ymmärrettävää, että maalauksen valööriasetelmia tai sommittelun konventioita hyödyntävä valokuva synnyttää assosiaation maalauksesta ja jopa innostaa tulkitsemaan valokuvan uudeksi maalaukseksi. Tekijä on kuitenkin olennaisesti eri tavalla läsnä maalauksessa ja valokuvassa. Tekijän keskittymistä ja aikaa vaativassa maalauksen tapahtumassa tekijän kädenjälki ja kehon eleet piirtyvät kuvaan hänen "neuvotellessaan" maalauksen kohteen (ja/tai kohteesta luomansa mielikuvan) ja maalauksen toteutusmateriaalin "tahdon" kanssa. Kun valokuvakamera tallentaa kohteensa, tekijä on tapahtumassa läsnä aivan toisella tavalla.

Artikkelissaan "Valokuva maalauksena" (2003) taidehistorioitsija Patrik Nyberg pohtii valokuvaa simuloituna näkymänä ja maalausta taas näkemisen simulointina. Hän tulkitsee näkyvän todellisuuden representaatioon pyrkivää maalausta aktiivisista valinnoista rakentuvana, käsin työstettynä, lukuisista silmän verkkokalvon välittämistä näkyvän todellisuuden "jäljistä" koostuvana kuvana. Maalauksen visuaaliset ominaisuudet voivat olla suhteessa kohteen ominaisuuksiin, mutta ne eivät ole samalla tavoin kohteestaan kausaalisesti riippuvaisia kuten valokuvassa. Nybergin mukaan maalauksen aineellisuus on tässä mielessä merkki maalauksen käsit-

teellisestä etäisyydestä kohteeseen sinänsä: "Maalauksesta voi sanoa, että katsomisen ja tekemisen eriaikaisuus tekee siitä eräässä mielessä näkemistä katsomatta, jos näkemisellä tarkoitetaan "sisäistä", muistin välittämää näkemistä: itse asiassa "näkemystä". (Nyberg 2003, 142.)

Tekniikka ja materiaali – maalauksessa maali tai muu väri-aine ja sen käsittely, perinteisessä valokuvassa kohteesta heijastuvan valon filmille jättämä jälki ja sen jälkikäsittely – asettavat omat ehtonsa sekä kuvan muodostumiselle että tekijän tavalle olla läsnä kuvan muodostamisen prosessissa. Maalaus ei suurelta osin perustu "valmiiseen" mielikuvan toteuttamiseen, pikemminkin mielikuvaa luodaan juuri ja vasta materiaalin kanssa työskenneltäessä. Maalaamisen prosessi sisältää – niin subjektiivista tulkintaa kuin se väistämättä onkin – myös tekijäsubjektin epäröintiä ja horjumista oman subjektiivensa rajoilla, parhaimmillaan jopa kokemuksen tekijä-subjektin rajoista vapautumisesta. Tässä työskentelyssä materiaali osallistuu vahvasti mielikuvan muodostamiseen.

Sosiaalipsykologian ja kulttuurin tutkija Atte Oksanen on tarkastellut kuvataiteilijoiden luovuuden ja ruumiillisuuden kokemuksia Gilles Deleuzen ajatusten valossa. Hän toteaa: "Maalaus ei pidä sisällään teknisesti niin paljon subjektia koodaavia vaiheita kuin esimerkiksi grafiikka, valokuva tai mediataide, joissa puhtaasti tekniset vaiheet ankkuroivat luovaa prosessia ja nostavat taiteilijan pinnalle ennen kuin työ on valmis. Maalaus sen sijaan heittää taiteilijan rajattoman sulautumisen ja virtaavuuden kokemukseen." (Oksanen 2004, 242.)

Patrik Nyberg päätyy tulkitsemaan Elina Brotheruksen tietyt valokuvat *katsojasuhteen kannalta* maalauksiksi. Näissä Brotheruksen valokuvissa tekijä on asettunut kameran eteen (mahdollisen

sisäistetyn toisen katseen eteen) esittämään tai osoittamaan ajallisesti hetkeä aiemmin tapahtunutta henkilökohtaista tapahtumaa. Kuvien kohteena on siis kuvan tekijä *henkilönä*. Kuva kuitenkin paljastaa, että kuvan kohteena olevalla henkilöllä on kädessään kameran laukaisijan johto. Maalauksen tavoin kuvassa korostuu (dokumentaarisuutta horjuttava) yhteys kuvan ja sen tekemisen välillä. (Nyberg 2003, 143.)

Maalauksen prosessissa tekijä käy – oman subjektiivensa rajoilla – toisentyypistä vuoropuhelua materiaalin kanssa: hän pyrkii antamaan hahmon mielikuvalle, josta hänellä on työskentelyn alkaessa vain epämääräinen ”haju”. Kun tarkastellaan subjektin sulautumisen ja rakentumisen prosesseja eri medioiden yhteydessä, kiinnostavaa on muun muassa subjektin suhde (sisäistettyyn) toiseen (ihmiseen).⁸

Esimerkkeinä maalauksen välineen ja sen rajojen uudelleenmäärittelystä käyvät saksalaisen Katharina Grossen ja suomalaisen Vesa-Pekka Rannikon työt.

Katharina Grosse käyttää olennaisena välineenään ruiskumaalausta. Hän suihkuttaa kaasumaisessa muodossa olevaa maalia suoraan seiniin, kattoihin, kulmauksiin, tukirakenteisiin, oven pieliin, ja edelleen huoneesta toiseen. Maali leijuu ilmassa, levittäytyy ja kiinnittyy tilaan arkkitehtonista järjestystä hämärtäen.

Grossen töissä on kyse pikemminkin jonkinlaisesta tilan värillisestä koskettelusta kuin tilaan

asettavasta maalauksesta. Koskettelu luonteeseen kuuluu pitäytyminen tuntumissa, tunnuissa, läsnäolossa. Kosketus ei antaudu yhdeksi selkeäksi kuvaksi, välimatkan päästä tapahtuvaksi tarkkailuksi. Kosketus on tilanteen jatkuvaa uudelleenkartoitamista ja uusille tulkinnoille aukipitämistä. Grossen teosten katselija on mukana näköaistin rajoja laajentavassa moniaistisessa tapahtumassa. Grosse toteaa, että hän reagoi väriin ”synesteettisesti, kuin kuulisin jonkun laulavan” (Watkins 2002, 32).

Grosse kokee ruiskumaalauksessa kiehtovana muun muassa sen, miten maali levittyy pinnalle – ”kuin katse maalaisi” (Grosse, 14.11.2003, seminaarissa ”Keksiä maalaus uudelleen!”). Maali leviää värisuihkuna pinnalle tasaisesti, ilman käsityön paljastumista ja ilman siveltimen jälkeä. Hänen kädenjälkensä liukenee koneen jälkeen. Vaikka Grosse maalaakin ”katseellaan”, teoksen eteenpäin työstämisen kannalta ei ole olennaista teoksen katseleminen etäältä. Teoksen työstäminen on tekijälle pikemminkin tilaan leviävään väriin uppoamista, eikä etäisyyttä ottavaa, katseella hallittavissa olevaa kuvan rakentamista. Tekoprosessissa ilmaan leviävän, terveydelle vaarallisen maaliumun vuoksi Grosse varustautuu hengityssuojaimin ja koko kehon suojaavin haalarein – kuin astronautti avaruudessa. Seinämaalauksen jälki korostaa värin luonnetta jonakin leijuvana, painovoimaa pakenevana. Väri ei mielly aineeksi, vaan valoksi.

Teokset tuovat mieleen dramaattisen valotapah-tuman, esimerkiksi auringonlaskun valon lankeamisen sisätilaan. Teoksissa voi aistia viittauksia muun muassa romanttisen, impressionistisen, abstraktin ja ekspressiivisen maalauksen traditioihin, mutta ne ovat Grossen teoksissa sisäistyneet omaksi erityiseksi ilmaisukseksi.

Grossen teokset assosioituvat myös graffiteihin,

8 Eri välineiden vertaaminen toisiinsa tekijä-subjektin rakentumisen kannalta on kuitenkin oma tutkimuksen aiheensa, jonka jätän tässä yhteydessä ainoastaan viittaukseksi aiheen monisyisyydestä.

"minä olin täällä" -kulttuuriin. Julkisiin paikkoihin anarkistisesti ilmaantuneet graffitit kertovat kaikille yhteisen paikan merkitsemisestä myös minulle (graffitin tekijälle) kuuluvaksi. Graffiti murtaa julkisen paikan anonyymin ulkopuolisuuden. Tässä mielessä graffitit näyttävät yhteisyyteen integroitumisen yrityksiltä ja julistuksilta. Graffitien anarkia on niiden luvattomassa, todellisuuden julkeassa anastamisessa itselle, keneltäkään lupaa kysymättä.⁹

Grossen teokset eivät ole taideobjekteja. Niiden luonteeseen kuuluu materiaallinen väliaikaisuus. Teokset ovat koettavissa tietyssä tilassa vain rajallisen ajan. Sitten ne maalataan yli, kosketus pyyhitään pois. Niiden jälki säilyy (mahdollisten valokuvien lisäksi) ainoastaan teokset kokeneiden ihmisten mielessä. Grossen teokset ovat ihmismuistin pituisia.

Grossen teokset ovat eittämättä maalauksia. Ne kuitenkin asettuvat suoraan tilaan ja käyttävät muuhun kuin maalaustarkoitukseen rakennettua tilaa alustanaan, joten ne määrittyvät samalla tilateoksiksi tai paikkasidonnoiksi installaatioiksi. Lukuisten ohuiden värikerrosten päällekkäisyys ja samanaikainen aineettomuuden tuntu – valomaisuus – luo linkin myös sähköisen median kuvallisuuteen. Graffiti-assosiaatio tuo kadun, arkipäivän ja julkeuden eleen teoksiin. Auringonlaskun tai dramaattisen valon vaikutelmat taas yhdistyvät romanttisiin, impressionistisiin tai ekspressionistisiin maalauksiin. Grossen teokset siis kokoavat lukuisia erityyppisiä maalauksen ja kuvallisen esittämisen konventioita yhteen ilmaisukieleen. Juuri tämä tekee niistä kaikessa yksinkertaisuudessaan moniulotteisia ja kiinnostavia. Laajentaessaan maalauksen fyysistä tilaa maalaustelinetraditiosta suoraan tilaan – sa-

malla arkkitehtuurin luomaa järjestystä hämärtäen – Grosse laajentaa maalauksen mentaalista tilaa ja merkitystä. Hän määrittelee maalauksen uudelleen elektronisen kuvavirran aikakaudella.¹⁰

Seinämaalaus ymmärretään yleensä litteäksi seinäpinnassa olevaksi kuvaksi, illuusioksi. Vesa-Pekka Rannikko – mikäli hän ylipäättään miettii *seinämaalausta* – on eri mieltä. Rannikon seinämaalaus ei ole litteä, vaikka se asettuisikin litteästi suoraan seinäpintaan. Rannikon maalaus saattaa näet vaikkapa jatkua seinän läpi, katseelle näkymättömään mutta sitäkin radikaalimpaan ulottuvuuteen. Maalaus tekee seinään reiän ja asettuu reikään saumattomasti, katseelle huomattoman litteästi. Toisinaan maalaus jättää aukon ammолleen värien rypälöityessä kolmiulotteisesti aukon ympärille. Tällöin Rannikon maalaus menee litteydestä toiseen äärimmäisyyteen: se pullistelee ja puhkeaa.

Rannikko on viime vuosien työskentelyssään yhdistänyt maalauksen pensselinvedon veistokseen. Rannikon teokset ovat problematisoineet kuvan litteyttä, kuvan käsitteeseen (valokuvaan, videoon, grafiikkaan jne.) sinänsä liitettyä litistävää suorakaidetta. Hänen teostensa äärellä olen joutunut ihmettelemään, miksi maalaukselle on niin kyseenalaistamattomasti omaksuttu litteän suorakaitteen konventio. Miksi juuri litteän pohjan pitäisi itsestään selvästi tarkoittaa maalausta? Modernin maalauksen teoreetikko Clement Greenberg antaa yhden vaikutusvaltaisen vastauksen: "Paleoliittisen ajan maalari tai kaivertaja saattoi olla piittaamat-

⁹ Eräs Grossen suoraan tilaan maalaama teos esitettiin Nykyaikaisen museon Panoraamassa 22.11.2003–6.1.2004.

¹⁰ Grossen työtä käsittelevä tekstini "Väriin tiloja" on julkaistu Kiasman toimittamassa Prosesi-näyttelyn esitteessä syksyllä 2003. Siteeraan tässä artikkelissani osin tuota tekstiäni.



ta kehystä koskevasta normista ja käsitellä pintaa kuvanveistäjän tavoin sekä kirjaimellisesti että vertauskuvallisesti, koska hän tuotti pikemminkin mielikuvia (*images*) kuin kuvia ja käytti alustaa jonka rajoista ei tarvinnut välittää, koska luonto (luiden ja sarvien kaltaisia pieniä esineitä lukuun ottamatta) oli ne hänen puolestaan määrännyt. Mutta varsinaisten kuvien (eikä vain mielikuvien) laatiminen litteälle pinnalle merkitsee rajojen tietoista valitsemista ja luomista. Juuri tähän tietoiseen valintaan modernismi yhä uudelleen ja uudelleen palaa – näin muistuttaen siitä, että taiteen reunaehdoista tulee tehdä läpeensä inhimillisiä, ihmisen itsensä

Katharina Grosse, *Magazin 3*, Stockholm, 2004

määräämiä.” (Greenberg 1989 [1961], 143.)

Greenbergin vastaus ei kuitenkaan näytä tyydyttävän Rannikkoa. Rannikko tuntuu vaativan paitsi maalauksen ja veiston myös kuvan käsitteen ja katseen luonteen uudelleen pohtimista.

Ensinnäkin kun kuvaa aletaan veistää, se menettää välittömästi suorakaiteisen, litteän kuvamaisuutensa ja alkaa lähestyä kolmiulotteisuutta, greenbergiläisittäin veiston valtakuntaa. Greenbergiläisessä katsannossa kuvan (maalauksen) ja veistoksen väliin muodostuu liki ylittämätön kuilu. Rannikon työssä

taas maalaus ja veisto, kolmi- ja kaksiulotteinen pinta, on tuotu yhteen. Hänen teoksissaan maalauksen siveltimenjäljet esitetään kolmiulotteiseksi suurentuneina, kolmiulotteisen kappaleen pinnassa, kuin muistutuksina maalauksen mahdollisesta, optisuutta moniulotteisemmasta olemuksesta.

Rannikko asettaa litteän ja kolmiulotteisen päällekkäin silmää (siis ruumista) ja mieltä kiehtovaksi todellisuudeksi.

Rannikon kapinaa valmiiksi määriteltyjä taiteen välineitä kohtaan ilmentävät eri tavoin lähes kaikki hänen teoksensa. Veistos vuodelta 1998 on pallomuodoista konstruoitu rakennelma, joka on sijoitettu huoneen nurkkaan, ”sopivaan” veistoksen paikkaan nähden liian alas. Lisäksi tämä ”veistos” on maalattu lyijykynällä piirtäen. Tämäkin teos vihjaa litteän ja kolmiulotteisen – tällä kertaa piirustuksen, veiston ja tilan – liittoutumiseen.

Joitakin vuosia sitten Rannikko valoi rakennusten seinien rakenteita. Hän ikään kuin halkaisi seinän ja toi sen rakenteen esiin toistamalla sitä kolmiulotteisessa kappalemaisessa teoksessaan. Myöskään näissä teoksissa litteä kuva, seinän pinta, sen enempää kuin tekopaikastaan irrallinen kolmiulotteinen veistos ei ollut riittävä. Seinän täytyi paljastaa rakenteensa, ruumiinsa pinnan alla. Teos ei voinut olla vain pintaa ja yhtä vähän se voi olla tekopaikastaan irrallinen objekti. Sen täytyi olla kiinteässä, esteettistä sopivuutta olennaisemmassa suhteessa tilaan.

Rannikon uusimmat teokset ovat kasvaneet elimellisesti tilaan. Ilmeisen houkuttelevuutensa, värien intensiteetin ja hedelmällisten muotojen ohessa teokset häiritsevät. Ne herättävät epämääräisen halun raapaista ylimäärä pois – ikään kuin kyseessä olisi likaroiске tai seinään jäänyt lumi tai kynttilän allensa valuttama steariini. Ja kuitenkin juuri tuo



Vesa-Pekka Rannikko, näyttelystä *Valos, Casting*, Porin taidemuseo, Projektihuone, 2006

”steariini”, nuo maalin valumat ja muodosta karkaamiset, tekevät teoksista erityisen. Ne pakottavat taideobjektia uuteen määritelmään. Nämä teokset eivät mahdu perinteisen maalauksen, veistoksen tai edes tilateoksen kategorioihin. Ne vaativat miettimään taideteosta uudessa valossa. Ne tahraavat seinän modernistisen puhtauden ja samalla kuitenkin viittaavat abstraktiin taideobjektiin. Kaiken huipuksi ne myös kieltävät objektiutensa. Nämä teoksethan ovat puhjennet: ne eivät pysy muodossaan sen enempää kuin paikassaan. Ne valuvat seinää pitkin lattialle, ne tunkeutuvat seinän läpi ja muuttuvat osaksi seinää, kuin syöpäsolut, jotka puhkaisevat totut rajat. Näitä teoksia ei niin vain raapaista pois. Näitä ei siirretä tilasta toiseen. Teos ei ole erillinen objekti, vaan elimellinen osa tilaa.

Rannikon teokset viittaavat tekemisen prosessiin, aivan kuin ne hyljeksisivät ”valmiin” kategoriaa. Teoksia voi tarkastella *valmiin* purkautumisena, puhkeamisena ja hajoamisena. Rikkoutuvatko siinä antiikin maljakot tai maitokannut, valuttavatko kukka-asetelmat nestettä alleen, tai onko seinälle viskattu hikeä ja ruumiin nesteitä tippuvat nyrkkeilyhanskat?

Teosten tarkkaavainen katselu kuljettaa muka-



naan erilaisiin mielikuviin ja herättelee muistin kerrostumiin hautautuneita aistimuksia. Rannikon työssä juuri pienet, valmistusprosessissa syntyvät jäljet muodostuvat merkityksellisiksi. Rannikko tarkkailee nitojan niittien jättämiä reikiä, valamisesta jääneitä ohuita, hauraita värin reunoja, valumuotin tekstuuria... Juuri nämä avaavat merkitystä, ravistavat teoksen objektiutta. Nämä pienet "virheet" vetävät katsojaa lähemmäksi ja samalla hämmentävät valmista määritelmää sekä hämärtävät katsojasta erillistä täydellistä objektia.

Rannikon uusimmat teokset rakentuvat olennaisesti aukolle, tyhjyydelle, reiälle: valmiiden merkitysten romahtamiselle. Reiät ja "virheet" antavat tilaa katsomisen kautta tapahtuvalle uudelleen määrittelylle, merkityksen synnyttämiseksi olennaisesti katsomisen tapahtumassa. Tällainen katsominen herättelee katsojan aistimushistoriaa. Väkivaltaisuuteen vivahtavan kuvaksi litistämisen asemesta se ravitsee.

Ehkäpä Rannikon teoksia tulisi tarkastella pohdintoina katsomisesta: katseen mahdollisuudesta toisaalta avata ja toisaalta sulkea (tai kieltää) todellisuus. Rannikon teokset voi ymmärtää pohdintana katseesta tietoisena, määrittämisen, hallitsemisen, etäisyyden ottamisen aistina, jopa todellisuuden väkivaltaisena rajaajana ja toisaalta ruumiillisena, ehkäpä juuri maalarille ominaisena *esteettisenä katseena*. Tällöin "esteettinen" ei viittaa pinnan koristeellisuuteen eikä kauneuteen vaan esteettinen katse tarkoittaa hidasta, ajatuksistaan unohtunutta tuijotusta, jossa tuijottajan tiedostamaton ruumiillisuus voi sovittautua kuvaan. Tällöin aine saa mahdollisuuden puhua. Esteettisessä katseessa aine elää katseen edessä. Esteettinen katse kietoo katsojan ruumiillisuuden teokseen poiketen tietoisesta katseesta, joka pikemminkin litistää ja



jähmettää kohteensa tietynlaiseksi rajatuksi käsitteeksi: reiäksi, maalaukseksi, veistokseksi, maljakoksi – kuvaksi. Katseen ruumiillisuus tarkoittaa kehon rytmisten prosessien ja samalla tiedostamattoman hivuttautumista näkemisen tapahtumaan ja kuvaan. Tällaisen katseen edessä katsottava ei asetu litteäksi objektiksi. Kuva puhkeaa.

Esteettiselle katseelle teos ei näyttäydy katsojastaan erillisenä objektina. Reikä seinässä ei jää pelkäksi reiäksi, vaan silmien edessä se kääntyy itsensä ympäri, ehkäpä ohueksi varjoksi, seinän vaikuttaessa yllättäen paperilta, illuusiolta. Mieli seuraa silmän reittiä. Se kulkee pitkin pieniä yksityiskohtia. Nämä yksityiskohdat avautuvat esteettiselle katseelle käsitteitä suurempina, ne eivät mahdu käsitteisiin. Ne puhuvat esteettistä, käsitteille outoa kieltä. Täten taiteilija – ja esteettiselle antautuva katsoja – tarkastelee yksityiskohtia, pintojen materiaalisia tuntuja, värien ja aineiden häivää. Juuri ne puhuvat merkityksestä. Kyseessä on katsominen uutta merkitystä luovana tapahtumana.

Onko Rannikon teoksia siis mielekästä tarkas-



Maalaus vuodelta 1989, Painting from 1989,
vuoden 1989 öljyvärimaalaus kankaalle,
oil on canvas done in 1989,
40 x 50 x 12 cm, 1999

tella maalausten, veistosten tai tilateosten kategorioissa? Ehkäpä niitä tulisi ajatella pikemminkin objektiuden, kuvan ja katsomisen välisten suhteiden praktisina tutkielmina.¹¹

Omaa työtäni nimitän maalaukseksi, vaikkakin – Greenbergin ”paleoliittisen maalarin” tapaan – tuotan ensisijaisesti mielikuvia, jotka kiinnitän kaksi- tai kolmiulotteisiksi kuviksi. Nimitän työtäni maalaukseksi, vaikka en käytäkään litteää tai

ylipäättään mitään alustaa, jolle maali kiinnitetään: Viimeisimmät maalaukseni koostuvat maalilän-teistä, jotka on mahdollista koota uudelleen erilaisiksi kokonaisuuksiksi. Muun muassa tällä eleellä maalaukseni vastustaa rooliaan objektina. Edellä esitetyn Greenbergin lausunnon mukaisesti modernismi palaa uudelleen ja uudelleen taiteen reuna-ehtojen ja rajojen tietoiseen valitsemiseen, luomiseen, jota ihminen itse määrää. Minä sitä vastoin, työskennellessäni kuumen, värillisen, tuoksuvan vahanesteen kanssa, haluan tutustua pikemminkin materiaalin tahtoon. Minua kiehtovat ja inspiroivat ne yllätykset, joita materiaalin ”väittämät” suovat. Materiaalin tahdon kuuntelemiseen liittyy tietoisien

¹¹ Tämä Rannikon työstä kirjoittamani teksti on julkaistu myös artikkelina ”Elimellisesti!” Porin taidemuseon julkaisussa Vesa-Pekka Rannikko, *Valos / Casting*, 2006.

määräysvaltani tietynasteinen kyseenalaistaminen, pyrkimys höllentää tietoisien subjektiuteni rajoja.

En miellä työskentelyäni ensisijaisesti todellisuuden heijastamiseksi tai esittämiseksi. Pikemminkin pyrkimykseni on hetkeksi vapautua omien käsitysteni diskursseista, antaa tilaa uudelleen hahmottumiselle. Jos teokseni käyvät vuoropuhelua maalauksen tradition kanssa, ne käyvät sitä työskentelyn prosessissa myös ympäröivän maailman kanssa.

Rakennan näyttelyni siten, että koko esitystila muodostuu ikään kuin maalaukseksi, jonka sisään kävellään. Installaatioon liittyy usein myös ääntä. Pyrkimyksenäni on vahvistaa katsojan mahdollisuutta kokea ja elää maalaus.

Olen etsinyt työskentelyprosessin aloitukseen inspiraatiota nimenomaan kuvista – väri-muoto-materiaaliyhdistelmien esityksistä esimerkiksi sisustus-, muoti- tai taidelehdissä. Nämä kuvat ovat toimineet aistimuksellisuuden aktivoijina, aloituksena prosessille, jossa merkityksettömyyden ja tyhjyyden kokemisen kautta muodostetaan ennalta määrittelemätön merkitys.

Maalauksessa olennaista on materiaalin kanssa käytävän vuoropuhelun pohjalta tapahtuva mielikuvan muodostaminen. Monessa mielessä samankaltaisen prosessin voin kuvitella liittyvän myös muilla kuvataiteen tekniikoilla toteutettavan teoksen tekemiseen. Pitäydyn itse maalauksen nimikkeessä. Näen maalauksen välineestä ja materiaalista riippuvaisena erityisenä prosessina, jolle väri on olennaista. Lisäksi pyrin teosteni avulla pohtimaan maalauksen tapahtumaa. Työni sijoittuu maalauksen modernismin jälkeiselle jatkumolle – sen modernismin, joka pyrki narraation tuolle puolen formalismiin, henkisyteen, transsendenssiin. Se, että tutkin töissäni pikemminkin materiaalisuutta

tai ruumiillisuutta, immanenssia, on nähtävä yhteydessä tähän.

Kuvan on ymmärretty edustavan rajattua ikkunaan maailmaan. Tuota maailmaa katsotaan välimatkan päästä, toisesta tilasta käsin: jos kuvassa näyttäisi satavan, tuo sade ei tunnu katsojan iholla; jos kuvassa on vastapaistettuja pullia, ne eivät tuoksu katsojan nenässä. Kuva tarkoittaa ensisijaisesti näkemisen kautta siirtyvää informaatiota.

Kaikkien aistimuspiirien ja koko ruumiin aktivoiminen mielikuvan rakentamiseen vaatisi aivan toisentyypistä esillepanon tapaa: katsojan tai koki-ajan läsnäoloa esitystilassa, ikään kuin kuvan ”sisällä” olemista. Tällaiset teokset tavoittavat katsojansa muualtakin kuin silmän korkeudelta.

Moniaistista kokemistapaa on toki mahdollista aktivoita myös litteän kuvan tai maalauksen kautta. Artikkelissaan ”Maalaus ja valokuva – ontologisia pohdintoja” taidehistorioitsija Minna Törmä kertoo kiinalaisen tarinan vuosien 710–760 tienoilla työskennelleestä maalari Wu Daozista, joka astui maalaukseensa ja katosi. Törmä vertaa tarinaa maalauksen (nimenomaan maisemamaalauksen) katsomiseen ja kokemiseen: ”Maalaukseen astuminen on mahdollista, koska maalausta ei katsota vain silmillä vaan kehoon ja mieleen tallentuneiden kokemusten jättämien jälkien myötävaikutuksella.” (Törmä 2003, 11.) Maalaamisen tapahtumassa maalari tallentaa siis tekemäänsä maalausjälkeen maalaushetkellä kokemiaan kehollisia tuntemuksia, esimerkiksi iholla aistittavan kuumen ilman: ”Niitä aistimuksia ja niiden tuottamista kankaalle ei välttämättä ole tuolloin tietoisesti mietitty. Maalaamisessa läsnä on taiteilijan keho, näkeminen tapahtuu kehollisen kokemuksen kautta ja se on läsnä myös ”lopullisessa” maalauksessa. Sanotaan, että maalari ajattelee maalaamalla.” (Törmä 2003, 10.)

Toki valokuvaakin katsotaan ruumiiseen ja mieleen tallentuneiden kokemusjälkien ”valaisemana”. Dokumentaarinen valokuva kuitenkin tallentaa kohteensa, vaikkapa maiseman, ilman jälkeä tekijän kehollisesta tuntemuksesta. Tekijän keho-mieli ei ilmene tekijän kosketuksen jälkeenä valokuvassa. Manipuloidussa valokuvassa taas tekijän subjekti välittyy toisentyypin teknisen prosessoinnin kautta.

Viimeisimmissä töissäni olen itsekin astunut kuvaan. Niissä seinälle, eteemme asetettu representatio romahtaa (kts. kuva Värilentiltä väriniityille). Tällä eleellä olen halunnut vastustaa etäännytettyä kuvaa, esitystä, maalauksen tulkitsemista rajatusti representatiiviseksi objektiksi. Haluan korostaa sitä, että aistimuksellinen olemisemme ei käänny rajatuiksi käsitteiksi. Hahmottelen sellaista olemisen tapaa, jossa merkitys ei muodostu vain sen kautta, mitä kunkin ja minkin luetaan *edustavan*. Kiehtovinta maalauksessa on nimenomaan määrityksiä ja luokituksia pakeneva elementti – hetkellinen vapautuminen vallitsevasta diskurssista. Kyseessä on tietynlainen ”avoimeksi jättämisen väite”.

Fredric Jameson luonnehtii postmodernia kulttuuria läpeensä kuvan kyllästämäksi. Tilanne, jossa kuva ja erityisesti *kuvitelma kaiken kuvaksi tekemisen mahdollisuudesta* vallitsee, tarkoittaa Jamesonin mukaan esteettisen kokemuksen leviämistä kaikkialle, myös kaikkeen havaitsemiseen. (Krauss 2000; Jameson 1998.) Tässä postmodernissa tilassa (aistimuksen systeemissä) moderni lähtökohta taiteesta omana, autonomisena alueenaan kyseenalaistuu. Viime kädessä koko taiteen käsite mitätöityy ja taide jatkaa olemassaoloaan pelkästään traditionsa voimalla.

Miten esteettinen aistimus sitten olisi ymmärrettävä? Onko esteettisen aistimuksen mallitapaus

boutiquen design, parfyymiosaston aktivoima välitön hurma, vaikuttavan luonnonilmiön seuraaminen, taideteoksen katselu vai hitaasti etenevä teoksen tekeminen? Miten esteettinen aistimus on kultivoitavissa? Mitä esteettinen aistimus tarkoittaa kokijalleen?

Artikkelissaan ”Relational Sense: Towards a Haptic Aesthetics” kuraattori ja kriitikko Jennifer Fisher määrittelee ”esteettisen” performatiiviseksi tunnun muoto-opiksi (*a performative practice and a morphology of feeling*). Fisher ei suostu rajaamaan esteettistä pelkästään muotoon tai tyyliin liittyväksi epäpoliittiseksi asiaksi. Hän ymmärtää esteettisyyden ajattelevan ruumiin synnyttämäksi yhteyden luomisen keinoksi. Esteettinen ulottuvuus välittää sosiaaliset kytkökset ja kulttuuriset muodostumat aistimuksellisesti. Esteettisyys on voimallinen toimija, joka kietoutuu paitsi havaitsemiseen myös elämäntapaan, tuntemiseen, kokemiseen ja tekemiseen. (Fisher 1997, 4–11.)

Tässä ajattelutavassa esteettisen alue on lähellä tiedostamatonta aistimuksellisuutta, käsitteiksi ja kuviksi vain rajoitetusti käännettävissä olevaa ruumiillisuuden aluetta. Onko kulttuurissamme mitään muuta tapaa kuin taide, joka voisi ottaa tämän käsitteellistämistä pakenevan, piiloutuvan ruumiillisuuden merkitykset asiakseen?

Kuvataiteellisen tekemisen, ja siis myös maalauksen, kenttä on monimuotoinen ja runsas. Olen edellä esitellyt joitakin näkökulmia maalauksen tarkastelun johdannoksi. Kysymys eri välineiden käytöstä taideteosten luomisessa avaa vielä monitahoisemman kysymyksen kuvan luonteesta, kuvan suhteesta ihmisenä olemiseen.



Tyhmänä kuin maalari

Maalarin elämäntavalleni on ominaista, että voin tuijottaa eteeni: olkoonpa edessäni sitten tyhjä seinä, yksittäinen esine, ikkunasta aukeava (tapahtumaton) maisema... Asetan tuolin ikkunan ääreen ja nautiskellen tuijottelen vaikkapa pimeästä ikkunastani öiseen maisemaan. Annan katseen kulkea unohtuneena – ja toisinaan pysähtyä pitkäksikin toviksi ”näkemättömyyteen”. Tai katselen – yhtä lailla unohtuneena – päivän valossa varjojen ja valojen sävyjä pintoja vasten.

Pyrin olotilaan, jota kertomuksen seuranta, asioiden käsittämisen vaatimus, ei saa häiritä.

Tällainen ”tyhmänä kuin maalari” -olotila tarkoittaa hetkellistä vapautusta ennalta tiedettyjen näkökulmien rajoituksista: rentoutumista ja helittämistä.

”Tyhmänä kuin maalari” -olotila poikkeaa olennaisesti siitä suorituskeskeisestä, tarkoituksellisesti rajatusta, pinnistelevästä tarkkaavaisuudesta, joka on maksimaalisen aistiärsyketulvan aikakaudella tavanomainen havaitsemisen tapa. Suorituskeskeinen tarkkaavaisuus liittyy modernien periaatteiden mukaiseen yksilön valjastamiseen taloudellisen kasvun yhteiskuntaan, suorittamisesta ja ärsyketulvasta irrottautuminen osoittaa toisensuuntaiseen ihmisenä olemisen pyrkimykseen.¹

Maalaus – puhdas, Painting – Pure,
pigmentoitu mehiläisvaha, pigmented beeswax,
60 x 85 x 3 cm, 2001

Yksilön valjastaminen ei tarkoita pelkästään mielen haltuunottoa. Yhtä lailla se tarkoittaa kehon kontrollia – kehon aistimuksellisuuden rajaamista ja tietyssä määrin turruttamista aistimattomuuteen. Kehon kontrolli ei rajoitu pelkästään työaikaan. Myös vapaa-aika voidaan käyttää kehon äärimmäiseen trimmaamiseen – pois aistimellisuudesta, kohti koneeksi tulkittua kehoa.

Kutsun tähän rinnalleni tuijottamaan modernismin airueena kulkeneen pikkupojan, John Ruskinin: ”But before everything, at this time, came my pleasure in merely watching the sea. I was not allowed to row, far less to sail, nor to walk near to harbour alone; so that I learned nothing of shipping or anything else worth learning, but spent four or five hours every day in simple staring and wondering at the sea, – an occupation which never failed me till I was forty. Whenever I could get to a beach it was enough for me to have the waves to look at, and hear, and pursue and fly from. [...] I never took to natural history of shells, or shrimps, or weeds, or jelly fish.” (Krauss 1993, 2; sit. John Ruskin’s autobiography, Praeterita, 1885–1889.)

¹ Puhuessani tässä artikkelissa ”maalarin tyhmyydestä” en tarkoita kuitenkaan rajata tiettyjä olotiloja tai asenteita vain maalarelle kuuluviksi. Kuka tahansa voi kokea samankaltaisia, maalauksen praksikseen luontevasti kietoutuvia tiloja.

Taidehistorioitsija Rosalind Krauss ei malta olla lisäämättä, ettei John Ruskin tietenkään unohtanut vakuuttaa meitä siitä, kuinka tässä katseessa (look) ei ollut mitään instrumentaalista, ei mitään käyttökelpoista (useful).

Krauss jatkaa: "The sea is a special kind of medium for modernism, because of its perfect isolation, its detachment from the social, its sense of self-enclosure, and above all, its opening onto a visual plenitude that is somehow heightened and pure, both a limitless expanse and a sameness, flattening it into nothing, into the no-space of sensory deprivation. The optical and its limits. Watch John watching the sea." (Krauss 1993, 2.)

Ehkäpä pikku-Ruskin, maalarina ja maalarintavoin, ei halunnut ottaa asioita haltuunsa kieleen liittyvän käsittämisen rekisterissä. Hänelle riitti katsominen ja kuuleminen.

Ja ehkäpä Ruskin – tuijottamalla tuntikausia merta – sai hetkeksi vapauden kasvatuksen kontrolloista. Ehkäpä hän katseli meressä tarkkaavaisen havainnon kääntöpuolta, huomion keskittämättömyyttä, mielikuvien muotoutumista vapaassa liikkeessään. Joku voisi sanoa; hän oli päiväunelmissaan.

Moderni tarkkaavaisuuden ja päiväunelmoinnin kehtona

Kirjassaan *Suspensions of Perception* (2001) taidehistorioitsija Jonathan Crary antaa päiväunelmoinnille moderniin yhteiskuntaan sijoittuvan paikan. Hän näkee päiväunelmoinnin modernin yhteiskunnan vaatiman tarkkaavaisuuden (*attention*) välttämättömänä kääntöpuolena.

Crary selvittää, kuinka Édouard Manet, Georges Seurat ja Paul Cézanne hahmottivat 1800-lu-

vun loppupuolella maalauksissaan modernisoitumisen mukanaan tuomia havaitsemisen tapojen muutoksia.

Manet hahmottaa uudentyyppistä ihmis- ja maailmankuvaa kyseenalaistaen sisäiseen ja ulkoiseen, luonnolliseen ja keinotekoiseen jaetun maailmanjärjestyksen. Manet'n teoksissa näkyvä traditionaalisten kuvaamistapojen murentaminen ja samalla ihmiskuvan ja katseen tapojen muutos kietoutuu modernisaation mukanaan tuomiin yhteiskunnallisiin muutoksiin: konkreettiseen ihmisten ja tavaroiden perinteisiltä paikoiltaan siirtymisiin ja identiteettien kyseenalaistumisiin. Manet'n maalauksissa tämä näkyy muun muassa maalausjäljen holtittomuutena ja avoimuutena: tarkkaamattomuutena esineen ja sen koossapysymisen suhteen. (Crary 2001, 87–88.)

Seuratin työn puolestaan voi ymmärtää harkittuna uusien semanttisten ja tiedollisten havaitsemisen mallien rakentamisena – yrityksenä kontrolloida ja rationalisoida havaitsemisen prosessin synteettisiä ja hajottavia tekijöitä (Crary 2001, 150). Craryn mukaan Seurat rationalisoi esteettisen alueen käytäntöjä, mutta yrittää samanaikaisesti väistää rationaalisuuden pakottavuutta maagisen, ilmestyksenomaisen paljastuksen keinoin.² (Mt., 151.)

Näkemisen häilyvä luonne (Cézanne)

Cézanne puolestaan ei mieltänyt tehtäväkseen talentaa maailman ohimeneviä ilmiöitä sellaisenaan. Sitä vastoin hänen työnsä voi ymmärtää peräänan-

² "That is, Seurat's work is simultaneously an index of the inexorable penetration of an aesthetic sphere by rationalizing procedures and an attempt to evade those imperatives through the effects of a magical or epiphanic disclosure." Crary 2001, 151.

tamattomaksi näköhavainnon ja tarkkaavaisuuden luonteen tutkimiseksi. Cézanne oivalsi tarkkaavaisuuden ja näköhavainnon prosessiluonteen; sen, että tarkkaavaisuus kuuluu osaksi dynaamista jatkumoa, jossa tarkkaavaisuus pystytään säilyttämään ainoastaan rajatun ajan. Se, mikä ensi näkemältä vaikuttaa näkemisen kohteen haltuunottamiselta, otteen saamiselta näkemisen kohteesta, osoittautuu seuraavassa havaitsemisprosessin hetkessä väistämättä kestävämmäksi. Esineen tai minkä tahansa kohteen tarkkaavainen katselu ei tavoita kohdettaan sen välittömässä, täyteläisessä läsnäolossa. Pikemminkin katselu johtaa havaintoon kohteen hajoisesta tai sulautumisesta ympäristöönsä, kohteen rikkoutumiseen ymmärrettävänä muotona. Craryn tutkiessa Cézannen työtä tarkkaavaisuuden problematiikan kannalta paljastuu, ettei se rakennu pelkästään optisen havainnon varaan. Cézannen työssä näköhavainto kietoutuu osaksi laajempaa kehollista prosessia. Optinen havainto ei ole erillinen kehon rytmeistä, niin kuin kehokaan ei ole erillinen ympäröivästä maailmasta, sen jatkuvan muutoksen tilasta. (Crary 2001, 288–289.)

Jotkut tutkijat ovat tulkinneet Cézannen työn yrityksenä hahmottaa perifeerisiä retinaalisia aistimuksia yhtäaikaaisesti ja samalla intensiteetillä kuin tarkan näön aluetta. Näiden näkemysten mukaisesti Cézannen pyrkimyksenä ei ollut yhtenäisen, homogeenisen näkemisen kentän tavoittaminen vaan yritys kuvata liikkumattoman silmän monien, toisistaan erillisten näkökentän alueiden yhtäaikaista rekisteröintiä. Yleensä perifeerisen näköalueen havainnot tukahtuvat, sillä tarkan näkemisen alueen rekisteröinnit kiinnittävät tietoisesti huomion. (Crary 2001, 297.)

Liikkumattoman silmän idea asetetaan useissa teorioissa klassisten representaatiomallien perus-

taksi. Noissa teorioissa liikkumattoman silmän toiminta edustaa mahdollisuutta ilmiöiden käsitteelliseen hallintaan. Crary esittää kuitenkin vastakkaisen käsityksen: liikkumattoman silmän (sikäli kuin se ylipäätään on fysiologisesti mahdollinen) katseessa maailman luonnollisuuden vaikutelma tuhoutuu. Silmän liikkeeseen perustuva katselemisen tapa säilyttää ennalta rakennetun mielikuvan näkyvästä maailmasta, kun taas liikkumaton silmä joutuu häilyvään tilanteeseen. Silloin ”silma alkaa hahmottaa kuohuvaa aktiviteettia, jonka voi ymmärtää väyläksi yhtä hyvin transsiin kuin havaitsemisen rapautumiseenkin”.³(Crary 2001, 300.) Nimenomaan liikkumattoman silmän katse paljastaa näkemisen kokemuksen häilyväisen luonteen. (Mt., 299–300.)

Tämän kohteeseensa pysäytetyn katseen häilyvyyttä voi tarkastella esimerkiksi tuijottamalla tuttuja kasvoja. Pian keskittymisen aloittamisen jälkeen aiemmin tunnistettavat kasvot vaikuttavat joutuvan jatkuvasti toisikseen muuttuvien loputtomien päällekkäisten kasvojen oudoksi purkaukseksi. Tällainen näkemisen kokemus tuntuu outoudessaan melkein pelottavalta. Vastaavan kaltainen kasvojen muokkautumisen mielikuva välittyy esimerkiksi muutamista Henry Wuorila-Stenbergin maalauksista, muun muassa teoksista *Kadonneet* (2004), *Myöhäistä* (diptyyppi, 2004) ja *Vieras* (2000). Wuorila-Stenberg ei kuitenkaan ole maalannut kasvoja suoran näköhavainnon perusteella. Maalaukset perustuvat mielikuviin itsestä ja toisesta. Niihin liittyy tietoinen pohdinta itsen

3 "Once the eye stops moving, a potentially volatile situation arises: after a relatively brief period of time the immobile eye triggers a ferment of activity – it is the doorway to both trance and to perceptual disintegration." Crary 2001, 300.

ja toisen eri puolista, jotka ilmenevät maalauksen kasvoissa. Wuorila-Stenberg kuitenkin tunnistaa myös havaintotilanteeseen liittyvän muodon muokautumisen kokemuksen. Hän kertoo, kuinka hän meditoi silmät avoinna Buddha-patsaan äärellä ja Buddha näytti muuttavan muotoaan, ilmeten välillä valona, välillä demonina muiden erilaisten ilmentymien ohella. Viitaten psykoanalyttiseen teoriaan – eräänä aikakaudellemme tyypillisenä selitysmallina – Wuorila-Stenberg tulkitsee kokemuksen omien sisäisten mielikuvien heijastumiksi. (Keskustelu H. W.-S:n kanssa II.II.2004.)

Liioin värin näkeminen, tai pikemminkin värin määrittely havainnon tallentamiseksi, ei vaikuta niin yksinkertaiselta kuin maalaamisen kaavoissa ilmaistaan. Niiden mukaan esittävä maalaus näyttää ”luonnolliselta”, jos valo ja varjo määritellään

vastaväreiksi ja huomioidaan näiden valöörit, kullöörit ja lämpötilasävyt sekä lisätään ympäristön elementtien heijastusvärien vaikutus. Kuitenkin, kun värejä katsotaan pidempään tarkkaavaisesti joko varjossa tai valossa, huomataan, että silmän kyky havaita värejä ylittää väriluokitukset. Tietty kohta, joka pikaisella vilkaisulla näyttää vihreältä, kääntyykin tarkemman katseen alla lukuisiin muihin sävyihin. Värit tuntuvat kääntyilevän toisikseen, risteytyvän ja liikkuvan kohteen pinnalla kolmiulotteisina, nimettyjä väriluokituksia kyseenalaistaen, väriluokitusten ohi. ”Maalaa niin kuin näet!” osoittautuu ohjeena vaativammaksi kuin maalauksen akateeminen opetustraditio on koskaan antanut ymmärtää. Se osoittautuu niin vaativaksi, ettei maali sideaineineen oikein kykene kääntymään nähdyn mukaiseksi. Uudemmat teknologiat eivät ole tuoneet tähän helpotusta. Esimerkiksi valokuvan avulla voidaan taltioida väriä huomattavasti kapeamman rekisterin varassa kuin maaliaineita sekoittamalla. Ehkäpä tässä olisi kokonaan uuden keksinnön paikka, niin materiaalin ja välineen kuin sisällönkin puolesta.

(Subjekttiivinen) havainto, itseilmaisu ja henkilökohtainen maalauksessa?

Crary korostaa, että liikkumattoman katseen näkökulmasta Cézannen työtä ei kuitenkaan pidä tulkita taiteilijan pyrkimykseksi kuvata uskollisesti subjektiivisia näkövaikutelmiaan. Tällainen lähestymistapa sijoittaisi Cézannen tavanomaiseen havaitsemisen problematiikkaan. Crary painottaa,

Tehdä kuva, To Make an Image,
rei'itetyt, kerrostetut kankaat, naulat, maalatut kopiot rei'istä,
perforated, layered cloth, nails, painted copies of perforation,
72 x 53 cm, 1998



että Cézanne teki pysäytetyn katseen (*optical fixation*) kokeita, jotka paljastivat hänelle konventionaalisten maailman kuvaamistapojen riittämättömyyden. Näiden havaintojen pohjalta maailma ei osoittautunut ennalta määräytyksi yhtenäiseksi rakennelmaksi, vaan maailma voitiin hahmottaa ainoastaan muotoutumisensa prosessina. (Crary 2001, 301.)

Craryn mukaan Cézanne ei tyytynyt ”luonnollisen” havainnon modaliteettiin, vaan etsi tapoja ylittää havaitsemiselle omaksutut rajat ja tehdä silmästä uudenlainen havaitsemisen elin. Cézannen pyrkimystä ei tulisi ymmärtää niinkään kuvan luomiseksi näkyvästä todellisuudesta, vaan uusien tiedollisten ja ruumiillisten suhteiden löytämiseksi aistinvaraiseen maailmaan. (Ibid.)

Craryn tekemä ero Cézannen havainto-kokeiden ja tavanomaisen subjektiivisen havaitsemisen välillä on olennainen tarkennus. Minua kuitenkin mietityttää *subjektiivisen havaitsemisen* käsite maalauksen käytäntöjen yhteydessä. (Liian) useissa suomalaisissa maalauksen nykykäytännöissä subjektiivisella havainnolla viitataan eri-ilmeisiin ekspressiivisiin maalausjälkiin, jotka tulkitaan itseilmaisiksi. Ylipäätään ”subjektiivisen havainnon” ja ”itseilmaisun” käsitteitä käytetään erittelemättä niiden merkitystä tarkemmin. Jos subjektiivisella havainnolla viitataan 1800-luvun alkupuolelta lähtien kehitettyihin malleihin näkemisen objektiivisuuden kyseenalaistumisesta, itseilmaisuu vuorostaan vaikuttaa käsitteenä viittaavan lähestulkoon näköhavainnon sivuuttamiseen. Itseilmaisusta puhutaan, usein nimenomaan ekspressiivisen maalauskielen yhteydessä, tarkoittaen lähinnä (kyseeseen yksilöön rajoittuvaa) subjektiivisten tunteiden ilmaisua. Subjektiivisuus liitetään kehollisen aistivan havaitsemisen asemesta nimenomaan tuntei-

siin; kukapa nyt ajattelisi, että maalauksessa ilmaistaan subjektiivisiä *ajatuksia*. Ajattelutapa paljastaa kartesiolaisen tulkinnan todellisuudesta: ikään kuin tunteet ja ajattelu tosiaan sulkisivat toisensa pois. Ja mihin havainto on tässä kadonnut? Kuinka itseilmaisuu – yhtä lailla kuin tunteet ja ajatukset – ylipäätään voisi olla pelkästään subjektiivista? Eikö subjektiivinen havainto jo väistämättömästi havainnon luonteen takia tarkoita yksilön ja maailman suhdetta; sitä, että henkilön ohella puhutaan myös maailmasta? Niin sanottu maalauksellinen itseilmaisuu on käsitteenä kyseenalainen. Mitä itseä – mitä subjektiivista näkemystä – voidaan ilmaista, jos subjektiivisuus ymmärretään jatkuvasti maailmasuhteessaan uudelleen muotoutuvana? Ja vaikka maalaustapahtuma tyypillisesti tarkoittaa yhden ihmisen työskentelyä työhuoneellaan yksin, tämä ei tarkoita maailmasta eristyneisyyttä, muiden ihmisten olemassaolon hylkäämistä tietoisuudesta (ja tiedostamattomasta). Pikemminkin työhuoneen tapahtumasta voisi puhua maailman ja toisen kohtaamisen prosessina.

Mitä kaikki se ekspressiivinen maalausjälki, jota nimitetään itseilmaisuuksi, voisi tarkoittaa – maalauksen ekspressionistisen koodin omaksumisen ohella? Suurelta osin kyse näyttää toki olevan koodin omaksumisesta. Mietin kuitenkin maalausjäljen henkilökohtaisten piirteiden – siis henkilökohtaisuuden, jonka subjektiivisuuden muodossaan juuri totesin mahdottomuudeksi – ilmaisevuutta, sen viestiä ja väitettä yhteisestä todellisuudestamme. Ehkäpä henkilökohtaisuus tulisi tulkita erilaisuuden, siis muiden ilmaisusta poikkeavan, mutta yhtä kaikki yhteisen maailmamme ilmaukseksi. Tässä tulkinnassa henkilökohtaisuus ei tarkoittaisi yksilön sulkemista omaan, meistä erilliseen toiseuteensa, vaan pikemminkin hänen

henkilökohtaisuutensa kääntyisi meitä kaikkia koskevaksi asiaksi.

Modernin valjastuksen käänöpuolta nykytaiteessa

Crary vertaa Freudin vapaan assosiaation tekniikkaa, analysoitavan "mieleen juolahtavaa" puhetta, Cézannen tapaan rakentaa kuvaa: siinä perifeerinen näkeminen asetetaan yhdenvertaiseksi tarkan näön kanssa. Freud pyrki kehittämään Cézannen tapaan omalla alallaan tekniikoita, jotka ylittäisivät modernia yhteiskuntamallia rakenteistavan todellisuuskokemuksen jakautumisen spesifin tarkkaavaisuuden ja perifeerisen toisarvoisuuden alueiksi. (Crary 2001, 368.)

Modernissa, ja tietyssä määrin myös modernin jälkeisessä, maailmanjärjestyksessä taiteilijan työ on paitsi konkreettisesti myös sisällöllisesti perifeerisen tai marginaaliseksi mielletyn, epätarkan, hämärän alueen hahmotusta. Tällöin se edustaa tarkkaavaiseen havaintoon liittyvän, tuottoisuutta maksimoivan valjastusyhteiskunnan käänöpuolta. Nykytaiteen teoksissa kiinnitetään usein huomio markkinayhteiskunnan konkreettiseen käänöpuoleen.⁴ Toisentyypinen modernin käänöpuoli

4 Suomalaisessa taiteessa tästä ilmeisinä esimerkkeinä ovat muiden muassa Lea ja Pekka Kantosen työskentely vähemmistöryhmien, alkuperäiskansojen ja maahanmuuttajien kanssa (Helsingin kaupungin taidemuseon näyttely talvella 2005) tai Timo Vartiaisen kulutusyhteiskuntaa hienovireisesti poraavat teokset (mm. "Kaatopaikan arkeologiaa, Roskaa" -näyttely vuonna 1992). Minna Heikinaho on nostanut esiin yhteiskunnallisia ja institutionaalisia valtasuhteita, niin sanotuissa yhteisötaiteellisissa teoksissaan sekä kuvaamalla esimerkiksi asunnottomuutta (Galleria Sculptorin näyttely kesällä 2004). Heikinaho puhuu työstään toiseuden esiin tuomisena. (Puhelinkeskustelu M. H:n kanssa 27.10.2005.)

ilmenee päiväunelmointiin tai tiedostamattoman prosessointiin keskittyvässä kuvastossa. Esimerkiksi ekspressionistinen maalaus edustaa tätä puolta "sisäisiä tunteita" korostaessaan.

Maalaaminen praksiksena, hitaan tuijottelun muotona, metodina, mahdollistaa liikkumisen spesifistä tarkkaavaisuudesta tarkkaavaisuuden herpaantumiseen. Vähentäessään ympäristön ärsyketulvaa maalaaminen suo henkilökohtaisen mutta paradoksaalisesti subjektiivisuuteen kahliutumattoman vapauden alueen.

Maalauksen kuvat ovat itsessään liikkumattomia, joten ne antavat katsojalle paikan seurata kehollisiin rytmeihin kietoutuneen mielen liikettä sen oman tahdin mukaisesti. Maalauksia soisi katsottavan kuten maalari katsoo: hiukan pidempään – tarkan havainnon tuntemattomaksi hajoamisen ja edelleen tunnistettavaksi rakentumisen edestakaisena prosessina – liikkeenä läsnäolosta representatioon ja takaisin. Tässä aikaa vaativassa katsomisessa tavassa piilee myös mahdollisuus näkemisen kliseiden ravisteluun.

Tuijottamisen "pyhydestä"

Hanna Hyvönen päätyy taidemaalarin ja filosofin työn rinnastuksia pohtivassa artikkelissaan toteamukseen: "[...] kaikki inhimillinen ruumiillinen oleminen on Merleau-Pontyn mukaan pohjimmiltaan ilmaisevaa, joten maailman toisin katsomisen tyylejä olisi tarjolla kaikessa muussakin toiminnassa kuin taiteessa ja filosofiassa." (Hyvönen 2001, 44–53).

Vanha pohdinnan aiheeni maalauksen merkityksellisyydestä aktivoituu taustaan etualalle. Jos maalauksessa on kyse hitaasti katsomisesta – niin hitaasta katseesta, että katsominen muuttuu



Henry Wuorila-Stenberg, *Kadonneet, The Lost ones*, öljy ja alkydi, oil and alkyd, Teoksen omistaa Helsingin kaupungin taidemuseo, 67 x 100 cm, 2004

olemiseksi – miksi ei silloin voisi tuijottaa puun oksaa, seinää, toisen kasvoja tai mitä hyvänsä sen asemesta, että vääntää vähitellen muotoutuvaa taideteosta?

Tämän kysymyksen äärellä tekijä ja katsoja eriytyvät. Luultavasti onkin sama, mitä tuijottaa. Kyse on pikemminkin siitä, että löytää itsestään ”pyhyden”, joka antautuu tuijottajaksi, pysähtyjäksi, ajatuksistaan unohtuneeksi. Tuon pyhyden tavoittaminen luultavasti tarvitsee jatkumon, toistuvan käytännön – taiteilijalla se voi olla päivittäistä maalaamista, jossa nimenomaan annetaan tilaa ja aikaa tuijotukselle. Tämä ”pyhyys” on kykyä olla läsnä, elää suhteessa maailmaan ja toiseen etsimättä todellisuudelle juonta.

Tämä katsomistapa kysyy rohkeutta irrottautua vallitsevista todellisuuden kuvista. Samalla se antaa

mahdollisuuden uuden kuvan (ja samalla eletyn todellisuuden uudelleen) luomiseen. Tätä uuden kuvan luomista nimitän – prosessiin sisältyvän voimakkaan elävyyden kokemisen vuoksi – *elämiseksi*. Prosessin vaatima rohkeus puolestaan edellyttää toisen ihmisen rinnalla kulkemista – toista sisäistettynä tai konkreettisenä.⁵

⁵ Toisen paikkaa ja merkitystä maalauksen prosessissa selvitän keskustelussani Pirkko Siltalan kanssa luvussa ”Ruumiillisuus ja toinen mielikuvan perustassa”.



Kuvan rikkomisesta

– Maalaus: representaatiosta *performatiiviksi*

Kreikkalaisessa legendassa maalaustaiteen synnystä nainen piirsi rakastettunsa siluetin kotinsa seinään heidän erotessaan. Hän palvoi kuvaa seuraavaan kohtaamiseen saakka. Mutta – legendasta poiketen – poissa ollessaan rakastettu petti naista. Kun nainen sai tietää, hän sääli ja halveksi itseään jokaisesta hetkestä, jonka oli käyttänyt kuvan palvomiseen.

Kuva tallentaa tietyn hetken, tietyn tunnelman tai tapahtuman. Legendassa maalaustaiteen synnystä kuva ei kuitenkaan rajaudu pelkästään todistamaan tietystä, nyt jo menneestä tilanteesta. Taltioitu kuvaus henkilön läsnäolosta pyrkii pikemminkin pysäyttämään ajan kulun säilyttääkseen arvokkaaksi koetun todellisuuden.

Legendasta poikkeava tulkintani viittaa kuvan petteävään ominaisuuteen: Kuvat voivat toimia muistutuksina jonkin hetken todellisuudesta, mutta ne eivät saisi vääristää todellisuuden muuttuvaa luonnetta. Pysäytettyä kuvaa todellisuudesta on osattava käyttää oikein!

Yleensä ajatellaan, että jo kuvan tekeminen sinänsä luo välimatkaa todellisuuteen. Kuvan tekemisen hetkellä huomio kiinnitetään kuvan tekemiseen, työstettäviin materiaaleihin ja välineisiin. Samalla käännetään pois ympäröivästä todellisuudesta.

Oletus on, että varsinaisen todellisuudessa elämisen asemesta kuvan tekemisessä *konstruoidaan kuvaa* todellisuudesta. En kuitenkaan hyväksy maalausta varsinaisen todellisuuden sijaiseksi. Minullehan maalaus tarkoittaa kokemuksellisesti nimenomaan todellisuudessa elämistä. Todellisuus ei pysähdy eikä pääty maalaukseen, päinvastoin: maalaaminen antaa mahdollisuuden tunnustella todellisuutta keskittyneesti. Tässä mielessä maalaaminen toimii yhdenvertaisena, usein jopa arkielämän muuta toimintaa täyteläisempänä tapana elää. Jos maalaus valmiina objektina pysäyttää todellisuuden tiettyyn tulkintaan, avaa maalaaminen todellisuutta uudelle tulkinnalle.

Maalarina seison tämän kuvaan sisältyvän ristiriidan keskellä.

Taiteellisessa työssäni rikon kuvan pudottamalla sen seinältä lattialle. Itse asiassa en edes päästä sitä seinälle asti! Maalauksessani maali on tippunut pensselistä lattialle jo ennen kuin se on ehtinyt kuvaksi.

Nykymaalaus ymmärretään usein subjektiivisten kokemusten ilmaisuna. Itse tulkitseen maalauksen kuitenkin subjektiivisuuden liudentumiseksi ja uudelleen rakentumisen tapahtumaksi. Tarkastelen maalausta toimintana, jossa ”tekijä” muodostuu aina uudelleen tekemisen kautta, vuoropuhelussa maailman kanssa. Paradoksaalisesti vuoropuhelu maailman kanssa tapahtuu työhuoneen

Maalaus: sanaton, Painting: Wordless,
väriliidut, oil pastel, 25 x 15 x 8 cm, 2001

yksinäisyydessä, pääasiallisesti visuaalisen kielen rekisterissä. Tämä ei kuitenkaan tarkoita pelkästään näköaistin vaan koko kehon aistimusten osallistumista tapahtumaan. Voisiko maalausta tarkastella kuvallisen representaation asemesta pikemminkin eräänlaisena *performatiivina*?

Performatiivisella taiteella viitataan yleensä yhteisölliseen, konkreettiseen tekoon tai tapahtumaan, jossa olennaista on vuorovaikutus. Performatiiveilla pyritään *esittämisen* asemesta elävöittävään toimintaan.^{1 2}

Miksi liitän *performatiivisuuden* maalaamiseen? Maalaustapahtumahan tuottaa yleensä esityksen todellisuudesta kuvan muodossa. Maalauksen tarkastelu on useissa yhteyksissä rajoittunut nimenomaan tämän kuvallisen objektin tarkasteluun. Tällöin itse maalaamisen tapahtuma on jäänyt huomiotta. Minua kiinnostaa nimenomaan maalauksen tapahtumaan liittyvä todellisuuden kokemisen muutos. Siksi keskustelu nykytaiteen performatiivisuudesta houkuttelee minua pohtimaan myös maalausta performatiivin näkökulmasta.

Taiteentutkija Helena Sederholmin artikkelin

1 *Performatiivisuus* on alun perin kielitieteen piirissä 1950-luvun lopulla kehittynyt käsite. Nykyisin käsitteen määrittely vaihtelee diskurssista riippuen (Austin, Butler, Derrida jne.). Performatiivisuuden voi ymmärtää vallan, subjektien ja diskursiivisten käytäntöjen suhteiden hahmottamisena uusin tavoin (Visa Immonen <http://www.helsinki.fi/hilma/tiedotus/esitysta.htm>).

2 "Performatiivista taidetta voidaan luonnehtia myös taiteiden ja arkielämästä poimitun materiaalin kollaasimaisiksi yhdistelmiksi, jotka pyrkivät tuottamaan elämyksen ei pelkästään kuvailemalla tai esittämällä väitteitä vaan myös tarjoamalla sijaa vuorovaikutukselle, osallistumiselle ja moninaisille dialogeille. Kommunikaatio, luominen, läsnäolo, (esteettinen) mielihyvä tai intellektuaalisen kapasiteetin käyttäminen eivät ehkä tuota pysyviä tai yleishyödyllisiä tuloksia, esimerkiksi kestäviä taiteeteoksia, mutta ne voivat olla merkityksellisiä yksilöille." (Sederholm 2002, 77.)

"Performatiivinen taide ja naisidentiteetin rakentaminen" (2002) johdattamana pohdin (artikkelin viitekehystä poiketen) *maalauksen tapahtumaa* eräänlaisena performatiivina. Viittaan performatiivilla toimintaan, jossa vallitsevia mielikuvia kyseenalaistetaan näkymättömän toiminnan kautta. Tarkoitan näkymättömyydellä speaktaakkelinomaisesta julistuksesta poikkeavaa "intiimiä" merkityksen muokkaamista. Esittämisen politiikkaan perehtyneen amerikkalaisen tutkijan Peggy Phelanin pohdinnoissa *näkymättömyys* määrittyy vastavoimaksi *näkyvän ideologialle*. Näkyvän ideologia ei tunnusta sellaista, mitä ei voi näyttää tai mistä ei voi puhua. "Näkyvän ideologian mukaisista on päätellä ihmisen pinnasta, ulkonäöstä, ja (mieli)kuvasta, mitä – tai kuka ja kuinka arvokas – hän on. Jos ihmisestä ei voi muodostaa mielikuvaa, häntä ei ole." (Sederholm 2002, 91.) Tällaiselle näkyvän ideologialle etsin myös omassa työssäni vaihtoehtoja.

Näkymättömyyden artikulointi sinänsä implikoi ymmärrystä siitä, että käsitteellistämällä ja representoimalla tavoitamme todellisuudesta vain pienen siivun. Maalausprosessissa tunnustelen sitä, mikä ei ole vielä muotoutunut tunnistettavaksi mielikuvaksi. Tunnustelen näkymättömyyden kuvan rikkomisen ja uudelleen rakentamisen tapahtumassa. Mitä siis tarkoitan kuvan rikkomisella?

Arkinen esimerkki kuvan rikkomisen halusta

Joskus ihmisten välisissä kanssakäymisissä tulee outo olo: minua luetaan itselleni vieraasti. Vaikka mitä sanoisin, minua tulkitaan toisin. Tuntuu, kuin ylleni olisi asetettu mielikuva, jonka rajoissa minut nähdään ja jonka rajoissa minun edellytetään toi-

mivan mutta jonka sisään en kerta kaikkiaan koe mahtuvani (tai jota en yksinkertaisesti ymmärrä). Oletukset ja ennakkokäsitykset – muodollisuudet – hallitsevat tilannetta ja estävät elävän vuorovai-
kutuksen.

Haluan rikkoa olemisen mahdollisuuksia rajoittavan tavan nähdä. Pyrkimykseni on valloittaa vapautta, saavuttaa vapaampi olemisen tila. Voisiko vapaus tarkoittaa monien näkökulmien yhtäaikaista – kieltäytymistä vain yhden katselukulman perspektiivistä?

Toinen esimerkki kuvan rikkomisen halusta

Kun nuorena tyttönä 1980-luvun alussa muutin Helsinkiin, pankkiasiat hoidettiin vielä pankkivirkailijoiden kanssa. Pankkiautomaatit tulivat vasta myöhemmin. Maalta muuttaneena en oikein saanut selville, olisiko minun ollut soveliaampaa suhtautua virkailijoihin kuin ihmisiin (yleensä maalla suhtauduttiin) vai niin kuin hommansa hoitaviin koneisiin. Kovin ”ihmismäinen” – siis avoin tai tuttavallinen – ei ilmeisestikään sopinut olla. Edessäni istui selvästi ihminen, mutta toisaalta hän reagoi mekaanisen koodatusti. Hämentyneenä yritin puikkelehtia näiden kahden – ihmisen ja koneen – välissä mahdollisimman elegantisti.

Enää tätä ongelmaa ei ole. Nykyisin asioin ilmi-selvän koneen kanssa olohuoneestani käsin.

Tässä esimerkissä maaseudun sosiaalisen käyttäytymisen koodi törmäsi kaupunkilaiseen koodiin. Samalla ihminen – niin pankkivirkailija kuin asiakaskin – sovitti käyttäytymistään koneen logiikkaan.

Pankkitilanteessa hoidetaan numeroina ilmais-

tavia asioita, raha-asioita, jotka eivät sinänsä tunne tai koe mitään. Sitä vastoin raha-asioita hoitavat ihmiset tuntevat, aistivat ja kokevat, myös raha-asioita hoitaessaan. Näillä tunteilla, aistimisilla ja kokemuksilla ei kuitenkaan ole juurikaan sijaa pankkitiskillä. Pankkitiskillä hoidetaan juoksevia raha-asioita, ei ihmistä! Pahimmillaan tunteet, aistimiset ja kokemukset häiritsevät ja sotkevat asioiden tehokasta hoitamista.

Ihmiset pyrkivät siis rajaamaan olemisensa, vuoropuhelunsa ja identiteettinsä koneen ja tehokkuuden mielikuvan ehtojen mukaisiksi. Tehokkuuden ylijäämän on etsiydyttävä asiattomiin tai muutoin asiasta tyhjentyneisiin paikkoihin, kuten taiteeseen.

Kuvien valtaamaa maailmaa

Yhtä lailla kuin tunnistamme todellisuutta sisäisten mielikuviemme varassa, näkyvät kuvat muokkaavat mielikuviemme todellisuutta.

Kulttuurimaantieteilijä Kevin Robins on pohtinut modernien kuvateknologioiden ja keinotodellisuuden vaikutusta tapaamme kokea ympäröivä maailma. Teoksessaan *Into the Image* hän toteaa: ”Nykyään ilmaisemme identiteettiämme pikemminkin suhteessa kuviin kuin todellisuuteen. Ilmeisen itsenäinen ja itseensä viittaava kuvien järjestelmä anastaa itselleen autonomian ja auktoriteetin.”³ (Robins 2002 [1996], 44.)

Robins kritisoi uusiin teknologisiin keksintöihin kytkeytyvää edistysuskoista ja rationalistista idea-

3 ”We now articulate our identity through coming to terms with the image rather than the reality. The system of images, apparently self-contained and auto-referential, comes to assume its own autonomy and authority.” Robins 2002.

lismia, uskoa yhä paranevaan maailmaan. Yhtä lailla hän kritisoi haluamme paeta konkreettista maailmaa keinotodellisuuden kaikkivoipaisuuden fantasioihin. Robins kysyy, mitä kehittyneiden kuvateknologioiden avaamat uudet horisontit itse asiassa tarkoittavat. Hän tarkastelee psykologis-sosiologisesta näkökulmasta, mitä teemme kuvilla, kuinka käytämme ja väärinkäytämme niitä nykypäivän (kaupunki)kulttuurissamme. Hänen esimerkkeinään ovat muun muassa valvontakamerat ja television uutiskuvat. Samanaikaisesti kun kuvia käytetään maailman ymmärtämisen välineinä, niitä käytetään myös todellisuuden rajaamiseen, kiistämiseen ja kieltämiseen. Kyse on toisaalta siitä mitä näytetään tai jätetään näyttämättä ja toisaalta katsojan turtumisesta, rajallisesta kyvystä kohdata ja käsitellä kuvien välittämää todellisuutta nykyisessä lisääntyvässä kuvatulvassa. Robins kuvaa, kuinka modernit kuvateknologiat mahdollistavat tapahtumien katselun välimatkan päästä. Tällainen tarkastelu sallii joidenkin todellisuuden ulottuvuuksien unohtamisen.

Robinsin mukaan teknologian ja keinotodellisuushuuman keskellä on tärkeää huomata myös viimeisintä teknologiaa edeltävien kuvatyyppeiden (valokuvan, elokuvan ja television) tavat hahmottaa todellisuutta kuvallisesti. Uusien teknologioiden rinnalla on edelleenkin useita muita kuvaamisen muotoja, joista kukin edustaa erilaista tapaa nähdä, katsoa ja tarkkailla. Robins tutkii kuinka nämä erilaiset, uudet ja vanhemmat, kuvamuodot kietoutuvat tapaamme tietää ja kokea, tuntea ja reagoida. Hän kysyy: ”Kuinka voisimme vallitsevasta suljetusta ja deterministisestä teknomielikuvituksen logiikasta poiketen yrittää muuttaa niitä ehtoja, joilla näkemistä perustellaan kulttuurissamme? Millä muilla perusteilla voisimme yrittää uudistaa

kuvien voimaa ja piristää näkemisen tapojamme? Kuinka kuvat esiintyvät kulttuurissamme keinotodellisuuden hallinnan ja transsendenssi-uskon ulkopuolella?” (Robins 1996, 4.)

Robins toteaa, että useimmille meistä kuvat ovat tärkeitä, koska ne sovittavat tehokkaasti ja usein myös koskettavasti ulkoista ja sisäistä todellisuutta toisiinsa (Robins 1996, 168).

Hän ei käsittele kuva-analyysissään lainkaan maalausta vaan todellisuuden teknologiseen tallentamiseen perustuvia kuvatyyppejä. Todellisuuden tallentamisen keinona maalaus mieltyy vanhentuneeksi. Maalausta voidaan kuitenkin arvioida uudelleen todellisuuden kohtaamisen näkökulmasta. Kuvatulvan valtaamasta maailmasta kaltaiseni maalari etsii ”tyhjiä” kohtia – merkityksen ja koodauksen vaimenemisen paikkoja, potentiaalisia uusien mahdollisuuksien tiloja.⁴

Kuva vastaan läsnäolo

Artikkelissaan ”Tila, paikka ja läsnäolo” (Astala, 2004) kuvataiteilija Lauri Astala pohtii teknologisesti tuotetun kuvallisen kulttuurimme merkitystä todellisuuskokemuksemme muokkaajana. Hän tarkastelee tilan hahmottamisen, omaksumisen ja käsittämisen muutoksia esimerkkeinään junassa matkustaminen, ärsykeitä tulviva urbaani tila, elokuva ja valokuva. Hän kysyy: ”Jos todellisuus on muuttunut hämmentäväksi kuvaksi [...] missä määrin voimme puhua läsnäolosta? Tai, onko läsnäolon kysymys yleensä enää relevantti?”

4 Huuto-galleriassa oli 21.9.–2.10.2005 Paula Martikaisen abstraktinoloisia, vähäeleisiä värimaalauksia. Kysyessäni taiteilijalta pelkistetyn ilmaisukielen merkitystä hän vastasi sen toimivan vastapainona ympäristön ärsyketulvalle.



Astala mieltää tärkeäksi haasteeksi taiteelle tuoda esiin sitä parhaillaan tapahtuvaa tilan kokemisen ja käsittämisen käymistilaa, joka liittyy ympäristön kuvankaltaisuuteen, virtualisoitumiseen ja välillisyyteen. Hän peräänkuuluttaa teoksia, "jotka toisivat esille konkreettisina tuntemuksina ne 'ongelmat' tilan, kuvan ja läsnäolon suhteesta, joita tämä ympäristön käymistila tuottaa".⁵ (Astala 2004, 14–19.)

⁵ Omalta osaltaan Astala vastasi haasteeseensa onnistuneesti näyttelyllään "Pieni speaktaakkeli" Forum Boxissa syksyllä 2005.

*Maalaus – seinää vasten (Äidin kivitys),
Painting – Against the Wall (the Stoning of the Mother),
pigmentoitu kumi, rautapistimet, kengät, pigmented rubber,
steel bayonets, shoes, n./appr. 160 x 160 x 130 cm, 2003*

Representaation epäily

Representaation repostelun motiivini liittyy Astalan esiin nostamaan "ongelmaan". Puhuessani performatiivisuudesta maalauksen yhteydessä viitataan myös siihen, että minulle ei riitä reposteluksi representaation kritiikin jo 1980-luvulla vaatima kuvataiteellisten teosten valta-asetelmien esiintuo-

minen tai edes vallan paikan muutos.⁶ Sitä vastoin haluan taiteen kontekstissa mahdollisuuden päästä hetkeksi eroon sekä heijastavuudesta ("taide heijastaa ympäröivää todellisuutta") että vaikuttajuudesta ("taide rakentaa ympäröivää todellisuutta"). Kun puhun performatiivisuudesta, kaipaen paradoksaalisesti todellisuuden väistämättömän valtapelin oheen merkityksistä tyhjää, vapaata mielen aluetta. Tällä en tarkoita kieltää taiteellisen prosessin monia erityyppisiä vaiheita, puhumattakaan, että kieltäisin taiteen lukuisat tulkinnan ja merkityksen kontekstit.

Pyrkimystäni pois valtapelistä kohti merkitysten tyhjenemistä voi tarkastella osana aikaan ja paikkaan liittyvää todellisuuden uudelleenahmottamista. Representaation epäily on historialliseen jatkumoon sijoittuva, monissa nykytaiteen yhteyksissä esiintyvä näkökulma, joka on mielestäni jälleen uudessa ilmiasussaan ajankohtainen. Representaation kyseenalaistaminen on sisältynyt moderniin taiteeseen yhtäältä jatkuvana uutuuden vaatimuksena ja toisaalta jatkuvana pyrkimyksenä puhkaista tai mitätöidä edeltävät kuvat.

Nyky-yhteiskunta toimii yhä enemmän (konkreettisen) kuvan kautta välittyvän todellisuuden tulkinnan ohjauksessa. Kyse on samanaikaisesti kahdesta kuvasta: konkreettisesta kuvasta ja katsojan mielikuvasta, siis tulkinnasta. Konkreettisilla kuvilla ei sinänsä tietenkään ole valtaa. Pikemminkin valta on katsojalla, katsojan tulkinnassa, joka vuorostaan on osin sidoksissa toistoon. Riittävä toisto pakottaa väittämän "todeksi". Tässä tilanteessa kuvataiteen erääksi tehtäväksi voidaan ymmärtää

kuvan rajojen tarkastelu ja kuvan ulkopuolisen todellisuuden hahmottaminen.

Kyse on myös taideilmiön "kuvaksi muotoutumisesta". Ollakseen olemassa, kyetäkseen institutionalisoitumaan, taideilmiön täytyy perustua toiston luomaan kuvaan taiteesta. Samanaikaisesti taideinstituution ja erityisesti taiteilijan on jatkuvasti kyettävä näkemään toisin. On horjutettava kuvaa, jotta todellisuus ei jähmettyisi oletetuksi kuvaksi.

Nykyään representaation epäily näkyy kuvataiteen ilmiöissä performatiivisuuden tähdentämisenä. Taide ei enää niinkään heijasta tai kuvaa maailmaa tai transsendentaalisia kokemuksia vaan tekee ja toimii, tapahtuu "esityksellisen ja eletyn tilan välissä, paljastamalla oman representaationsa ehdot". (Johansson 2003.) Taideteos ei siis tyydy enää jäämään kuvaksi, symboliseksi kieleksi, jota lähestyttäisiin ensisijaisesti ja ainoastaan semanttisen tulkinnan rekisterissä.^{7 8}

Maalausta performatiivina

Puhun maalaamisesta performatiivina, koska maalatun objektin asemesta korostan maalaamisen tapahtuman merkityksellisyyttä. Maalauksen prosessi sinänsä tarkoittaa tapahtumista, jossa tekijä on yhtä lailla tapahtumisen kohteena kuin

7 Ks. esim. Johansson 2003, 30–33; 2004, 104–105. Johansson esittelee mm. Henrik Häkanssonin *A Thousand Leaves* -teoksen sekä Olafur Eliassonin *The Weather Projectin*: "Eliasson's work does not, however, equate our Solar system and the microclimate in the Turbine Hall. By a hair's breath, it avoids mimicking reality by taking place at the intermediate zone between the performative and the experiential, by exposing the instruments of its own representation."

8 Eräänä esimerkkinä todellisuuden ja kuvan välisestä neuvottelusta oli muun muassa Pia Lindmanin teos Taidehallin Studiolla 8.10.–6.11.2005.

6 Representaation kritiikistä ks. mm. Brian Wallis (toim.) *Art After Modernism* (1984) ja Leena-Maija Rossi (toim.) *Taide vallassa* (1999).



tekijänä. Pohdin siis representaation avautumista läsnäoloksi. Läsnäololla en viittaa filosofian tradition tapaan käyttää termiä vaan tarkoitan sillä yksinkertaisesti kehollista paikalla olemista. Esitän, että maalaaminen "kuvan rikkomisena" sisältää mahdollisuuden todellisuuden kohtaamiseen, vuoropuheluun todellisuuden kanssa, vallitsevan kuvatulvan esittämistä todellisuuden tulkinnoista poikkeavalla tavalla. Maalaamisen tapahtumassa vallitseva mielikuva rikkoutuu. Rikkoutuneen mielikuvan tilalle muotoutuu uusi. Siksi maalaaminen on elävöittävä tapahtuma. Siksi sitä voi ajatella performatiivina.

Vielä 1800-luvun alussa maalauksen ajateltiin toimineen keinona kuvata maailmaa. Nykyään sen tehtäväksi voisi ehdottaa pikemminkin ku-



Järjestys se olla pitää, JustSo,
pigmentoitu mehiläisvaha, pigmented beeswax,
kaksi kpl, two pcs, 45 x 36 x 6 cm, 2000

vallistuvan todellisuuskäsityksemme ravistelun. Maalaus kietoo tekijän kuvaan sisään eri tavalla kuin uudet teknologiat. Maalauksen hidas kehittäminen "tyhjästä" vaatii myös tekijän antautumista muokkautumisen prosessille. Täten maalaus vaatii tekijältään runsaasti neuvottelua ulkoisen ja sisäisen todellisuuden välillä. Se antaa tekijälleen mahdollisuuden muodostaa todellisuudesta toisenlainen kuva. Puhuessani maalauksesta en tarkoita mitätöidä muiden (myöskään teknologisten) välineiden kykyä muodostaa haluttaessa todellisuudesta yhtä lailla toisenlainen kuva. Tässä yhteydessä keskityn kuitenkin nimenomaan maa-

lauksen tarkasteluun.

Vertaan maalaamista lumen luomiseen. Kerros kerrokselta maalari kaivaa kuvaa esiin, tietämättä etukäteen, mitä "lumen" alta paljastuu. "Lumi" edustaa kaikkia aiemmin nähtyjä maalauksia tai yleensä niitä kuvia, joiden keskeltä uuden tulokkaan täytyisi raivata yksilöllinen elintilansa. Ilman tätä elintilaa maalaus ei synny elinvoimaisena.

Gilles Deleuzen tulkinta taidemaalari Francis Baconin työstä avaa oivaltavalla tavalla tätä mielikuvan rikkomisen ja uudelleen rakentamisen näkökulmaa. Siinä Deleuze käsittelee modernin maalauksen ja valokuvan suhdetta ja katsoo, että modernia maalausta piirittävät ja ahdistavat niin valokuvat kuin kliseetkin. Nämä kliseet ovat kan-kaalla jo ennen kuin maalari on aloittanut työtään. Maalari ei siis työskentele valkoisella, neutraalisella pohjalla. Itse asiassa koko pinta on verhottu monilla kliseillä, joista maalarin on irrottauduttava. Valokuvasta puhuessaan Bacon sanoo: "Se ei ole kuvausta siitä, mitä nähdään, vaan mitä moderni ihminen näkee."⁹ Valokuvan esittävyys ei ole vaarallista pelkän esittävyytensä vuoksi vaan siksi, että se vaatii oikeutta hallita näkemistä sinänsä ja sitä kautta myös maalausta. Deleuze ei yhdy siihen käsitykseen, että kuvallisesta esittävyydestä luopuminen olisi helpottunut modernin maalauksen myötä. Uskonnollisesta sisällöstä luovuttuaan moderni maalaus on joutunut valokuvan piirittämäksi. Abstrakti maalaus puolestaan todistaa esittävyydestä luopumisen vaikeudesta. Abstraktin maalauksen erityislaatuisuus ja välttämättömyys piili siinä, että se riuhtaisi modernin taiteen irti esittävyydestä. (Deleuze 2003, 10–11.)

9 "It is not a figuration of what one sees, it is what modern man sees." Deleuze 2003, 11.

14.5.2003

Olennaista minulle koko työskentelyssäni on eräänlainen "käsitteettömyyden" tapailu. Viittaaan käsitteettömyydellä ihmisen aistisuuteen, keholliseen maailmassa oloon, siihen miltä asiat tuntuvat. En kuitenkaan puhu varsinaisesti tunteista. Ajattelen, ettei työni ole ensisijaisesti symbolista vaan pikemminkin Reaalista, sanan lacanilaisessa merkityksessä.

Kiasman näyttelyäni (Maalaus on lihan kiilto silmissämme, 2003) voi lähteä tarkastelemaan kahdesta melko vastakkaiselta näyttävästä perspektiivistä. Toiset katsojat lukevat ja kokevat näyttelyäni kuoleman pohdintana. Toiset taas eivät näe tätä puolta, vaan kokevat värikkyyden ja elämän vitaalisuuden, jopa ilon. Minulle nuo molemmat perspektiivit ovat teoksessa. Oikeastaan en voi puhua "perspektiiveistä", koska koko näyttelyyn kuuluu perspektiivittömyyden idea. Tai ainakin keskeisperspektiivi puuttuu: subjekti, joka tietystä pisteestä katsoo ja hallitsee maailmaa. Näyttelyyn ja sen teoksiin ei ole yhtä ainoaa katselukulmaa, eikä oikeastaan voi tietää, mistä paikasta näyttelyä pitäisi katsoa. Toisille näyttely "avautuu" vasta parvelta katsottaessa. Itse koen yhtä tärkeäksi myös teoksen keskellä olemisen; sen ettei ota etäisyyttä, sen että on vaikea muodostaa teoksen haltuunsa ottavaa mielikuvaa. Työskentelyyni on kuulunut mielikuvan rikkomisen idea; ennemminkin kontakti ja vuoropuhelu, liike ja muutos kuin väittämät, joissa pitäydytään.

Minua on inspiroinut ajatus aistimusten sekoittumisesta; se, että näköaistimuksessa on myös esimerkiksi tuntoaistimus fuusioituneena. Kun näköaistimus todellisuutta tunnustettavaksi hahmottaakseen vaatii tietyn välimatkan kohteeseensa, tuntoaisti edustaa lähellä, kiinni jossain ja kosketuksissa olemista. Tuntoaistimus kyseenalaistaa erillisen,

tietoisen subjektin rajoja. Taiteelliseen työskentelyyni kuuluu metodisesti työskentely intuition varassa, tiedostamattomaan nojaten. Ymmärrän tiedostamattoman nimenomaan kehollisena ja aistimuksellisena maailman hahmottamisen voimavarana. (Tarja Pitkänen-Walterin työpäiväkirjasta.)

Maalaus paradoksaalisuuden kielenä

Haluni kieltäytyä väitteestä ja pitäytyä paradoksissa korostaa kokemustani siitä, että maalaaminen on prosessi, jossa olennaista on vastakohtien yhtäaikainen läsnäolo, niiden kietoutuminen toisiinsa. Maalauksessa suuri ja pieni, musta ja valkoinen eivät sulje toisiaan pois. Ne luovat yhdessä merkityksiä värien, materiaalien, mittasuhteiden ja tilavaikutelmien rinnastuksissa. Näiden merkitysten kääntäminen semanttisen kielen logikkaan ei ole mahdollista. Silti maalauksista voidaan ja pitääkin puhua. Siksi taiteilija maalausprosessin tietyissä vaiheissa pohtii sanallisesti kuvansa merkitystä: kuvan suhdetta maailmaan ja muihin kuviin ja maalauksen suhdetta ihmisenä olemisen erilaisiin aspekteihin. Tällöin maalauksen ”kieleen” sisältyvä merkitys saatetaan vuoropuheluun lingvistisesti tavoitettavien merkitysten kanssa.

Mitä ”kieltä” maalaus sitten puhuu? Miten maalauksen merkityksiä voi ymmärtää? Mitä maalaus lisää kielellisen merkityksenannon systeemiin? Maalauksen prosessissa työskennellään muotojen, värien, tekstuurien ja muiden elementtien rinnastuksilla. Nämä rinnastukset eivät ole sattumanvaraisia. Taiteilija voi työskennellä tuntikausia saadakseen väriin juuri oikean sävyn ja juuri oikean muodon. Mistä taiteilija tietää ”oikean”? Mihin taiteilija voi vedota, kun lingvistinen kieli ei ole käytävissä? Hän voi tietenkin vedota esimerkiksi maa-

lauksen traditioon, konventioon, siis maalauksen kieleen. Hän voi työstää teostaan suhteessa yleiseen kuvastoon: aiempiin maalauksiin ja muihin kuviin. Jos maalauksen työstäminen kuitenkin tapahtuu myös kielellisen logiikan ulkopuolella, taiteilija suhteuttaa itsensä traditioon ensisijaisesti *silmän* ja teosten *näkemisen* rekisterissä, taidehistoriallisten kirjoitusten jäädessä sivuasemaan. Täten taiteilijan tutkimuksen ja tiedon rekisteri poikkeaa olennaisesti taideteoreetikon tutkimuksen rekisteristä. En tarkoita, että taideteoreetikokkaan olisi silmätön ja kehoton, mutta taiteilija tietää – ja välittää tietoaan – diskursiivisen tiedon asemesta ensisijaisesti näkemisen ja ylipäättään aistisen kokemisen rekisterissä. Sanallisten käsitteiden sijaan taiteilijan välineinä ovat värit, muodot, intensiteetit, tekstuurit, struktuurit, valöörit, kulöörit... Taiteilija työstää ajatustaan – mikäli teoksen tekemisessä ylipäättään on kyse *ajatuksen* työstämisestä – myös käsillään hahmottaen. Kädet tunnustelevat materiaalia asettaen sitä tiettyyn muotoon.¹⁰

Mistä käden ja silmän tieto koostuu?

Taidemaalari saattavat – postmodernina aikana kuiskaten, vähän häpeillen – puhua intuitiivisesta tietämisestä.

Intuitiosta psyyken kuvien rikkomiseen

Taideteoreetikko ja kriitikko Gertrud Sandqvist tarkastelee intuition käsitettä *hiljaisena tietona*.

Hän puhuu kerääntyneestä kokemuksesta, joka vaikuttaa tietoisuuteemme. Intuitiivinen valinta on sekin tietoinen valinta – se vain käyttää sellaisia tietoisuuden aspekteja, joita ei kielen avulla saavuteta.

¹⁰ Derrida pohtii teoksessaan *Memoirs of the Blind* (1993) paitsi piirtämistä myös näkemistä käsillä tapahtuvana toimintana.

”Se ei voi sanoa, mutta se voi näyttää” (Sandqvist 1999.)

Sandqvist pohtii uusien medioiden tuottaman yleisen kuvavirran, psyyken kuvien ja kuvataiteellisen työskentelyn tuottamien kuvien välisiä eroja. Hän esittää, että intuition avulla toteutettu taiteellinen työskentely mahdollistaa yhtä lailla psyykkisten kuvien kuin yleisen kuvatulvankin illuusioiden rikkomisen.

Sandqvist kysyy: ”Emmekö voisi sanoa visuaalisen taiteen ennemminkin vastustavan kuin jäljittelevän psyyken tuottamia kuvia? Voisiko taiteella juuri siitä syystä olla parantava vaikutus?” Sandqvist viittaa varhaisen sielutieteilijän, ”modernin hysterian isän”, professori Jean-Martin Charcot’n oletukseen hysteerikon harhojen syistä: ne johtuivat hänen mukaansa siitä, että hysteerikot sallivat kuvien virran luoda muurin itsensä ja maailman välille. He kokivat todellisuuden liian uhkaavana ja korvasivat sen illuusioilla. Charcot huomasi, että keskustelu – hysteerikon saattaminen puhumaan – auttoi heitä elämään ilman harhaisia mielikuviaan. (Ibid.)

Sandqvist toteaa, että materiaalien työstämisellä käsin on aina ollut keskeinen osa ihmisen kyvyssä korvata ”kuvitelmat” (*drömbilden / dream image*) tosiasiallisilla kyvyillä. Kun visuaalisessa taiteessa tehdään valintoja myös kielen avulla tavoittamattoman kokemuksemme pohjalta, siinä luodaan samalla vaihtoehtoinen silta (sanallisen sillan rinnalle) itsen ja maailman väliseen vuoropuheluun. (Ibid.)

Sandqvist esittää, että taiteilija kykenee luomaan todellisuuskäsitystämme muuttavia kuvia, koska hänellä on kyky käyttää kaikkea inhimillisessä kokemuksessa syntyvää tietoa. Tämä lähtökohta ottaa olennaisella tavalla huomioon todellisuuden

ensisijaisen tuntomerkin: muuttuvuuden. Koska visuaalinen taide on eräs todellisuuden muoto, se on ennakoimaton. Vastakohtana kuvalle, joka on luotu imitoimaan illuusioitamme, visuaalista taidetta ei voi tuottaa pelkästään järkeilyn ja jäljittelyn avulla.¹¹ (Ibid.)

Sandqvist puhuu intuitiosta tietoisuuteemme vaikuttavana kerääntyneenä kokemuksena, joka käyttää kielen avulla saavuttamattomia tietoisuutemme puolia. Intuition voi siis ymmärtää kehoon taltioituneeksi tietämykseksi, jonka vaikutuspiiri ylittää moniulotteisista elämänvalinnoista arkipäiväisiin kykyihin – yksinkertaisimmillaan vaikkapa siivouksen taitoon, jossa olennaista on kyky valita sopiva rätti, sopivan kosteana. Näin tulkittuna intuitio kehittyy kehon ja materian toistuvassa hankauspinnassa, ihmisen fyysisenä, aistimellisena läsnäolona ja toimintana maailmassa.

Psyyken jatkuvasti tuottamat kuvat eivät vielä sinänsä ole intuitiota. Ne saattavat osoittaa minän senhetkisiä rajoja, pelkoja tai toiveita ja tässä mielessä edustavat tietynasteista ulkoisen ja sisäisen todellisuuden välistä hetkellistä tienviittoa (tämä tienviittoa ei ole luotettava, se voi osoittaa väärään suuntaan). Tämä ei tarkoita, että psyykkiset kuvat olisivat reaalityodellisuuteen nähden todistusvoimaisia. Psyyken kuvia voi kuitenkin työstää maalauksen keinoin. Maalauksen prosessissa psyykkinen kuva joutuu vastatusten esimerkiksi materiaalin ja maalarin kehoon taltioituneen kuvan käsittelykyvyn kanssa; kyse on näkemisen ja käsin tekemisen suhteesta. Tässä tapahtumassa sisäinen ja ulkoi-

¹¹ ”Through her capacity to apply knowledge from the entire sphere of human experience, the artist is able to make real images, which by profoundly changing our conception of reality confirm the primary hallmark of reality, its changeability.” Sandqvist 1999.

nen todellisuus neuvottelevat jo toden teolla keskenään. Kun kuva kiinnittyy aineeseen, neuvottelu laajenee usein myös lingvistisen merkityksenannon alueelle taiteilijan pohtiessa kuvansa merkitystä. Näin myös lingvistinen merkitysjärjestelmä voi määrittää teoksen edelleen muotoutumista. Tässä prosessissa psyykkinen kuva vedetään vähitellen psyykestä ulkomaailmaan ja konkretisoidaan. Se muuttuu taideteokseksi ja muuttaa samalla tekijän psyykkistä todellisuutta. Taiteellinen työskentely tarkoittaa illuusioiden kääntämistä nurin, niiden muuttuvaisen luonteen paljastamista – kieltäytymistä uskomasta sen enempää sisäisiin kuin ulkoi-siinkaan kuviin. Maalausprosessia voi siis ajatella edestakaisena liikkeenä ulkoisen ja sisäisen todellisuuden välillä. Maalaamisen voi ymmärtää turvaan hakeutumiseksi sisäisen ja ulkoisen todellisuuden väliseen soviteltuun todellisuuteen – juuri siihen väliin. Se on suoja yhtä lailla ulkoista kuin sisäistäkin kontrollia vastaan.

Tämä välissä olemisen tila muistuttaa englantilaisen lastenlääkärin ja psykoanalyytikon Donald W. Winnicottin ajatusta *transitionaaliobjektista*, turvallisuutta tuovasta symbolista, joka toimii sisäisen ja ulkoisen todellisuuden välisen neuvottelun ja merkityksen siirron ”voimakaluna”. Transitionaaliobjekti ei tottele pelkkää mielikuvaa tai toivetta. Sitä voi käsitellä ainoastaan tekemällä ja toimimalla. Transitionaaliobjektissa sisä- ja ulkomaailma ovat yhtäaikaaisesti olemassa ja vuorovaikutuksessa toiminnan kautta. Transitionaaliobjekti edustaa samanaikaaisesti sekä yhteenkuuluvaisuutta että eriytymistä. Winnicott puhuu transitionaaliobjektiin liittyen siirtymätilasta tai potentiaalisesta tilasta, jossa lapsi oppii leikkimään ja samalla käyttämään symboleja. Aikuisen elämässä siirtymätilaa, eli yksilön psyykkisen todellisuuden ja havaittavan

ympäristön välistä kokemuksellista tilaa, edustaa luovan elämisen ja kulttuurin alue. (Winnicott 1985, 121.)

Mutta eikö tätä sisäisen ja ulkoisen välistä tilaa ole varattu myös subjektille tai identiteetille? Juuri identiteetinhän ajatellaan konstituoituvan sisäisen ja ulkoisen välisessä vuoropuhelussa; ei kokonaan ulkomaailmana, eikä kokonaan sisäisenä todellisuutena. Ne molemmat – ulkoisen lisäksi siis myös oma sisäisyteni – ovat ymmärrettävissä toisen tai Toisen alueena, johon minun on jatkuvasti tutustuttava – elääkseni. Ja tullakseni minäksi minun on rakennettava paikkani siihen väliin, mahdollisimman keskelle. Siinä on maalauksen työpaikka. Materiaalinsa maalauksen on haettava sivuiltaan: toiselta ja Toiselta.

Maalarista maailmaksi

Deleuze on kuvannut taiteilijoita paitsi näkijöinä myös *tulijoina*. Deleuzen tarkoittamassa *tulemises-sa* taiteilijan ei tulkita niinkään olevan maailmassa kuin tulevan maailmaksi maailmaa kontemploidessaan. (Deleuze & Guattari 1993, 174–175.) Tämä edellyttää taiteilijalta kykyä avautua yleiseen, toiseen ja Toiseen (näin tulkitsen).

Sosiaalipsykologian ja kulttuurin tutkija Atte Oksanen on tarkastellut kuvataiteilijoiden luomisprosessia uusien subjektifikaatioiden ja uusien elämisen mahdollisuuksien keksimisen näkökulmasta Deleuzea seuraten. Lahden Ammattikorkeakoulun Taideinstituutissa toteuttamassaan tutkimuksessa hän haastatteli kuvataiteen opiskelijoita selvittääkseen kuvataiteilijoiden luovuuden ja ruumiillisuuden kokemuksia. Monin esimerkein Oksanen kuvaa taiteellisen työskentelyn prosessissa tapahtuvaa subjektin toiseksi tulemistä. Tässä toiseksi tulemi-

sessä ei identifioiduta toiseen vaan pikemminkin upotaan maailmaan. "[...] toiseksi tuleminen voi kytkeytyä prosessiin, jossa oman minän rajat liukenevat hetkeksi kokonaan. Tällaisessa paljaassa virtaavuudessa taiteilijasubjektista tulee ei-persoonaa, ei-kukaan." Oksanen toteaa opiskelijoiden viitanneen useasti ajantajun katoamiseen työskentelyprosessissa. Oksanen tarkentaa kokemusten olevan "ainakin osittain tekniikkaspesifejä, sillä erityisesti maalarit ja kuvanveistäjät korostivat ruumiillisia ja upottavia kokemuksia". (Oksanen 2004, 236.) Oksanen myös toteaa: "Maalaus ei pidä sisällään teknisesti niin paljon subjektia koodaavia vaiheita kuin esimerkiksi grafiikka, valokuva tai mediataide, joissa puhtaasti tekniset vaiheet ankkuroivat luovaa prosessia ja nostavat taiteilijan pinnalle ennen kuin työ on valmis. Maalaus sen sijaan heittää taiteilijan rajattomaan sulautumisen ja virtaavuuden kokemukseen. Taidekone alkaa yhdistyä aistikoneisiin: korva näkee kuvia, haju maalaa, suu janoaa väriä." (Oksanen 2004, 242.)

Maalaustilanteen tekninen koodaamattomuus näyttää mahdollistavan subjektin liudentumisen. Taiteilijan työtä ei pidä tulkita vain diagnoosiksi taiteilijasta itsestään, vaan diagnoosiksi sosiaalisesta todellisuudesta (Oksanen 2004, 224).

Etäännytetyn kuvan harhainen suoja

Teknologiseen todellisuuden taltiointiin perustuvan yleisen kuvien virran voi ymmärtää eräällä tavalla kieltävän todellisuuden. Niin kuin hysteerikot Charcot'n mukaan muodostivat illuusioista itselleen harhaisen suojan todellisuuden uhkaavuutta vastaan, teknologisen kuvatulvan voi ajatella muodostavan harhaisen suojan esittämäänsä todellisuutta vastaan.

Suojaamisessa suodatetaan todellisuuden kohtaamisen rekistereitä. Osaltaan suojautumisessa auttaa kuvien kyvyttömyys välittää lähiaistien rekisteröintiä. Mikään konkreettinen kuva ei suoranaisesti välitä esimerkiksi hajun, maun tai tunnon aistimuksia, vaikka voikin tiettyssä määrin, ruumiin muistin välityksellä, aktivoida näitäkin tuntemuksia.

Uuutiskuvissa on helppo sivuuttaa kauhistuttavan kärsimyksen kokemus. Niissä esitetään ainoastaan tapahtunut asia mahdollisimman asiallisesti eikä paneuduta ihmisten kauhuun tai suruun katastrofien keskellä. Helposti jää huomaamatta se, että kuvissa vilahtavat ihmiset ovat kaltaisiani. Suojautuminen tiedotusvälineiden myötä liian suureksi kasvaneelta todellisuudelta helpottaa tietenkin kykyämme jaksaa elämäämme eteenpäin omissa pienissä, turvallisissa ympyröissämme. Tässä mielessä harhaisenkin suojan voi nähdä – ehkä lyhytnäköisesti, mutta kuitenkin – omalla tavallaan hyödyllisenä.

Deleuze puhuu kuitenkin taiteilijasta henkilönä, jonka ei ole helppo sivuuttaa todellisuutta ja kääriytyä tiukasti harhaisen suojan verhoon. Deleuze sanoo, kirjailijaan viitaten: "Hän on nähnyt elämässä jotakin liian suurta ja sietämätöntä, nähnyt miten elämä on syleillyt omia uhkia" (Deleuze & Guattari 1993, 175). Deleuze näkee taiteilijat siinä mielessä filosofien kaltaisina, että heilläkin on usein horjuva terveys seurauksena siitä, että he ovat nähneet elämässä jotakin liian suurta. Tämä jokin, niin heille itselleen kuin kenelle muulle tahansa liian suuri, on huomaamatta piirtänyt heidän silmiinsä kuoleman merkin. Mutta tämä jokin on samalla myös se lähde tai henkäys, joka auttaa heitä elämään "eletyn taudeista" huolimatta: "Jonakin päivänä kenties käsitämme, että mitään taidetta ei ole ollutkaan; lääkettä vain..." (Ibid.)

Olla liiallisesti läsnä

Minua puhuttelee ajatus, että taiteilija on *liiallisesti* läsnä. *Liiallisen läsnäolon* ymmärrän tarkoittavan mahdolltomuutta ottaa etäisyyttä, mahdolltomuutta luoda välitön representaatio, tulkinta todellisuudesta. Ja juuri siksi taiteilijan on luotava representaatio tai pikemminkin konkreettinen kuva. Taiteilijan, joka työskentelee kuten minä, on samanaikaisesti elettävä todellisuus ja tulkittava sitä tullakseen takaisin minäksi. Ehkäpä siksi ajattelen, että harhaisessa suojaautumisessa todellisuutta ei tarvitse elää. Riittää, että luodaan edellisiin tulkintamalleihin nojaava tulkinta ja pysytään koko ajan minänä. Tällainen tulkinta tapahtuu välittömästi, ja se korvaa taiteilijoita pakottavan aistimuksellisen kiinnittymisen todellisuuteen. Minun kaltaiselleni taiteilijalle todellisuuden välitön etäännyttäminen ei välttämättä onnistu, koska hän on tavanomaista voimallisemmin aistimuksiinsa sidottu.¹²

Deleuze puhuu *persepteistä*, aistimus- ja suhdepaketeista, jotka säilyvät elossa niitä kokevissa henkilöissä. Perseptit eivät rajaudu pelkiksi aisti-vaikutelmiksi. Myöskään affektit eivät ole tunteita, vaan ne ovat ”muutoksia (*devenir*), jotka ylittävät muutosten kautta kulkevien voimat (hän muuttuu toiseksi)”. (Deleuze 2005, 75.)¹³ Perseptit ja affektit näyttävät taiteellisen työskentelyn ja esteettisen

kokemuksen olennaisina tekijöinä.

”Taiteilijoille aistit ovat työväliteitä, minkä vuoksi halut kulkevat niiden läpi tavallista voimakkaammin. Tämän vuoksi aistit myös valtaavat toistensa alueita helpommin. Modernissa arkielämässä subjekti huomaa aistien olemassaolon vasta, kun niiden alue alkaa ylikorostua, esimerkiksi kun ääni- tai hajuaistimus ylittää havaintokynnyksen. Taiteilijoilla aistit ovat eriytymättömämpiä. Kuvataiteessa on jäljellä hysteriaa, joka mahdollistaa aistien sekoittumisen. Elimettömän ruumiin tasolla aistit kohdataan välittömästi läsnäolossa. Aistimukset kulkevat synesteettisesti toistensa läpi.” (Oksanen, 240–41.)¹⁴

Kuinkapa kuvaisin punaista? Värithän puskevat läpi. Ne ovat, sen sijaan, että niitä esitettäisiin.

Kun haluan ”rikkoa kuvan”, en tyydy valmiiseen käsitykseen maailmasta tai maalauksesta. Haluan luoda maailman, maalauksen ja itseni uudelleen. Minulla ei ole muuta suojaa elottomuutta vastaan. Olen pakotettu näkemään – haluan nähdä – koska aistimus on ravintoani.

Materiaalisen työstämisen jäljet maalauksessa alleviivaavat kehollista ja aistimuksellista osallisuuttamme maailmaan. Maalausprosessissa perehdytään tunnustelemaan kehollisia tuntuja, pidennetyssä käsitteiden paradoksalisoitumisen tilassa. Materiaalin työstäminen maalausprosessissa muodostaa representaatioon kehon mahtuvan viiveen.

12 Maalauksen, läsnäolon ja hysterian suhteesta ks. Deleuze 2003, 50–52.

13 Deleuze puhuu filosofiasta, joka on luonteeltaan luovaa, jopa vallankumouksellista niin kauan kuin se luo uusia käsitteitä. Deleuzen mukaan käsitteellä on kaksi muuta ulottuvuutta: perseptin ja affektin ulottuvuus. ”Suuret englantilaiset tai amerikkalaiset romaanikirjailijat kirjoittavat usein perseptien kautta ja Kleist ja Kafka affektien kautta. Affekti, persepti ja käsite ovat kolme erottamatonta voimaa, jotka kulkevat taiteesta filosofiaan ja päinvastoin.” (Deleuze 2005, 74–75.)

14 ”For Deleuze the classical model of painting is warding off of the hysteria that is so close to its heart. [...] an excess of presence makes representation impossible, and that the painter, if not restrained, has the capacity to extricate presences from representation.” Crary 2001, 126.



Ruumiillisuus ja toinen mielikuvan perustassa

Minä olen mielikuva.

Minä synnyin kun aika ja paikka kohtaavat nimettömän, aineen maljassa.

Minun sisältöni on kontakti. (Tarja Pitkänen-Walter: Hetki läsnäolon muistomerkin äärellä, seminaarityö, Taik 1997.)

Muotoutumisestani lähtien minussa on toinen. Biologisessa ja psyykkisessä perustassani minä ja toinen ovat erottamattomat.

Itsenäisyyteni ja vapauteni vuoksi minun on tehtävä ero itseni ja toisen välille. Ero on suhteellinen, koska kehoni eleissä, puhumattakaan kielestäni, toinen ikuisesti asuttaa minua.

Sinun katseesi kautta luon mielikuvaa itsestäni. Mielikuva tarkoittaa, että sinä ja minä olemme tulleet erillisiksi. Mielikuva paikkaa sinun tyhjän kohtasi minussa. Tämä materiaali; matka ykseyden ja erillisyyden välillä on taiteellisen työskentelyni lähtökohta.

Taiteellinen prosessi kiteytyy paradoksiin: kuvan luominen tarkoittaa kuvan rikkomista. Mielikuvan,

Ruumiillisia meditaatioita, osa I, Marjamehuinen mekko, Bodily Meditations, Part I, Dress Stained with Berry Juice, pigmentoitu mehiläisvaha, pigmented beeswax, 25 x 40 x 8 cm, 2001

siis todellisuuskäsityksen tai psyykkisen rakenteen, minuuden perusta on tuttuudessa, toistossa. Täten mielikuvan perusluonne on olla rajaus. Taiteellisessa työskentelyssä tätä rajallisuuden latteutta puhkotaan ja rakennetaan uudelleen, korjataan ja rikotaan. Mielikuva taistelee itseään vastaan. Kapina ja uhma ovat tämän sisäänkirjoituksen menet. (Miellän kapinoinnin, sen etymologista juurta [vel] seuraten paljastamiseksi, palaamiseksi, löytämiseksi, alusta aloittamiseksi.) (Ote Tarja Pitkänen-Walterin työpäiväkirjasta 1998.)

Psykoanalyttikko Pirkko Siltalan haastattelu joulukuussa 2000

T. P-W.: Olen pohtinut mielikuvan ja läsnäolon välistä suhdetta. Toisinaan tuntuu, että mielikuva hallitsee maailman hahmottamista siinä määrin, että todellisuuden kohtaaminen suorastaan häiriintyy. Tarkoitin tällä sitä, että arkiympäristössä toistetut kuvalliset ja sanalliset ilmaisut muodostuvat väittämiksi, jotka pyrkivät asettumaan ikään kuin todellisuuden kaiken kattaviksi tulkinnoiksi. Tällöin todellisuus rajautuu käsitteellisiin tulkitoihinsa. Taiteilijan kokemuksen kannalta jotain hyvin olennaista määrittyy silloin "olemassaole-mattomaksi".



Tällä taiteilijan kokemuksella viitataan tässä ja nyt tapahtuvaan ruumiilliseen todellisuuden kartoitukseen. Se tuntuu toisinaan olevan hämmentävässä, surullisessa tai suorastaan irvokkaassa ja joskus taas hupaisassa suhteessa käsitteellisellä, kuvallisella ja sanallisella toistolla ylläpidetyn todellisuuden tulkinnan kanssa. Ajattelen tässä esimerkiksi kaupunkikuvaa käyttäytymisen koodeineen, ihmisineen, medioineen, mainoksineen.

Ruumiillisella kokemuksella tarkoitan yleisesti kehon moniaistista suhdetta ympäristöönsä ja todellisuuteen. Mielikuvat syntyvät käsitteillä operoimisen lisäksi myös ruumiillisessa todellisuuden kohtaamisessa. Mietin, mitkä aistimuksen alueet korostuvat, mitkä taas kutistuvat todellisuuden kartoituksessa. Miten ruumiillinen todellisuuden kar-

toitus on suhteessa tietoiseen käsitteillä hallittuun todellisuuteen? Synesteettisyyden ja amodaalisen aistimuksen käsitteet liittyvät pohdintaani. Ne hahmottuvat mielessäni aistimuksellisen havainnon nimeämistä edeltävään kokemistapaan.

Kuinka käsittein hallittu todellisuuskuva on suhteessa keholliseen maailman rekisteröintiin?

Missä määrin tiedostamaton tarkoittaa samaa kuin kehollinen muisti? Miten ne voidaan erottaa toisistaan? Mielikuvan ja tiedostamattoman suhde askarruttaa minua yleisemminkin.

P. S.: Teksteissäsi olet käsitellyt paljon haltuunottomuutta, puhunut siitä, mitä ei voi lopullisesti ottaa haltuun. Tästä tulee mieleeni tiedostamattoman keskeinen määritelmä: tiedostamaton pakenee



kaiken aikaa. Tiedostamaton luo koko ajan uutta. Se on alati pulppuava lähde ja se on läsnä kaikkialla.¹

Tiedostamattoman symbolisoituminen on subjektiivinen ja ainutkertainen prosessi. Se pakenee määrittelyjä. Sitä ei voi sulkea teorioihin. Lacan puhui Reaalista, jota yritetään tavoittaa, mutta joka on tavoittamattomissa.

Missä sitten tiedostamatonta voi tavoittaa? Taiteelliseen työskentelyyn sisältyvät tilat, joissa koetaan pysähtyneisyys ja liikkumattomuus, ovat avautumista tiedostamattomalle. Niihin kannattaisi kiinnittää huomiota, kun tutkii tiedostamatonta.

¹ Tiedostamatonta käsitellään perusteellisemmin keskustelusi Siltalan kanssa vuonna 2004, ks. luku "Halusta ja tyhjän symbolisoitumisesta".

Ruumiillisia meditaatioita, osa III, Nahkatyyntyt, Bodily Meditations, Part III, Skin Pillows, pigmentoitu mehiläisvaha, pigmented beeswax, 37 x 48 cm ja 24 x 35 cm, 2001

T. P.-W.: Milloin todellisuuden symbolinen hahmottaminen syntyy?

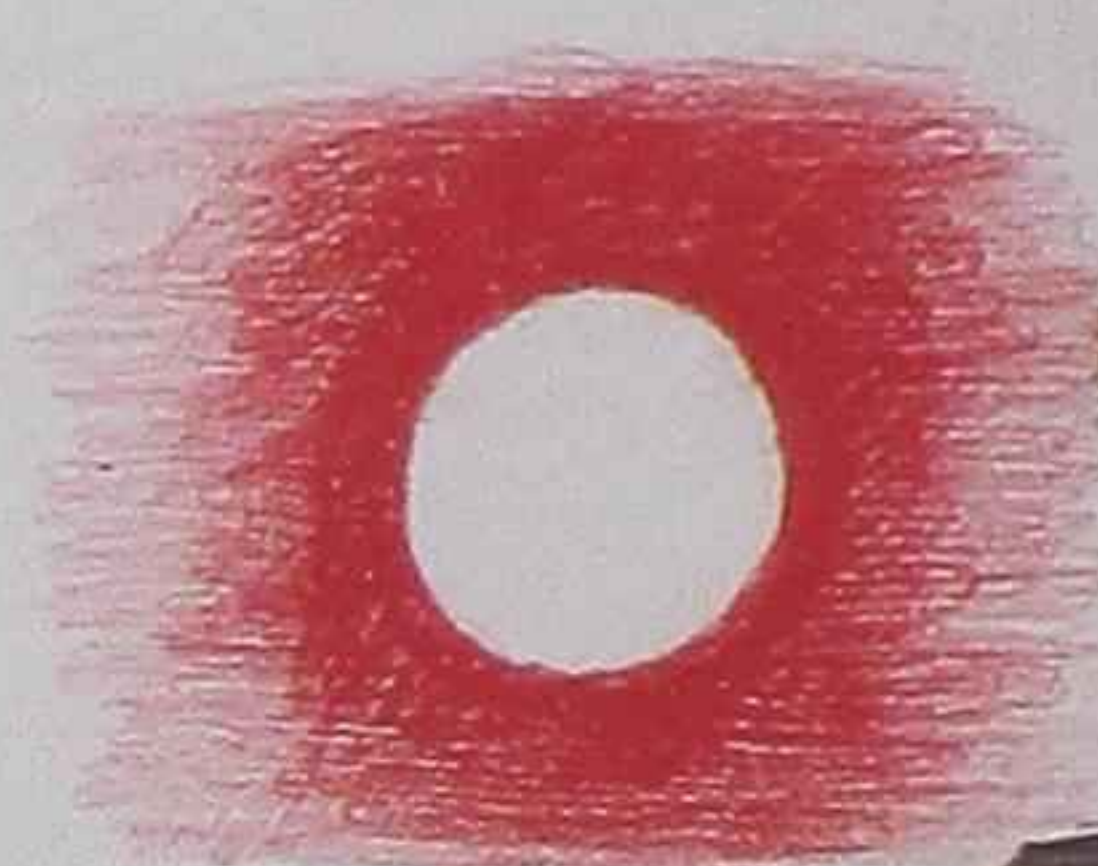
P. S.: Ajattelen, että symbolisuuden perusta on aistimuksellisuudessa ja affektiivisuudessa: liikkeessä, rytmissä, hengityksessä, maussa ja hajussa. Symbolisuuden perusta on sikiövaiheessa. Nykyisin ajattellaan, että sikiö on jo mentaalinen olento ja muodostaa niin sanottuja varhaissymboleja, esimerkiksi rytmiä ja liikettä. Sikiö painelee silmiään ja saa siinä visuaalispainotteisia hallusinaatiokokemuksia. Symbolisuus on lähtökohdiltaan ruumiillista.



riippuen kuka kysyy...



pipriä



pallo

T. P.-W.: Symbolisuus (psykoanalyttisessa ajattelussa) on ymmärrettävissä merkityksenantona. Sikiön reagointi äidin sydämen lyöntiin kantaa jo muassaan merkitystä. Syntyykö tällainen merkitys muistin varassa? Toisin sanoen muistaako sikiö äidin äänen, reagoiko sikiön sydämen rytmi tämän vuoksi äidin ääneen? Vai onko kyseessä äidin kehossa tapahtuva hormonaalinen tapahtuma, joka pakottaa sikiön fyysisesti reagoimaan tietyllä tavalla? Kuinka äidin asennoituminen, esimerkiksi ajatusten suuntaaminen syntyvään lapseen, vaikuttaa äidin oman kehon toimintoihin ja edelleen sikiöön?

Presentaatio ja representaatio, Presence and Representation, sekatekniikka ikonipohjalla, mixed media on icon base, 21 x 27 cm, 1998

P. S.: Äiti ja sikiövauva käyvät dialogia liikkeiden, rytmien, äänien, kosketusten, makujen, tunto- ja tila-aistimusten avulla. Sikiövauvalla on vitaaliafektivisiä iho- ja tuntoelämyksiä, jotka hän kokee aaltoiluina, luokse tulemisina, häipymisinä, räjähdyksinä ja niin edelleen. Sikiövauva aistii äidin sydämen, verenkierron, kävelyn, nukkumisen ja valvellaolon rytmit. Hän erottaa äidin äänen toisten

äänistä. Sikiövauva pelästyy suoraa ja voimakasta valoa, mutta kääntyy lempeää valoa kohti. Sikiövauva näkee unia. Myös äidin psykologinen kemia tunkeutuu sikiövauvaan ja sikiövauvan äitiin.

Sikiö on jo subjekti. Sillä on jo ruumiin muisti, joka sitten jatkuu synnyttyä. Kun vauva saa äidin nännin suuhunsa, siinä on sama maku kuin sikiövedessä, jota hän on juonut. Äidin liikkeet ovat tutut. Ruumiin muisti jatkuu ja luo yhteyksiä.

Tunteiden ja mielikuvien kehitys alkaa sikiökaudella juuri ruumiillisten aistimusten pohjalta. Ne ovat jo vastasyntyneen ominaisuutta ja vahvistuvat kasvun ja kehityksen myötä. Oleellista siinä on toki fysiologinen toiminta ja aineenvaihdunta äidin ja lapsen välillä. Se on vuorovaikutuksen prosessi, mutta sikiövauvassa alkaa myös mielen toiminta, hyvin alkeisena ja varhaisena toimintana. Ruumiinmuisti ilmaisee itseään myös mielen alueella.²

Se, että vauvan liikkeissä on jo olemassa mielen toimintaa, merkitsee myös sitä, että symbolisaatio varhaisena ruumiin eleenä ja kielenä on eheyden ja tasapainon säilyttämisen kannalta tärkeä asia.

2 Neuropsykoanalytikko Alessandra Piontelli on tutkinut muun muassa ultraäänitutkimuksen sikiövauvojen elämää kohdussa. Tutkimuksissaan hän on todennut myös kaksosten välillä monimuotoista vuorovaikutusta, ruumiinkielellä tapahtuvaa keskustelua, aktiivista toisen hakemista tai vetäytymistä kohdun poimuihin.

Siltala kertoo Piontellin esimerkin muistista, siitä kuinka paljon ruumiinmuisti on myös mielen alueella. Piontelli kuvaa 18 kuukauden ikäistä Jacobia, joka oli levoton, eikä kyennyt vaipumaan uneen. Jacob etsi pakonomaisesti jotain, löytämättä etsimäänsä. Vastaanotolla hän ravisteli esineitä ikään kuin saadakseen niihin eloa. Piontelli kuvaili havaintojaan vanhemmille ja nämä puhkesivat kyyneliin. He kertoivat, että Jacobin kaksosveli oli kuollut kaksi viikkoa ennen syntymää ja Jacob oli elänyt tämän kuoleman kohdussa, missä hän ei enää löytänyt vastavuoroisuutta kuolleen veljensä kanssa. Siltala 2003, 23; Piontelli 1992.

Eheyden säilyttäminen liittyy tähän sikiövauvan tai vastasyntyneen tilanteeseen. Tuijottaessaan tuttuja liikkeitä, valoilmiöitä ja kasvoja vauva pyrkii säilyttämään tutun, vastakohtana oudolle. Tuttujen liikkeiden, hajujen ja visuaalisten kohteiden avulla hän samalla vahvistaa symbolista, mikä estää hajoamista. Nykyisissä tutkimuksissa ajatellaan, että kun sikiö painaa silmiään, syntyy kasvojen hallusinaatio (Torsti 2004 [2001], 233).

Aina kun meidän reaali maailmaamme uhataan tavalla tai toisella, hyvin varhainen symbolisaatiokokemus toimii tätä hajoamisen vaaraa vastaan. Tällaisia kokemuksia voivat olla esimerkiksi tietyn liikkeen tekeminen, joka liittyy vaikka imetyskokemukseen, tai jonkun kasvojen mieleen palauttaminen. Ne antavat eheyden kokemuksen silloin, kun ulkomaailma häiritsee. Tuttu liike, rytmi, kasvot, haju, maku ja ääni toimivat ruumiin muistin avulla.

T. P.-W.: Siis toisto on se, joka rakentaa subjektin?

P. S.: Kyllä, toisto on hyvin tärkeä asia tässä kohden.

T. P.-W.: Alun perin ajattelin tässä opinnäytteessä käsitteleväni enemmänkin toistoa. Idea lähti liikkeelle maalauksessa toistamastani pisteestä. Toistin maalaamalla pieniä, erivärisiä pisteitä. Tämän minimaalisen eleen toistossa koin pysähtymisen kokemuksen, jonka myötä tuli tunne subjektistani irtautumisesta. En leijaillut missään, mutta olin vapaa vaatimuksista, haluista ja niin edelleen. Se oli hyvin meditatiivinen ja selkeä tila. Subjektiivinen minuus rakentuu toistosta, mutta tietynlaisen toistamisen avulla siitä näyttää myös olevan mahdollista irtaantua.

P. S.: Toisto sisältää myös eriytymisen prosessin. Toistolla vahvistetaan mutta myös tehdään eroa. Kirjallisuuden tutkija Laura Leraillez on todennut kehtolaulujen merkitystä tutkiessaan, että tuutulaulut perustuvat toistoon. Toistoon perustuva tuutulaulujen kieli kuvaa erokokemusten surua ja haikeutta. Tästä tulee Leraillezin *melankolisen lauseen* käsite. (Leraillez 1995, 14.) Yhtä lailla voidaan ajatella melankolisen kuvan ideaa. Toisto osoittaa vaikeutta luopua, erota ja jättää, sillä toistuva kielellinen aines representoi menetettyä toista. Toinen on se, josta nyt luovutaan. Laulaja ei ikään kuin uskalla heittäytyä lauseen vietäväksi vaan aloittaa jatkuvasti alusta, palaa alkuun. Tätä voi kutsua kielelliseksi separaatioahdistukseksi. Vastaavalla tavalla joku kuvan elementti voi toistua eri muodossa aina uudelleen.

T. P.-W.: Tietoisien minuuden ja kuvan suhteesta minulla on kysymys, joka koskee mielikuvan luonetta. Pohdin, mitä mielikuvalle tapahtuu, kun se muuttuu käsitteeksi?

Taiteellisen työskentelyn valossa voi toisinaan näyttää kuin maailma olisi pelkkää ääretöntä mahdollisuutta loputtomien mielikuvien synnyttämiseen. Tietoinen subjekti kykenee kuitenkin ilmaisemaan vain hyvin rajallisesti näitä mielikuvamaailmoja. Sikiön moniaististen mielikuvien on pakko rajautua ja karsiutua tietoisien subjektin hallintaan meidän maailmankuvaamme mahtuakseen.

Puhun nyt subjektiudesta heideggerilaisittain ja maailmasta nimenomaan kuvana, jonakin, joka on esille asetettu subjektille. Tarkoitin sillä juuri meidän ajallemme konstitutiivista maailman tulkintaa.³

3 Heidegger 2000, 9–48.

P. S.: Mielikuvan perustassa ovat aistimukset. Aistimusten pohjalta kehittyvät ensin affektit, sitten tunteet ja edelleen mielikuvat, symbolit, käsitteet ja abstraktiot.

Bionin mukaan äärimmäisessä käsitteellisyydessäkin on mukana koko prosessi aistimuksellisuudesta lähtien. Esimerkiksi varhaisesta aistimuksesta syntyy mielikuva ja siitä kehittyy symbolisaation kautta käsitteellinen, joka sisällyttää itseensä aistimuksen. Vastaavalla tavalla Kristeva puhuu *semioottisesta*. Kristevan mukaan semioottinen sykkii koko ajan symbolisessa. Varhainen sykkii kaikista abstrakteimmista ideoissa.

Amodaalisuus ja synesteettisyys ovat hyvin varhaisia aistimuksen toimintamuotoja. Ensin kaikki aistit toimivat yhdessä aistimuspiirit toisiinsa sekoittuneena. Tämä luo pohjan myöhemmälle erilaisten havaintojen yhdistämisen kyvylle. Erilaisten kokemusten ja merkitysyhteyksien löytyminen pohjautuu juuri amodaalisuudelle, sille että voidaan liikkua eri aistialueelta toiselle vaivattomasti. Siitä vähitellen kehittyy myös hyvin korkeatasoinen käsiteajattelu aina abstraktisuuteen asti. Se, että kytetään löytämään yhteyksiä erilaisten asioiden välille ja luomaan erilaisia merkityksiä perustuu synestesiaan. Ruumis on merkitysten perusta.

Ilman symbolista ulottuvuuttamme olisimme tilassa, jossa mikään ei yhdistyisi eikä jäsenyisi. Hahmot ja kokemukset jäisivät irrallisiksi tai ne tyhjenisivät merkityksistä. Ne eivät varastoituisi symboliseen muistiin, vaan koettaisiin psyykkisenä meluna. Tällöin aistimuksellisuus kehittyisi affekteiksi ruumiin ja mielen väliin, mutta ei jatkaisi siitä kehitystään eteenpäin symboliseen mielen maailmaan.

Kristevan (1998) mukaan menetys, suru ja poisolo päästävät symbolisuuden valloilleen ja ruok-



kivat sitä samalla, kun ne turmelevat ja uhkaavat sitä. Symbolisoiva subjekti kieltää menetyksen luomalla siitä kuvaa, sanaa, musiikkia ja kirjoitusta. Symbolilla tehdään olemassa olevaksi se, mikä menetetään. Niiden avulla taiteilija taistelee menetystä vastaan, ettei putoaisi merkityksettömyyteen, esimerkiksi tiedostamattoman armoille tai syvään depressioniin.⁴

T. P-W.: Haluaisin liittää keskustelumme kuvataiteen tilanteeseen, jossa abstrakti ilmaisu oli pitkään naulittu aivan tiettyyn tulkintaan. Abstrakti ilmaisu assosioitiin modernistiseen, heroiseen projektiin,

Kehityskertomus, Growth

turkis, mehiläisvaha, kankaat, värikynät ikonipohjilla, fur, beeswax, canvas, colour pencil on icon base, n./appr. 26 x 70 cm, 1998

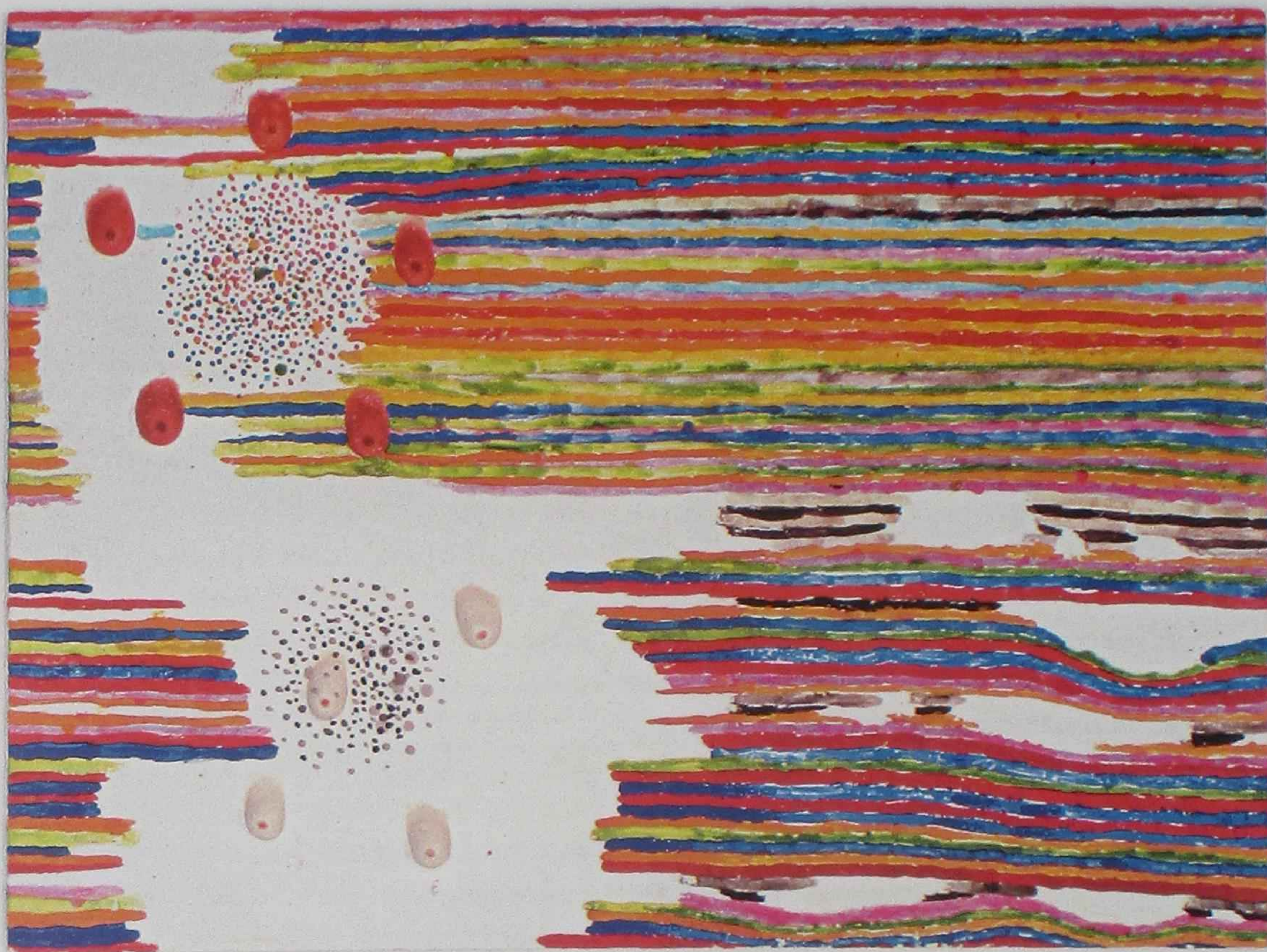
joka esitti joko ”korkeaa” sisältöä (spirituaalista, transsendentaalista ideaa, henkeä) tai puhdasta muotoa (formalismia)⁵.

Suomessa taiteilijoiden välisissä keskusteluissa koko abstrakti ilmaisu on pääasiallisesti mielletty vanhentuneeksi. Välillä tuntuu, että tässä lapsi menee pesuveden mukana. Haluaisin puhua abstraktista ruumiillisuuden kautta. Liitän abstraktin ilmaisun kehollisen, tai oikeastaan kehomiellellisen, kokemisen ulottuvuuteen ja aistimukselliseen perustaan, josta kokemus vasta muotoutuu.

Käsitteellisessä ajattelussa abstraktio on tietysti oma erityinen asiansa, mutta kun abstraktin maalauksen tekijä ryhtyy maalaamaan esimerkiksi värikenttää, sitä ei tehdä ajatuksen kautta. Prosessi lähtee liikkeelle tietyllä tavalla ”alkeellisemmasta” olemisesta.

4 Osa tässä keskustelussa esitetyistä Siltalan puheenvuoroista on julkaistu hieman muunneltuina hänen artikkelissaan ”Tiedostamattoman symbolisoituminen”. Siltala 2004, 75–87.

5 Nykytaide on jo aikoja sitten hylännyt tämän muodon ja sisällön dikotomian. Teorian puolella esimerkiksi Kristevan *objekti* ja Bataillen *informe* kieltäytyvät näistä vastakohtista, tavallaan pudoten niiden väliin, avaten uutta tulkintakehystä. Bois & Krauss 1999.



P. S.: Niin varmasti. Tässä mielessä Heideggerin maailmaan heitetty ihminen on heitetty juuri värien ja aistimusten maailmaan. Heidegger ei tosin puhunut siitä aistimuksen kautta. Maailmassa heitettynä olemisen voi kai kuitenkin liittää aistimiseen, jos se ymmärretään kyvyksi olla heitettynä. Joillekin se voi olla uhkaavaa. Tullaan käsitteettömän olemassaolon alueelle, josta sinä olet puhunut. Joudutaan esittämään esittämätöntä, kuvatonta. Heideggerin perusidea on juuri heittäytyminen olemassaolon "alkuun", siihen joka ei ole vielä esittäytynyt miksiäkään.

*Hyvä äiti, paha äiti, minää kutoo,
Good Mother, Bad Mother Weaving Me,
pigmentoitu mehiläisvaha levyllä, pigmented beeswax on board,
90 x 70 cm, 1998*

T. P-W.: Tullaan representaation ja presentaation kysymykseen taiteessa.

P. S.: Sitä kautta voisit lähteä hyvin aistimukselliseen maailmaan, joka on hyvin varhaista symbolista – ihon ja hajun, maun, katseen, kosketuksen, liikkeen, rytmin maailmaa.

T. P.-W.: Antaudun nyt ihan naiivisti kysymykselle läsnäolosta, presentaatiosta ja representaatiosta. Miten ja millä ehdoin ne sulkevat toisensa pois? Mitä silloin karsiutuu, kun subjekti luo mielikuvan? Ajatellaan vaikka kahta ihmistä, jotka kohtaavat. Jos toisesta on etukäteen olemassa vahva mielikuva, voiko ihmistä enää kohdata ”oikeasti”? Vai onko mielikuva välttämätön ”suoja”, jotta toisen voisi kohdata? Toki tietenkin monet asiat ihmisessä sykkivät sieltä läpi.

Tai ajatellaan vaikka taideteoksen kohtaamista. Tietty mielikuva tai käsitys taideteoksen määritelmästä voi estää teoksen kohtaamisen siltä osin, kun teos ei sovikaan mielikuvaan. Missä määrin tietoisena subjektina olo rajaa läsnäoloa? Millä lailla ja mitä se sulkee pois?

P. S.: Tietyllä tavalla valmis mielikuva sulkee, jos siitä pitää ehdottomana kiinni. Mutta jos on avoin kohtaamisen hetkelle, mielikuva voi täydentyä, rikkoutua ja menettää jotain, ja uutta tulee tilalle. Aistimuksellisuus on olennainen tekijä tässä yhteydessä.

Subjekti syntyy läsnäolon kokemuksesta. Jos toisen läsnäoloa ei ole koettu, on vaan pirstaloitumisen tila, jossa subjekti on eräässä mielessä hajonnut. Subjektissa toisen läsnäolo elää sisäistettynä. On välttämätöntä, että se on sisäistetty, jotta subjekti voisi kokea olemassaolon tunteen.

Symbolisuus on tekemisissä subjektin läsnäolon ja poissaolon kanssa. Symbolisuuden ajatellaan psykoanalyttisessa teoriassa kehittyvän toisen aistimuksellisesta ja affektiivisesta läsnäolosta, ja sitten tämän konkreettisen toisen puutteen tilasta, siitä että konkreettinen toinen ei enää ole läsnä. Jos konkreettinen on läsnä aina, symbolista ei synny. Erilaiset kehittyneemmät symboliset asiat, kuten

kuvat ja sanat, syntyvät konkreettisen poissaolosta, puutteesta. Symbolinen rakentuu konkreettisen läsnäolon paikalle – tavallaan korvaukseksi menetetyistä läsnäolosta. Jotta luova subjekti voimistuisi ja sille tulisi oma tila, josta luoda, toisen konkreettinen läsnäolo on olemassa sisäistettynä. Tällöin toisen konkreettinen läsnäolo, joka on pohjimmiltaan luonut subjektin, voidaan poistaa.

Konkreettinen toinen voidaan sisäistää aistimuksellisuutta myöten. Kristevakin toteaa, että äidin maitopisara, sen haju ja maku, säilyttää äidin läsnäolon. Vauvan liikekin saattaa säilyttää äidin läsnäolon, koska se on syntynyt vuorovaikutuksessa äidin aistimuksellisuuden kanssa. Toisen läsnäolo sisäistetään hyvin aistimuksellisena toisena, ja se voi olla läsnä aistimuksellisuudessa.

T. P.-W.: Maalausta voisi siis tarkastella myös siitä näkökulmasta, kuinka toinen näkyy tai tuntuu maalauksessa.



Taiteen kosketuksesta

Kun taideteos ”koskettaa”, tarkoittaako tämä, että teos herättää ja nostaa esiin jonkin menneen kokemuksen? Rikkooko koskettava taideteos ajan lineaarisuuden ja tuo menneen tähän hetkeen? Tällöin koskettavuus tarkoittaisi eri aikakerrokset läpäisevää yhteyttä.

Vai pyrkiikö siinä tietoisuuteen alkuperältään kuvattomaksi tai nimettömäksi jäänyt *tuntu*?¹ Tunnussa jokin ympäröivän maailman piirre muodostuu henkilökohtaisesti merkitseväksi aistimuskokemukseksi. Koskettavuus olisi tuon tunnun elämistä itsessäni.

Eräs vaihtoehto on lähestyä koskettavuutta tietoisien subjektiivien reuna-alueiden rekisteröinnin näkökulmasta.

Pohdin suhdettani maalaamisen materiaalisuuteen: käsin kosketeltavalla väriaineella työskentelyyn. Haluan pysytellä aineen tiheydessä. Luultavasti siinä on olennaista koko ruumiin osallistuminen tapahtumaan. Näkemisen ohella ruumiin on liikuttava, aistittava ympäröivä tila, sen on haistettava aine, kuultava materiaalin liike pintaa vasten, tunnettava materiaalin paksuus, paino, leviämisen tapa...

1 Taidehistorioitsija Inka Maija Iitiä on soveltanut Maurice Merleau-Pontyn ja Jean-Luc Nancy'n ajatteluun pohjaavaa tunnun (*sens*) käsitettä maalauksen tulkintaan. Ks. Iitiä 2003, 131–136.

Maalaus: arkipäivän alkemia,
Painting: The Alchemy of the Everyday,
vesiväriä reikäisissä sukissa,
watercolour cakes in socks with holes, 18 x 15 x 7 cm, 1998

9.2.2005

Itse asiassa sen aineen ei aina tarvitse olla maalia. Täällä Rovaniemellä – itseäni huvittaakseni, itselleni kodikkaamman asumisympäristön luodakseni – asetelin vaatteita vieretysten pöydälle. Villapusero toisen villapuseron viereen, väri toisen värin viereen, materiaali materiaalin viereen: tein näemmä sommitelmaa. Tämä pieni sommitelma arjen keskellä ilahdutti minua. Voisinhan joskus tehdä jopa teoksen täältä pohjalta. Idea ei taidemaailmassa tosin ole mitenkään omaperäinen. Muistan esimerkiksi Heimo Zobernigin teokset, joissa hän uudelleen määrittää modernismia, makailemalla eriväristen kankaiden keskellä (Nr.18, Video, 2000). Toinen heti mieleeni tuleva esimerkki on taiteilija, joka levittää ja sommittelee kankaita tilaan (Zürich Art Fair 2003).

Mutta näin arkikontekstissa tätä ei mitata idean tuoreudella, ainoastaan sen toimivuudella suhteessa olotilaani. Tässä yhteydessä kyseenalaistaminen ei tule edes mieleeni. Sehän toimii!

Voisi tästä silti kehittää idean myös taidemaailmaan: teos, jossa on kaksi sommitelmaa. Toisessa vaatteet ovat hyvin, siististi laskostettuna, ja toisessa lähtevät liikkeeseen, kuin tuulen riepottelemina tai muuten vaan repaleisina. Se voisi olla nimeltään vaikka ”kesälaitumille”, tämä villimpi siis (näin kesää odotellessa).²

2 Kirjoitettu Rovaniemellä, jossa vietän kevättalvea 2005 Wihurin säätiön ja Lapin yliopiston stipendiaattina.

Kun Rovaniemellä asettelin vaatteitani, en ajatellut *rakentavani* mitään, en tiennyt tekeväni sommitelmaa. Siirsin vaan vaatteita laukustani – jostain syystä kuitenkin huolellisesti pöydälle – enkä ihan vieressä olevaan vaatekaappiin! Jälkeenpäin ajatellen on selvää, että tein nimenomaan sommitelmaa.

Olin tullut Rovaniemelle kolmeksi kuukaudeksi. Kaupunki oli minulle ennestään täysin tuntematon. Minut majoitettiin yliopiston vierasasuntoon, joka oli toki designhuonekaluin sisustettu, keskimääräisen mittapuun mukaan aivan viihtyisä asunto. Silti se tuntui minusta sinne tullessani ankealta ja kolkolta. *Asettelin vaatteet – värit ja materiaalit – huolellisesti vieretysten siten, että alkoi vaikuttaa siltä kuin "asetelma" olisi alkanut hehkua. Tuo hehku ilahdutti minua, ja teki paikasta ja olemisestani vieraalla paikkakunnalla "omempaa". "Asetelma" – tuodessaan merkitystä ja lisäarvoa ilahduttamisen muodossa – sijoitti minua Rovaniemelle. Se avasi elävän merkityksellisyyden tilan muutoin kolkkokoksi kokemassani ympäristössä. Elämäni Rovaniemellä oli alkanut lämmetä.*³

Tähän vaatteiden sommittelun muassaan tuomaan "tilan avaukseen" liittyi tunne oman, miellyttävän ja orientoituneen mentaalisen tilan löytymisestä. Uuden tilan(teen) outous ja kolkkous, jonkinlainen harmaan tyhjyyden tunne, sai värejä, se sävyttyi. Kolkkous korvautui värien täyteydellä, elävyyden tunteella, jota voisin nimittää mielen rikastumiseksi.

Elävöityminen ei tapahtunut pelkkien väri-
nastusten voimalla. Olennaista oli myös materiaalien pehmeiden ja huokoisuuden tuntu, se kuinka

kashmirpoolon hahtuvat eivät olleet litussa, vaan hengittivät pehmeästi ihokarvojen lailla.

Ajan myötä "asetelmani" laajeni. Etsin taiteellista työskentelyäni inspiroivia materiaaleja Rovaniemen kirpputoreilta. Sijoitin löytämäni elementit alkuperäiseen asetelmaani ja nautin siitä.

Näillä teoilla kudoin itseäni Rovaniemeen.

Sommittelun ihme

Sommittelun asemaa teoksen merkityssisällön määrittäjänä ei oikein tunnuta nykyään tiedostettavan. Sommittelu mielletään edelleenkin formaalin modernismin fanaattisuudessaan tarvelemäksi muodon asiaksi. Sommittelu voidaan ymmärtää jopa merkityksestä tyhjentyneeksi estetiikaksi, jonka arvonsa tunteva taiteilija heittää näkyvästi romukoppaan – kaivaakseen sen salaa, itsensä huomaamatta, kuvan tekemisensä turvaksi.

Nähdäkseni sommittelun ensisijainen tarkoitus sitoutuu rytmien, tunnelman tai tunnun hahmotamiseen. Olennaista on, mitä värit, materiaalit ja muodot yhdessä ja aivan tietyllä tavalla toistensa viereen sijoitettuina luovat. Parhaimmillaan sommitelma alkaa, vaikkapa värillisesti, "hehkua". Tuon hehkun havaitseminen tuo erityistä lisäarvoa eletävään tilaan tai tilanteeseen.

Hehkua on mahdotonta mitata empiirisen tutkimuksen menetelmin, nykyfysiikka ei sitä tavoita (Massumi 2002, 238–239). Albers ja Itten⁴ sitä vastoin tavoittivat. Tietääkseni he eivät kuitenkaan analysoineet sanallisesti hehkun merkitystä ihmiselle. He kyllä hyväksyivät hehkun, osasivat tietyillä värien rinnastamisen tavoilla tietoisesti konstruoida

3 Ote Rovaniemellä, Valo-galleriassa pitämäni näyttelyn "Eri valossa" lehdistötiedotteesta.

4 Ks. Josef Albers *Värien vuorovaikutus* (2004/1963)) sekä Johannes Itten *Värit taiteessa* (2004/1961).

sen – ja ihailivat ja ihmettelivät sitä taiteellisena ilmiönä.

Hehkua on syytäkin ihmetellä. Juuri ihmettely voi avata uuden olemisen tilan arjen hehkuttomuuteen. Se voi toimia elintilan laajentajana.

Filosofian sanotaan alkavan ihmettelystä. Ja lopuksi, kun filosofinen ajatus on tehnyt parhaimpansa, ihme jää jäljelle. Filosofian tehtävä on siis säilyttää ihme hyödyn tavoittelun maailmassa. (Massumi 2002, 239, 298; sit. Whitehead 1934, 96.) Tämän voi ymmärtää myös taiteen tehtäväksi. Teknologian ihmeiden lisäksi kaipaamme tällaisia arkeen yllättäen tupsahtavia, ihmeellisiä ”tilan avauksia”.

Muuan tällainen ”tilan avaus” palautuu mieleeni aikojen takaa. Lapsuudenkodissani aseteltiin joulun alla esille tavanomaisten joulukoristeiden ohella paperisia joulutauluja. Nuo kuvat tuntuvat piirtäneen ja maalanneen lapsen mieltäni syvästi; eivät niinkään kuva-aiheillaan (koska en juuri muista mitä kuvat esittivät) vaan olemassaolollaan. Ne tuntuvat asettuneen mielihyvää luoviksi kokemuksiksi, jotka edelleenkin kantavat mukanaan jonkinlaista aistimuksellisen täyteyden ja mielenrikkauden tunnetta. Neljäkymmenen vuoden takaa nuo seinälle ripustetut kuvat muistuttavat minua ympäristön visuaalisten elementtien voimasta.

Psykoanalyytikko Pirkko Siltala on puhunut kuvan ja ihmistä ympäröivän tilan merkityksestä mahdollisena subjektiuden kannattelijana. Rainer Maria Rilken tekstiin viitaten hän kertoo kolmevuotiaasta Mariasta, Jeesuksen äidistä, joka vietiin temppeliin. Maria erotettiin vanhemmistaan ja vietiin rakastavasta kotiympäristöstään pappien kasvatettavaksi. Tässä eron tilanteessa pientä lasta kannattelivat temppelin kuvat, holvien kaaret ja tila. Ne auttoivat Mariaa sietämään eron tuomaa tyhjyyttä. ”Niihin Maria kiinnitti katseensa tulles-

saan temppeliin ja eläessään siellä 14-vuotiaaksi. Eron tuoman tyhjän, kauhean sisälle jäi liikkumatilaa, kasvutilaa. Maria löysi ja oppi maailman kuvaluonteen temppelissä. Hän kiinnittyi erossa symboliseen, kuviin. Se oli se, joka häntä kantoi ja jota hän alkoi kantaa itsessään.” (Siltala, 2001, TA; 2004.)

Rovaniemellä, sattumuksen sallimuksesta, kokoamani pieni sommitelma toimi nähdäkseeni vastaavalla tavalla. Se kannatteli minua tuntemattomassa ympäristössä ja loi mentaalisen tilan toimia. Tässä tilanteessa, niin kuin taiteellisessa työskentelyssä usein, lähdin liikkeelle eräänlaisesta subjektin ontouden tilanteesta, merkityksettömyydessä hapuilun tuntemuksesta. Aistimuksellisesti latautuneen sommittelullisen teon myötä tavoitin kuitenkin elävöitymisen kokemuksen.

Aistimuksellista sommittelullista tekoa voi nimittää myös esteettiseksi valinnaksi. En tarkoita esteettisellä valinnalla pinnallisesti kauneuteen tähtäävää valintaa, vaan väkevää merkityksenmuodostajaa, tilan ja subjektiuden välisen yhteyden luoja – itse asiassa identiteetin rakentajaa.

Taideteoreetikko Jennifer Fisher on tarkastellut esteettisyyttä yhteyden näkökulmasta. Artikkelissaan ”Relational Sense: Towards A Haptic Aesthetics” (Fisher 1997, 4–11) Fisher elvyttää nykyään usein muodolliseksi ja epäpoliittiseksi ohentunutta esteettisyyden käsitettä.⁵ Representoivan esteettisen objektin tilalle Fisher peräänkuuluttaa ruumiilliseen läsnäoloon ja kokemuksellisuuteen perustuva esteettisyyden tulkintaa. Samalla hän korostaa,

5 *Estetiikka* tulee kreikankielisestä sanasta ”aisthesis”, aisti(kokemus), havaitseminen. Se ei viittaa alun perin kauneuteen tai taiteeseen. Estetiikka yhdistettiin taiteeseen ja kauneuteen 1700-luvun kuluessa. (Kiitän tästä huomiosta Tuomas Nevanlinnaa.)



Mielen ravinto-oppi, Nutrition of the Mind,
vanha huoneentaulu ja kankaat, old wall rug with maxim and cloth,
40 x 78 cm, 1998



Oivitelu
autaan



että aistimuksellisuudesta tulisi puhua monikollisena. Näköaistin korostamisen sijaan hän puhuu koko ruumiin aistimusrekisteristä, haptisuudesta: tunto-, liike- ja sisäaistimuksista, jotka mahdollistavat muun muassa painon, paineen, tasapainon, lämpötilan, värähtelyn ja läsnäolon tuntemukset. Näköaistimusta ei kuitenkaan pidä polarisoida haptisen vastapuoleksi. Myös näköaistimus kietoutuu muiden aistimusten havaintorekisteriin. Näköaistimuksen kautta voi välittyä esimerkiksi pehmeiden, märkyiden, liukkauden, makeuden, haperoisuuden ja lujuu den tuntuja. Haptisessa näkemisessä silmä toimii tuntevan kosketuksen kaltaisesti, tuntemusten rekisterissä.⁶

Haptisessa havainnossa koko ruumis – sekä sisä- että ulkoistimukset – tunnistetaan kohteen, tapahtuman tai tilanteen arvioijaksi. Fisher korostaa haptisten aistimusten merkitystä kokemuksellisen tiedon tuottajina. Esteettinen kokemus voidaan ymmärtää – representaatiomielihyvän asemesta – läsnä olemuksessaan väkeväksi ja vaikuttavaksi ilmiöksi. Esteettinen rekisteri kietoutuu myös identifikaatioprosesseihin ja toimii sosiaalisten tilojen ja kulttuuristen muodostumien aistimuksellisena välittäjänä. Tästä näkökulmasta esteettisellä ulottuvuudella on myös poliittista merkitystä. Arjessa esteettisyys vaikuttaa, osin tiedostamatta, kokemisen, tuntemisen ja havaitsemisen laatuun ja edelleen todellisuuskäsityksen uudelleen tuottamiseen niin sen materiaalisissa kuin aineettomissakin ilmen-tymissä.

6 Näköaistimuksen, itse asiassa kuvan, vaikutusta koko kehon reagointiin selventävät viimeaikaiset aivotutkimukset. Ne osoittavat, että jonkin toiminnan simulointi kuvassa voi aktivoida synapsitasolla aitoon toimintaan verrannollisen kokemuksen. Voisiko kuva kosketuksesta täten aktivoida aivoissa aidon kosketuksen tunteen? Kojo 2004.

Esteettisen kokemuksen koskettavuus

Esteettinen kokemus ilmenee toisinaan silmien kostumisena, kyynelten valumisena. Ehkä tätä ei tulisi kuitenkaan nimittää itkuksi, koska kyse ei tunnu olevan surusta tai ilosta, vaan nimenomaan asioiden koskettavuudesta. Tässä oudossa tilassa on tuntu elämän elävyyden äärellä olemisesta. Elävyyden vastanapana ei tässä ole kuolema, vaan tilan elävyys mahdollistaa myös kuoleman tunnustelun. Tällaisen ”elävän veden” äärellä olemisen miellän osaksi taiteellisen prosessin toimivuutta. Kokemuksellisesti tällainen tila tarkoittaa intensiivisen merkityksellisyyden kokemista pienissä yksityiskohdissa: väreissä, muodoissa, materiaaleissa. Intensiivinen merkityksellisyys ei tyhjenny kerrottavaan sisältöönsä. Pikemminkin se vaikuttaa ruumis-mielessä energisoivan latauksen kaltaisesti.

Julia Kristeva on tarkastellut värien suhdetta ruumiillisuuteen. Hänen mukaansa värien aistillinen vaikutus koetaan ruumiin erotisoitumisena. Riikka Stewen kuvaa Kristevaa seuraten, kuinka värien rytmi vetoaa ruumiilliseen sisäiseen rytmimme ja tavoittaa sen liukahdukset:

”Värien rytmi avaa tien minuuden taakse, palauttaa minuuden syntymistä edeltävään kauteen, joka yksilöllisyyden kannalta ajateltuna on kuolemaa, ja synnyttää uudelleen. Se sulattaa meidät hetkeksi suurempaan kokonaisuuteen, virtaavaan ykseyteen, ja heittää sitten takaisin rannalle, minuuteen. Se on kuolemisen ja syntymisen rytmää, paluuta yhä uudelleen aikaan ja ajattomuuteen, virran ja rannan loppumatonta vuorottelua.” (Stewen, 1989, 88.)

Nähdäkseni ”elävä vesi” kuvaa juuri sitä tiedostamattoman liikettä, jossa kiinteiltä tuntuvat,

aikaisemmin hahmotetut mielikuvat kadottavat muotonsa. Asiat sulavat, liukenevat, höyrystyvät pois ja leviävät näkymättömästi ympäristöönsä, kunnes kohtaavat kylmän, staattisen pinnan – subjektiivisuuden suojakalvon – ja kiteytyvät jälleen uudeksi muodoksi. Kyse on mielen prosesseissa tapahtuvasta arkipäivän alkemiasta. Kullan muodostumisen asemesta prosessissa tislataan elämää eläväksi.

Miten edellä kuvattua ruumiin erotisoitumista, ruumiin sisäisissä rytmeissä sijaitsevaa *tietä minuuden taakse* ja takaisin, voisi ymmärtää? Olennaisena oppaana minuuden takamaille kuljettaessa on esteettiseen kokemukseen kietoutuva koskettavuuden tunne.

Joskus esteettinen kokemus intensivoituu ääri-rajoiheen, jolloin se muuttuu *radikaaliksi kauneuden kokemukseksi*. Mitä tarkoitan tällä?

Radikaali kauneuden kokemus

Erään antiikkiliikkeen vitriinissä katseeni osui nuhjaantuneeseen vieterieläimeen. Pyysin liikkeenomistajaa näyttämään, kuinka se liikkui. Liike oli uudempiin vieterileluihin nähden hidasta ja rauhallista. En tiedä, mitä ihmeellistä lelun liikkeessä oli, mutta se avasi mielessäni taikapiirin. Haltioissani tuijotin vieterieläintä. Väsymykseni kaikkosi oudon liikutuksen ja ilon tieltä. Tämä taikapiiri väritti heti kaikkea näkemääni ja jatkui pitkään liikkeestä poistuttuani. Myöhemmin palasin liikkeeseen ostaakseni lelun. Se oli kuitenkin tällä välin myyty museoon enkä ole sitä sen koommin nähnyt. Ihmettelin myöhemmin lelun taikaa. En osaa sanoa, mikä lelun liikkeessä kosketti minua. Lelu oli niin vanha, etten ole voinut nähdä sellaista lapsena, joten lelun maagisuus ei voinut perustua

unohdettuun muistikuvaan.

Psykologian maisteri, nuorisopsykoterapeutti Maija Alvesalo on jakanut kauneuden kokemukset kolmeen eri tyyppiin: *konventionaaliseen, kompensoivaan ja radikaaliin*. Omakohtaisessa esimerkissään hän kuvaa radikaalia kauneuden kokemusta seuraavasti:

”Noin 20-vuotiaana opiskelijana matkustin eräänä talvisena iltapäivänä bussilla Helsingin keskustan halki. Mielialani oli neutraali ja tilanne arkinen. Toimettomana annoin katseeni harhailia ja satuin vilkaisemaan edessäni olleen bussinpenkin selkänojaa. Sen keinonahkaisessa verhoilussa oli pieni repeämä. Katsoin sitä tarkemmin: pienestä viillosta sinisessä pinnassa työntyi ulos voinvaaleata hienokuplaista superlonia, joka muodosti pingottuneen kaaren ylöspäin. Katsoin edelleen, ja yhtäkkiä viilto, pursuaminen ja kaari näyttivät vastaansanomattoman kauniilta, henkeäsalpaavilta.” (Alvesalo, TA.)

Alvesalo kuvaa, kuinka radikaali kauneuden kokemus poistaa väsymyksen, jopa kivuntunteen; tai se voi kuvottaa, huimata; antaa ravitun olon ja saada nälän unohtumaan. Se on aina yllätys, eikä sama ärsyke tai tilanne voi herättää sitä uudelleen täydessä aistivoimassaan. Alvesalo esittää radikaalin kauneuden kokemuksen luonteenomaisesti amodaalisena, eri aistipiirejä koskettavana.

Alvesalo tulkitsee radikaalin kauneuden kokemuksen edustavan psyyken piirissä verrattain harvinaista kosketusta Toisen läsnäoloon sisäisessä maailmassamme. ”Radikaali kauneuden kokemus olisi näin ajatellen eräänlainen miniatyyripsykoosi, jossa osa minuuden kokemuksesta hajoaa ikään kuin rakenneosiinsa, ja ihminen kokee jotakin alkuperästään: itsen ja olemassaolon tunteen vuorovaikutuksellisuudesta.” (Alvesalo, TA.)

Esteettisessä kokemuksessa lähestytään Toista, Toisena olemisesta. Miten Toinen voi ilmetä taideteoksessa? Jotta esteettisestä kokemuksesta tulisi radikaali kauneuden kokemus, sen on oltava intensiivinen. Voisiko Toista siis etsiä teoksen intensiteetistä?

Intensiteetin toiseudesta

Voimallisemmin kuin kertomus, jota ihminen kertoo itsestään itselleen ja muille (= identiteetti), minua kiinnostaa ihmisen sanoiksi kääntymätön: kehon liike ja rytmi, jossa näkyy tuntemuksen intensiteetti ja muutos (loiveneminen, kiihtyminen jne.). Varsinaisesti en ole kiinnostunut henkilökohtaisiin tunteisiin kietoutumisesta; paasauksesta. Siinä tunne on jo nimetty, kerrottu – kerrotaan edelleen. Minua kyllästyttää moinen näköalattomuus, ekspressiivisyys! Minulle mieluisa ”ilmaisuu” on ennemminkin artikuloimatonta, mutta tietyssä määrin ennalta ohjautuvaa liikettä, tapahtuvaa muutosta itseään. Ennalta ohjautuvaa siinä mielessä, että se on kyseisen ihmisen kehollisessa olemuksessa. Suhde toiseen ei ole aivan samanlainen tunteessa ja kehollisessa tuntemuksessa. Tunteellisessa paasauksessa pikemminkin kerrotaan toiselle. Kehollisessa tuntemuksen liikkeessä toinen on osa olemustani, joten välitarkkaa, kertomatilaa ei ole. Kyse on Toisessa ja Toisena olemisesta.

Vaikka työni ovat omalla tavallaan esittäviä, en silti tavoittele yksiselitteistä kertomusta. Pikemminkin haluan työni olevan paradoksaalista. Varsinaisen ekspressiivisen ilmaisun asemesta tavoittelen intensiivisyyttä. (Ekspressiivisellä ilmaisulla tarkoitan tässä yhteydessä kertomuksen kaltaiseksi tai sanalliseksi sisällöksi hahmoteltavien tunteiden ilmaisuja.) (Päiväkirjaote 13.5.2002, Tarja P-W, TA.)⁷

Maalaus viettelee katsomaan, ilahduttaa ja kutsuu viipymään äärellään visuaalisella houkuttelevuudellaan. Samanaikaisesti se voi kuitenkin paljastaa vaikkapa tuskan, väkivallan tai surun kokemuksen.⁸

Tällaisen maalauksen äärellä surun tai tuhon tuntemukset kietoutuvat eräänlaiseen ylevyyden tunteeseen. Maalauksen katsomisen kokemus itsessään on vaikuttava: se koskettaa. Negatiiviseksi mielletty tunne yhdistyy kokemuksessa positiiviseen tunteeseen. Tässä maalausilmaisun juonteessa on siis jotain paradoksaalista. Paradoksaalisuus liittyy nähdäkseni maalauksen intensiivisyyden tuntuun.

Lähestyn paradoksaalisuuden ja intensiteetin suhdetta Hertha Sturmin johtaman tutkimuksen tarjoamien tulosten avulla (Sturm 1987). Sturmin tutkimuksen kohteena ei ole maalaus vaan televisiossa esitetty lyhytfilmi ja sen lapsikatsojissa aikaan saamat vaikutukset. Liikkuvan kuvan vaikutus katsojaan toki poikkeaa olennaisesti liikkumattoman kuvan vaikutuksesta. Tutkimus kuitenkin inspiroi yleistä pohdintaani kuvan – myös maalauksen

7 Olen korostanut ekspressiivisyyden ja tuntemuksen intensiteetin välistä eroa tehdäkseni selväksi taiteellisessa työskentelyssä tapahtuneen sisällön lukutavan muutoksen. Ekspressionistit etsivät yhteyttä ihmisen henkiseen puoleen ja tekivät sitä näkyväksi, ilman sitovaa teoriaa. Uusekspressionistit mielsivät aiheekseen ja lähteekseen unet, alitajunnan, myytit, historian tai seksuaalisuuden. (Konttinen & Laajoki 2000.) Oma työtäni luen moniaistisen tekstuaalisuuden näkökulmasta. Tässä lukutavassa henkisyys on korvautunut ruumiillisuudella, alitajunta Toiseudella. Henkilökohtaisuuden ja itseilmaisun käsitteet mieltävät aikaisempaan lukutapaan nähden toisin.

8 Esimerkiksi Elina Merenmiehen maalauksissa kiusaamisen ja tuhoavuuden kokemus kietoutuu viettelevään, maalauksellisesti herkulliseen ilmaisuun. Marikka Korhosen maalauksissa siveltimen jäljet välittävät tuntemuksen eleganssista ja hallinnasta (kuin vauraan suvun traditioon sitoutunut tyyli ja voima) sekä samanaikaisesta holtittomuudesta ja rappiosta.



– voimasta. Erityisesti kulttuuriteoreetikko Brian Massumin Sturmin tutkimuksen pohjalta esittämä intensiteetin analyysi kietoutuu pohdintaani maalauksen esittävien ja ”abstraktien” (aistimuksellisten) ominaisuuksien vaikutuksista katsojaan. Sturmin tutkimus osoittaa, että kuvan omaksuminen on kehollisesti monitasoinen – vähintäänkin kaksitasoinen – tapahtuma.

Hertha Sturmin johtama tutkimus perustuu Saksan televisiossa ohjelmien välissä näytettyyn filmiin. Tutkimus sai alkunsa filmiä pelästyneiden lasten vanhempien valituksista.

Filmissä mies on rakentanut lumiukon katto-

Maalata: muistaa I, To Paint: to Remember I,
pigmentoitu mehiläisvaha, väriliidut,
pigmented beeswax, oil pastel, 25 x 35 x 6 cm, 1999

puutarhaansa. Hän katselee, kun lumiukko alkaa sulaa auringossa. Pulmaa hetken pohdittuaan mies vie lumiukon vuorille, jossa se lakkaa sulamasta. Mies sanoo lumiukolle näkemiin ja lähtee.

Tutkimuksessa kartoitettiin yhdeksänvuotiaiden lasten reaktioita filmistä tehtyihin kolmeen erilaiseen versioon (*alkuperäiseen, tosiasialliseen, emotionaaliseen*). Alkuperäinen versio oli äänellinen, mutta sanatonta. Kahteen muuhun versioon oli lisätty taustaselostus. Taustaselostuksellisessa, tosi-



asialliseksi nimetyssä versiossa selostus seurasi tapahtumia tiiviisti askel askeleelta. Emotionaalinen versio oli pitkälti edellisen kaltainen, mutta siinä olennaisiin käännekohtiin oli taustaselostukseen vielä lisätty piirteitä, jotka ilmensivät kohtauksen emotionaalista virettä. (Sturm 1987, 30.)

Lapsia pyydettiin asettamaan filmit miellyttävyysjärjestykseen. He luokittelivat tosiasiallisen version johdonmukaisesti vähiten miellyttäväksi ja myös muistivat sen huonoiten. Miellyttävimmäksi he kokivat alkuperäisen, sanattoman version, jonka

Maalaus – kauniita unia, Painting – Beautiful Dreams, pigmentoitu mehiläisvaha, pigmented beeswax, 37 x 45 x 7 cm, 2001

he kuitenkin luokittelivat vain hiukan emotionaalista paremmaksi. Emotionaalinen versio oli muistiinpainuvien. Näyttäisi siis siltä, että kuvan omaksumisen kannalta on ratkaisevaa juuri tunteisiin vetoavuus. (Sturm 1987, 29–34.)

Lapsia pyydettiin myös arvioimaan filmin yksittäiset kohtaukset akseleilla iloinen–surullinen sekä miellyttävä–epämiellyttävä. Tutkijoiden hämmäs-

tykseksi lapset luokittelivat surulliset kohtaukset kaikkein miellyttävimmiksi – mitä surullisempi, sen parempi! – ja päinvastoin. Lasten fysiologisten reaktioiden tutkimus paljasti, että tosiasiallinen versio kiihdytti eniten sydämen lyöntitiheyttä, samalla kun ihon sähköinen vastus (*skin resistance*) väheni. Alkuperäinen, sanaton versio sai taas aikaan suurimman ihovastuksen. Tutkimuksessa tarkasteltiin toisaalta retikulaarisen aktivaatiojärjestelmän⁹ toisaalta limbisen järjestelmän¹⁰ kiihtymistä, ja näiden järjestelmien vaikutusta tarkkaavaisuuteen ja havainnointikykyyn sekä affektiivisuuteen ja tunteisiin. (Sturm 1987, 29–34.)

Brian Massumi pohtii artikkelissaan ”The Autonomy of Affect” (2002) intensiteetin käsitettä Sturmin tutkimuksen valossa. Massumi nimittää kuvan vaikutuksellista voimakkuutta ja kestoja kuvan intensiteetiksi. Hän kiinnittää huomionsa tutkimuksessa paljastuvaan kuiluun kuvan konventionaalisia merkityksiä luetteloivan tosiasiallisen sisällön ja kuvan intensiteetin välillä. (Massumi 2002, 23–28.)

Massumi erittelee tunteiden ja affektien välisiä eroja. Hän samastaa intensiteetin affektiin. Affekteilla ei tarkoiteta tunteita sinänsä. Affektit kuten intensiteetitkin viittaavat pikemminkin aistikenttien kohta- ja leikkauspisteisiin, joista tunteet edelleen juontuvat (Oksanen 2004, 238). Tunteita voidaan pitää koulutettuina intensiteetteinä: ne liit- tävät intensiteettiä semanttisesti ja semioottisesti muotoutuneisiin prosesseihin, kertomuksellistet-

tavaan toimintaan ja merkitykseen. Tunne on siis tunnistettua ja omittua intensiteettiä, persoonallista, subjektiivista sisältöä. Intensiteetti tai affekti sinänsä ei ole subjektiivisesti omittavissa tai tunnistettavissa. Tunne ja affekti seuraavat keskenään erilaista logiikkaa. (Massumi 2002, 24–28.)

Intensiteetin rekisterille on luonteenomaista semanttisten merkitysten risteytyminen: surullinen on miellyttävää. Intensiteetti ei siis vakiinnuta eroja, päinvastoin: se yhdistää epämääräisesti mutta peräänantamattomasti tavallisesti erillisiksi luokiteltavat merkitykset. Tavanomainen merkityksenannon järjestelmä (*signifying order*) ei päde intensiteettiin. Intensiteetin merkityksellinen ilmaisevuus voidaan tavoittaa vain paradoksin avulla. (Ibid.)

Molemmat kuvan omaksumisen tavat (konventionaalisen merkitysjatkumon rekisteri ja intensiteetti) ruumiillistuvat välittömästi. Intensiteetti ilmentää itseään puhtaasti autonomisissa reaktioissa, muun muassa kehon pinnalla, ihossa, ihon sähköisenä vaihteluna. Autonomiset reaktiot säätelevät myös osaksi suoliston hermotusta (*enteric nervous system*). Autonomisen hermoston säätelyprosessi on käytännöllisesti katsoen kokonaan riippumaton tahdosta, ja sitä säätelevät keskukset sijaitsevat aivorungossa, hypotalamuksessa ja limbisissä tumakkeissa, eivät aivokuoressa (Damasio 2000, 142). Tämä hermoverkko suolistossa ja sisäelimissä prosessoi suoraan tiedostumattomia aistimuksellisia ärsykeitä. Se kommunikoi aivojen kanssa ainoastaan epäsuorasti vatsan ja suoliston peristalttisten supistusten välityksellä. Tämän hermoverkoston toiminnan voi tuntea sisäisinä aistimuksina ja hormonaalisperäisinä mielialan vaihteluina. Suoliston hermostosysteemi luo fysiologisesti olennaisen perustan affektin auto-

9 Retikulaarinen aktivaation säätöjärjestelmä eli RAS on aivo- verkoston osa, joka saa jatkuvasti tietoa elimistön tilasta ja säätelee ihmisen vireyttä. RAS pyrkii luomaan kuhunkin tilanteeseen sopivimman mahdollisen vireystilan.

10 Limbinen järjestelmä säätelee tunteita. Siihen kuuluvat autonomisen hermoston käskyjä välittävät alueet.

nomialle. Se osoittaa kokemusperäisesti, kuinka keho ajattelee ennen varsinaista ajatustoimintaa tuntujen (*pure feeling*), tunteiden ja tuntemusten välityksellä. (Massumi 2002, 266.)

Tutkimuksen mukaan sydämenlyönti ja hengityksen rytmi korreloivat kuvan kertomukselliseen sisällön kulkuun. Syynä saattaa olla näiden kehon reaktioiden osittainen sopeutuminen tietoisiin odotuksiin: katselija seuraa konventionaalisten merkitysten kertomuksellista jatkumoa. Pulssitaso ja hengityksen mukautuminen viittaa autonomisen ja tietoisin aineksen sekoittumiseen toisiinsa. Intensiteetti on tämän kierron ulkopuolella, ei-tietoisena, ei-koskaan-tietoiseksi tulevana autonomisena jäännöksenä. Se oleilee odotuksen ja mukautumisen ulkopuolella, erossa kertomuksen peräkkäisyyteen kytkeytyvästä merkityksestä. (Massumi 2002, 25.)

Kieli näyttäisi toimivan eriytyneessä suhteessa intensiteettiin. Filmin tosiasiallinen versio näet heikensi intensiteettiä. Siinä sanallinen kertomus toisti mahdollisimman objektiivisesti ja yleistajuisesti filmillä havaittavia tapahtumia. Tämä ehkäisi kuvien vaikutusvoimaa. Emotionaaliseen versioon lisätyt muutamat lauseet korostivat kertomuksellisen tason emotionaalista sisältöä kertomuksen objektiivisuuden kustannuksella. Emotionaalisen sisällön ominaisuudet puolestaan vahvistivat kuvien vaikutusta. Vaikutti siltä, että tässä intensiivisyys resonoi emotionaalisuuden kanssa. Emotionaalinen aines rikkoi objektiivisen kertomuksellisen jatkuvuuden tason hetkeksi ja rekisteröi tilan, joka itse asiassa oli kehossa jo koettu. Iho oli sanoja nopeampi.

Kielellinen ilmaisu voi siis resonoida tai häiritä, voimistaa tai heikentää, kuvallisen kerronnan intensiteettiä. Resonoidessaan se voimistaa inten-

siteettiä. Silloin kun kielellinen ilmaisu taas kertaa tai lisää jotain oletettavaa kuvallisen kertomuksen etenemiseen tapaan – kun filmissä esimerkiksi luotiin odotuksia tai vihjattiin tuleviin vaiheisiin – se vaikuttaa intensiteettiä heikentävästi. (Massumi 2002, 25–26.)

Intensiteetti näyttäisi liittyvän resonaation ja palautteen prosesseihin. Ne keskeyttävät hetkelisesti kerronnallisen nykyhetken kehittymisen lineaarisesti menneestä tulevaan. Intensiteetti on epätietoisuuden, potentiaalisen hajaannuksen tila. (Mt., 26.)

Emotionaalisuus toimii useissa yhteyksissä narratiivisen elementin tukena ja vie toimintaa eteenpäin, niin että emotionaalisuus ottaa paikkansa sosiaalisesti, yleisesti hyväksytyyn toimintaan ja reaktion piirissä. Tällöin emotionaalisuus ei resonoi intensiteetin kanssa. Se resonoi intensiteetin kanssa ainoastaan siihen saakka, kun se ylittää kertomuksellisen ja toiminnallisen piirin. Massumin mukaan intensiteetti on jotakin sulautumatonta, samankaltaistumatonta. (Massumi 2002, 26–27.)

Massumin teoria valaisee käsitystäni maalauksesta ja maalausprosessista paradoksaalisuuden ja intensiteetin paikkana. Maalauksen intensiteetti perustuu aistimuksellisten elementtien vuorovaikutukseen sekä aistimuksellisuuden ja affektin väliseen yhteenkietoutumiseen. Maalauksen konventionaalinen kieli ”rikkoutuu” affektin painosta ja tekee tilaa paradoksaalisuudelle.

Ajoittainen laiskottelu, ajan ja tilan antaminen ajatusten harhailulle, päämäärään pyrkimättömyydelle, on todettu hyödylliseksi taiteelliselle työskentelylle. Taiteilijat saattavat puhua siitä, kuinka yksikin nopeasti hoidettava, taiteelliseen työhön liittymätön tehtävä saattaa pilata maalausprosessin päivän osalta. Voisiko kyseinen ”yliherkkyys”



olla suhteessa intensiteetin ja affektiivisuuden tavoittamiseen? Ehkäpä taiteilija tavoittelee juuri intensiivisyyden ja affektiivisuuden tilaa, joka kuitenkin pakenee johdonmukaisen ajattelun ja konventionaalisten merkitysten käsistä.

Massumi yhdistää affektin synesteettisyyteen, aistien myötävaikutukseen ja osallistumiseen toisiinsa: "Elävän olennon potentiaalisen vuorovaikutuksen mitta on sen kyky muuttaa yhden aistimusmodaliteetin vaikutukset toiseksi aistimus-

Maalaus: wearing worn-out trend,
Painting: Wearing Worn-Out Trend,
pigmentoitu mehiläisvaha, akryyli, pigmented beeswax, acrylic,
38 x 58 x 20cm, 2001

modaliteetiksi." (Massumi 2002, 35.)

Ehkäpä juuri affekti synesteettisyydessään mahdollistaa vuorovaikutuksen myös Toisen kanssa. Affekti ja intensiteetti viittaavat kykyyn tulla kosketetuksi. Se on etiikan kostean hedelmällinen maaperä.



Halusta ja tyhjän symbolisoitumisesta

Kuinka voisin katsoa niin, että en luo kuvaa?

Kuvassa ollaan katseen alla – katseen alla. Muotimukaisesti muovautuneena. Katseessa on hän, joka katsoo. Muutoin kuvaan ei mahduta, kuva ei tarkennu tai siitä tulee suttuinen...

Haluan päästä irti kuvasta. Kuva pistää minut raameihinsa. Minut tulkitaan kuvana. Kuvan ja kokemuksen välillä on ristiriita. Kuka nämä kuvat ottaa?

Mutta mitä, jos kuva laajenisi: Jos kuvaa todellakin loisi sekä katsoja että katsottu, silloin kun nuo kaksi sulautuvat tyhjyytensä äärellä; katsoja(ni) ja katsottu(ni) subjektin(i) olemassaolon äärirajoilla.

Kuvan tekijöiksi kelpaisivat kuvaa tekemättömät, siis takeltelevat, kehoon sidotut rikkoutumisen eleet. Tämän taiteellisen prosessin tuloksena subjekti katsoisi tiedostamattoman tai trauman kuvaa. (Tarja Pitkänen(-Walter) 1998, työpäiväkirja.)

Psykoanalyttikko Pirkko Siltalan haastattelu 26.10.2004

T. P.-W.: Haluan pohtia kanssasi *halun* olemusta. Olennainen osa taiteellista työskentelyä on sellaisen kokonaisvaltaisen olotilan löytäminen, jossa halu tai haluaminen aktivoituu. Halun aktivoitumiseen itseensä liittyy tyydytys. Työskentelyn eri vaiheissa

Rakastavaisten illallinen, Lovers' Supper, pigmentoitu mehiläisvaha, pigmented beeswax, n./appr. 25 x 35 cm, 1998

suhde haluun vaihtelee: välillä halu puuttuu kokonaan, sitten se taas syntyy.

Suhteessa haluun mietin toisaalta esimerkiksi design- tai muotilehtien katselua; kuvia, joissa esitetään materiaalin tuntu, värit ja muodot koko aistimusvoimassaan. Myös tällaisten kuvien katselu voi herättää halun. Tässä halu mieltyy inspiraatioon, tekemiseen aktivoivan innostuksen löytymiseen itsestä. Olennaista siinä on näkemisestä syntyvä aistimuksellisuuden aktivoituminen, materiaalien, muotojen ja värien synnyttämä viehtymys. Tämä aistimuksellinen halu ei kuitenkaan tyydyty pelkäämään kuvien katselusta, vaan se vaatii uutta luovaa työskentelyä. Jos teen paljon taiteellista työtä, minulle ei tule tarvetta hankkia tai tehdä itse vaatteita, sisustaa kotia tai muuta sellaista. Taiteellinen työskentely tyydyttää tämän esteettisen haluamisen tarpeen. Mikäli minulla ei ole mahdollisuutta taiteelliseen työskentelyyn, haen pikakorvikkeita tällaisista muiden tekemistä esteettisistä töistä.

Jacques Lacanin mukaan halun peruspiirteeseen kuuluu haluta jotain, mitä ei voi saada. Halun psykologinen synty liittyy eriytymiseen, puutteeseen, tyydyttämättömyyteen. Turhauduttuaan muihin kohdistuvissa mahdottomissa vaatimuksissaan yksilöllä on mahdollisuus oivaltaa oma halunsa, tulla aktiiviseksi oman halunsa toteuttamisen suhteen. Kyseessä ei ole enää vaatimukset toisia kohtaan, vaan tietynasteinen yhteiseen tekstiin mukautumi-

nen, joka tapahtuu samanaikaisesti yksilöllisyyden synnyttämän erilaisuuden pyrkimyksen kanssa. Kyseessä on uuden merkityksen – uuden tilan – tuominen tradition jatkuvaan.

Lacan puhuu *objet (petit) a*:sta, joka liittyy halun teemaan. Hän kuvaa *objet (petit) a*:ta halun syyksi ja halun kohteeksi. Psykoanalyttista ajattelua kulttuurintutkimukseen soveltanut teoreetikko Joan Copjec viittaa *objet (petit) a*:han tarkastellessaan *katsetta ja muita viettiobjekteja todellisuuden kivijalkana* (Copjec 2000, 37–47). Miten katsetta voisi ajatella todellisuuden kivijalkana?¹

P. S.: Kun halu aktivoituu, olemme hyvin läheisessä kosketuksessa tiedostamattomaan.

Miten olet hahmottanut vietin?

T. P-W.: Miellän sen voimana, joka ohjaa ihmisen toimintaa. Juuri tiedostamaton lataa viettiin voimaa ja tekee sen tietoista motivaatiota voimakkaammaksi.

P. S.: Tiedostamattomassa asuvia voimia nimitetään vietiksi, haluksi. Vietti ei representoidu eikä tule sellaisenaan tietoisuuteen, vaan vain sen vaikutukset.

”Objekti (a) on vietin vaikutus sellaisenaan odottamassa jälkikäteistä representoitumistaan. [...] Objekti (a):n voi nähdä suhdeprosessina sinänsä, jolla ei ole muuta eksistenssiä kuin suhteeseen asettamisen prosessin, joka joko onnistuu (potentiaalinen tila) tai ei onnistu (Unheimlich).”² (Lindell 2003, 112.)

Sigmund Freud sijoittaa vietit ruumiillisuuden ja mielen rajalle. Voi sanoa niinkin, että ruumiil-

linen aistimuksellisuus on vietin ilmausta, siis affektia. Jotkut käyttävät affekti-käsitettä samassa merkityksessä kuin sanaa ”vietti”. Vietti on tiedostamattoman sanansaattaja, kuljettaja tietoisuutta kohti. Näin se on matkalla kohti symbolisaatiota: mielikuvia ja tunteita.

T. P-W.: Ammattisi kautta sinulla on pitkäaikainen kokemus ruumiillisuuden ja tiedostamattoman olemuksesta. Mitä tiedostamaton on, paitsi aistimuksellisuutta? Voiko sitä ajatella kokoomana kaikesta yksilön kokemuksesta?

P. S.: Tiedostamaton asuttaa meidän ruumiillisuutta, symbolisuutta, puhetta ja kuvaa. Se on aina läsnä ja kaikessa. Puhutaan tiedostamattoman kahdesta tasosta. Syvin tiedostamaton ei tule sellaisenaan koskaan tietoisuutemme piiriin. Tämä antaa tietoisuutemme pysyvän outouden vaikutelman. Tiedostamattoman toinen taso on tietoisuudesta tiedostamattomaan torjuttu – siis jotain, joka on ollut joskus tietoinen.³

2 ”Lacanin mielestä termiä ei pitäisi kääntää millekään kielelle, vaan säilyttää se sellaisenaan. Lacanin teoriassa *objet (petit) a*:lla oli useita merkityksiä. *a* viittaa toiseen (*autre*) ja nimenomaan peilivaiheen toiseen, siihen itsen kaltaiseen, jonka kohtaamme toisen katseessa, silloin kun emme vielä pysty tekemään eroa itsen ja toisen välillä. Todellinen toinen on hänen teoriassaan A (siis iso kirjain). Tämä toinen on radikaalista itsestä erillinen olento, jolle subjekti pystyy myöntämään toiseuden. *Objet (petit) a* on sekä halun (”Desir”, Freudin ”der Wunsch”, ei siis vietin, der Trieb) kohde, että sen syy, ts. se joka panee halun liikkeelle. Sitä ei voi koskaan saavuttaa. Halu haluaa pyöriä sen ympärillä. Olisiko katse sitten *objet (petit) a*? Mikä tahansa osakohde voi muodostua *objet (petit) a*:ksi. Katse on skooppisen vietin osakohde ja siten se saattaa tulla myös *objet (petit) a*:ksi.

Vaikka *objet (petit) a* kuuluu imaginaariseen, se sai Lacanin teoriassa yhä enemmän piirteitä Reaalisesta. Sellaisena se (tai ainakin suuri osa sitä) jää aina symbolisoimattomaksi.” Kiitän koulutuspsykoanalyttikko Johannes Myyrää tästä tiedonannosta.

1 Korostaessaan repeämän objektin, ”objekti pikku a:n”, luonetta nimenomaan symboloitumattomana puhtaana haluna Fink (1995) kirjoittaa sen jopa sulkumerkkeihin ”objekti (a)”. Lindell 2003, 84.

Freud puhui tiedostamattomasta kiihtymistilana. Vuonna 1933 hän laajensi käsitettä esittämällä, että tiedostamattomassa vallitsee ajattomuus ja paikattomuus. Se on viettienergiaa, halua ja nautintoa. Siellä ei ole objektisuhteita. Siellä vallitsee mielihyväperiaate. Se on ajan, representaatioiden ja ajattelun ulkopuolella.

Lacan puhuu tietoisuutta pakenevasta, puhtaasta, syvästä tiedostamattomasta, joka ilmaisee itseään tietoisien murtumissa, repeämissä, aukkopaikoissa ja katkoissa. Syvä tiedostamaton on Lacanin mukaan puhdasta, tyhjää ja kuuluu Reaaliseen. Lacanin mukaan psyyke on *Reaalisen*, *Imaginaarisen* ja *Symbolisen* kerrostumaa. Reaalinen on symbolisoitumaton tiedostamaton ja sisältää myös sen, mikä kielletään Symbolisesta järjestyksestä. Imaginaarinen koostuu tyhjän täyttämiseksi luoduista mielikuvista. Se on siis siirtymävaihe Symboliseen järjestelmään. Symbolinen merkitsee kielijärjestelmiä – myös muita kuin puhutun kielen järjestelmiä. Se on merkityksenantoprosesseissa luotua *käsitteellistä tai käsitteellistettyä* todellisuutta, joka kuitenkin sisällyttää kerroksellisuuteensa myös Imaginaarisen ja Reaalisen. Symbolinen on ymmärrettävä aukolliseksi ja rikkinäiseksi.

Symbolisaatiossa pyritään saamaan kaikki tiedostamaton symboloiduksi, mikä kuitenkin on mahdotonta. Myöskään taiteellisen tai psykoanalyttisen työn päämääränä ei ole tiedostamattoman

tekeminen kokonaan tietoiseksi. Aina jää representoitumaton. Kuitenkin analysoitavan ja analytiikon puhe, mutta myös aistimuksellinen ilmaisu, niin kuin rytmit, tilakokemukset ja äänensävyt, kielivät tiedostamattomasta.⁴

Symbolisaatioprosessin myötä syvin tiedostamaton saa ajan ja paikan sisältöjä.

Syvin tiedostamaton – olemisen symbolisoitumaton ydin – on sellaisenaan mahdoton näyttää. Sen kuitenkin ajatellaan ilmentävän itseään koloissa, repeämissä, aukkopaikoissa ja katkoissa, jotka ilmaantuvat merkityksenmuodostuksen prosesseissa. Siinä on se, mitä Lacan nimittää *objet (petit) a*:ksi. Sinun eräissä töissäsi esiintyy tämä aukko, repeämä, tyhjyys. Niissä syvin tiedostamaton puhuttelee. Mutta tiedostamattoman tyhjä ydin ilmentää itseään symbolisaatioprosessin kautta myös rytmillä, värillä, hahmoilla, muodoilla. Nämä saattavat kerätä itseensä myös jotain tuttua.

Odottamaton, ennakoimaton, satunnainen yllätyksellisyys sekä aistimuksellisuus sisältyvät taiteelliseen työhön ja ohjaavat taiteilijaa tiedostamattoman lähteille. Taiteilija kohtaa ei-tiedettävän ja antaa sille viivan, hahmon, muodon, värin, äänen ja muistin. Taiteessa tutkitaan sitä, mikä ei ole tiedettävissä. Siitä ei voi sanoutua irti.

Lacanin *objet (petit) a*, eli repeämän elementti, viittaa objektisuhteeseen palautumattomaan vaikuttajaan, siis nimenomaan puhtaaseen tiedosta-

3 Siltala lainaa Mikael Enckelliä: "Lailla sokean silmän syvin tiedostamaton lepää niiden pyörteiden ja pyörremyrskyjen keskellä, joilla on ratkaiseva osuus maailmojen synnyssä. Tämä synnyttävä tyhjiö lepää meissä ja synnyttää uusia maailmoja. Uni ja taide ovat polkuja näihin hämärän seutuihin, joita asuttavat kadonneen ajan haamut ja epämääräiset varjot. Ne puuttuvat kokonaan arkisesta tietoisuudestamme." Siltala 2004, 76; sit. Enckell 1989.

4 Heideggerin Tyhjän käsite sisältää puutteen perimmäisen merkityksen. Olemassaolo on toistuva itsensä kadottamisen tila. Tyhjä on ahdistuksen läpäisemää olemisen avautumista silloin, kun olemassaolo on järkkynyt. Ahdistuksen kokeminen on astumista sisään Tyhjään. Siinä vähitellen syntyvää hiljaisuutta Heidegger nimittää puhtaan olemisen tilaksi, pyhyden tuntumaksi. Se alkaa täyttyä mielikuvista ja symboleista. Se on tyhjä symbolien mahdollisuuksia varten. Siltala 2004, 77.

mattomaan.

Mutta sitten on puutetta, joka on syntynyt suhteessa menetykseen, joko terveessä eriytymisprosessissa tai traumaattisen kokemuksen seurauksena. Jos aukko on muodostunut traumaattisista kokemuksista, ja siis objektisuhteesta, silloin se alkaa täyttyä näillä varhaisilla traumaattisilla kokemuksilla. Kyseessä on se osa tiedostamatonta, johon on torjuttu, uponnut ja jäänyt jo koettuja ja jo tietoisuudessa olleita asioita. Se mikä on ollut tuttua, on nyt tiedostamattomassa ja voi tulla tietyissä olosuhteissa tietoiseksi.

Osaobjektit – katse, rinnat, uloste – ovat vietiobjekteja, eli ne ovat syntyneet objektisuhteessa. Mutta syvin tiedostamaton on ajaton, paikaton ja objektiton tila. Siellä ei ole objektisuhteita.

On muistettava, että kun se, joka on ollut joskus tuttu ja sitten torjuttu, löydetään jälkikäteisesti uudelleen, se ei ole enää sama alkuperäinen kokemus vaan jo muuttunut toiseksi. Esimerkiksi taiteessa me helposti ajattelemme, että se mitä löydetään, on nimenomaan alkuperäistä kokemusta. Näin ei kuitenkaan tapahdu. Alkuperäisen kokemuksen löytämistä ei ole, on vain uudelleen löytämistä.

Nämä molemmat tiedostamattoman alueet (puhdas tyhjiys ja puute, joka on syntynyt menetyksen seurauksena) ovat keskeisiä, kun puhutaan taiteesta.

T. P-W.: Voisiko syvintä tiedostamatonta ajatella Julia Kristevan kehittämän semioottisen *khōran* käsitteen valossa?

P. S.: *Khōra* on teoreettinen käsite, joka selventää tietoisesta ja tiedostamattoman keskinäistä heterogeenisuutta. Kreikan kielessä sana ”*khōra*” tarkoittaa paikkaa, suljettua tilaa, luolaa tai kohtua. Semioottinen *khōra* assosioituu äidilliseen ruu-

miiseen, jossa aistimuksellisuus, kuten liike, tila, kosketus, rytmi, tunto, haju, maku, näkö, kuulo ja lämpötilat, yhtyy. *Khōra* assosioituu äänien, lämpötilojen, tarpeiden, kosketusten, liikkeiden, eleiden, värien ja tuntojen rytmisiin vaihteluihin, jotka osaltaan mahdollistavat merkityksenmuodostuksen ennen kuin lapsi tunnistaa itsensä eriytyneenä.

Semioottisen *khōran* voi ymmärtää tiedostamattoman ilmaisuna, sykkeenä tai aistimuksellisuutena, joka on vielä tiedostamatonta mutta esimerkiksi symbolisaatioprosessissa kätkeytyneenä: rytmien, sanojen, runojen sisällä. Se on kielen omaksumista edeltävä tila, joka jo sisältää kielellisen jäsentelyn edellytykset. Sitä ei voi ilmaista sanoin. *Khōra* on mielikuvien ja symbolien alkulähde. Se on aina meissä, se ei lakkaa koskaan vaikuttamasta ja tarjoaa tilan kaikelle, mikä syntyy. Vaikka sen säätelyjärjestelmään kuuluu tuhoamista, aggressiota ja kuolemaa, häviämisen käsite ei sovellu siihen.

Vietti on alun alkaen kahtalainen: assimiloiva ja tuhoava. Symbolisuus vie eheytyksen mahdollisuuksiin. Symbolisuus auttaa meitä puolustautumaan semioottista fuusioitumista ja sen taustalla olevaa tiedostamattoman imua vastaan. Vain identifioitumalla symboliseen ihminen voi tulla erilliseksi ja toimivaksi subjektiksi. Aistimuksellisuudessa ja *khōrassa* tiedostamaton puhuu mutta on jo prosessissa tietoisuutta kohti. Mutta aukoissa ja koloissa se puhuu sellaisenaan, puhtaana.

T. P-W.: Miten sitten arjen elämässä – jos ei ajatella taidetta – syvin tiedostamaton on näkyvässä? Miten se ilmaisee itseään?

Lacanin peiliteoria, mutta..., osa 1, Lacan's Mirror Theory, But..., Part 1, pigmentoitu mehiläisvaha ja kynä ikonipohjalla, pigmented beeswax and pencil on icon base, 24 x 20 cm, 1996. Teoksen omistaa Helsingin kaupungin taidemuseo.



a



u



e



h



a

y

o



m

k



P. S.: Syvin tiedostamaton on läsnä aina ja kaikessa. Se ilmenee unissa, puheessa ja sen katkoissa, virhe-suorituksissa, psyykkisissä ja somaattisissa oireissa, ilmeissä, eleissä, aistimuksellisuudessa, rytmien katkoissa, tai subjektin hajotessa, jolloin myös symbolisuus hajoaa. Tiedostamattomaan torjutun katastrofin ja trauman aikaansaama puute on Lacanin mukaan mahdollisuus, koska kuva, sana, puhe, kirjoitus ja melodia tietää siitä. Niissä tiedostamaton voi näkyä aukkoina, katkeamisina, repeäminä ja tahroina. Paetessaan tietoisuutta traumaattinen kokemus rikkoo ja katkaisee ehjän ja jatkuvan. Se, miltä tähän asti oli kielletty puhumisen oikeus, voi tällöin tulla yllättäen esiin odottamatta kuvan, puheen, kirjoituksen tai melodian kautta.

Traumaattisen kokemuksen synnyttämä aukko tai repeämä täyttyy meidän symbolisella kyvyllämme, siis kuvalla, melodialla, ajattelulla ja mielikuvalla. Psykoanalytikko kiinnittää huomionsa siihen, kun potilaan puheeseen tulee katkoja tai sen rytmi muuttuu. Silloin tiedostamaton puhuttelee. Myös psykoanalytikon tunteet, mielikuvat, metaforat ja ajatukset ovat yhteydessä analysandin tiedostamattomaan.

Lacanilla halun symbolisoitumaton objekti viittaa syvimpään tiedostamattomaan ja objektit taas maailmaan ja ihmisiin. Syvimmässä tiedostamattomassa ei ole valmiita representaatioita, joita taas on sillä tiedostamattomalla, joka on ollut joskus tuttua. Kun tiedostamaton symbolisoituu, tiedostamaton elää symbolissa edelleen. Tässä mielessä symbolit ovat kerroksellisia. Siksi symboli on myös aina elävä ja liikkuva.

T. P-W.: Voiko sen arkisesti ymmärtää siten, että esimerkiksi taideteos voi olla vaikea käsittää, mutta jokin siinä kiehtoo. On kuitenkin vaikea määritellä, mikä tai mitä tämä kiehtovuus on.

P. S.: Kyllä. Tässä tullaan haluun. Halu syntyy tästä – niin kuin sinä alussa kuvasit.

T. P-W.: Kyseessä on jokin sellainen, jota ei voi nimetä.

P. S.: Syvintä tiedostamatonta on sanottu myös nimeämättömäksi ytimeksi, mutta joka sitten tietysti vähitellen ilmaisee itseään eri tavoin.

T. P-W.: Syvin tiedostamaton on siis aina löydettävissä uudelleen, mutta ei koskaan täysin. Se on tyhjentyvätön.

P. S.: *Unheimlich*-käsite liittyy siihen tiedostamattomaan, joka on joskus ollut tuttu mutta tullut torjuttuna oudoksi ja vieraaksi. Tuo torjuttu, jonka olisi pitänyt jäädä piiloon, salaiseksi ja vieraaksi, ilmestyy aina uudelleen ja herättää outouden ja vierauden tunteen.

Unheimlich on tiedostamattomaan torjuttu traumaattinen kokemus, jossa ihminen on ollut kasvokkain kuoleman voimien kanssa. Näin tuttu ja intiimi, *Heimlich*, on torjuttuna kehittynyt ambivalenssin suuntaan ja kohdannut vastakohtansa, kammottavan ja pelottavan, *Unheimlichin*.⁵

Tämän itsellemme vieraaksi jääneen me koemme vaaralliseksi, uhkaavaksi ja vastenmieliseksi. Jos emme voi tunnistaa sitä ja eheyttää itseemme, projisoimme sen ulkopuolelle, ja teemme toisesta

5 Siltala käsittelee ARS 06 -näyttelykirjan artikkelissaan "Kuoleman ja rakkauden voimien jännitteessä" (2006) myös tässä haastattelussa esitettyjä teemoja.

Lacanin peiliteoria, mutta..., osa 2, Lacan's Mirror Theory, But..., Part 2, pigmentoitu mehiläisvaha ja kynä ikonipohjalla, pigmented beeswax and pencil on icon base, 24 x 20 cm, 1996. Teoksen omistaa Helsingin kaupungin taidemuseo.



ihmisestä tai ryhmistä tai toisista kansallisuuksista pelottavan, demonisen kaksoisolentomme. Toinen on silloin minun oma tiedostamattomani. Se ei koskaan jätä ihmistä rauhaan vaan pyrkii tulemaan uudelleen tutuksi. Kristeva on puhunut siitä, kuinka muukalaiset herättävät meissä oudon, vieraan tunteen, jonka varjolla me haluamme tuhota ja eristää, torjua tai saattaa heidät kaltaiseksemme.

Toinen Freudin käsite, joka kuuluu tähän torjuttuun tiedostamattomaan, on *Nachträglichkeit*, jälkikäisyys. *Nachträglichkeit* avaa tiedostamiselle ja muistamiselle oven. *Nachträglichkeit*issa Unheimlich alkaa tulla jälleen tutuksi. Se merkitsee ihmisen mahdollisuutta löytää jälkikäteen ja ilmaista esimerkiksi symbolisesti taiteen avulla sitä, mikä on jäänyt vaille puheen oikeutta ja piiloon. (Se ei kuitenkaan ilmene samana alkuperäisenä kokemuksena vaan on muuttunut symbolisaatioprosessissa.)

Muutoin traumaattinen kokemus ja sen sisältämä kauhu, pelko ja tuhoutumisen kokemus on toiston lain alainen. Se saatetaan symbolisaatioprosessiin vain rakkaudellisen vuorovaikutuksen tai taiteellisen työn avulla. Muutoin toiston lain alaisena tiedostamattomaan torjuttu kokemus kutoo itseensä aina uusia tuhon, petoksen ja epäoikeudenmukaisuuden kokemuksia, jotka myös sisältävät aikaisempia traumaattisia kokemuksia. Sen sijaan symbolisaatioprosessissa, joka sisältää aina myös rakkauden voimia, syntyy *Thanatoksen* ja *Eroksen* jännite, joka on ihmisyyden ja taiteen ydintä. Nämä elämän- ja kuolemanvoimat eivät koskaan integroidu toisiinsa täysin, mutta juuri keskinäisenä kamppailuna ne vahvistavat, aktivoivat ja suojelevat elämän kokonaisuutta. Jännitteen ohetessa destrukttiivinen, säälimätön ja piittaamaton kuolemanvoima vahvistuu. Freud on kutsunut rakkaudesta irrallaan olevaa kuolemanviettiä *Anankēksi*. Se katkoo yhteyk-

siä, rikkoo merkitysketjuja elämän eri tasoilla ja on ennustamattoman toiston lain alainen. Seurauksena on mielettömyys, symbolisuuden ehtyminen ja kivettyminen. Uutta elämää ei synny.

T. P.-W.: Ennen erään läheiseni itsemurhaa olin tehnyt paljon väkivaltaisuutta ja kuolemaa käsitteleviä teosluonnoksia – jopa itsemurhaa käsittelevän teoksen puoli vuotta ennen hänen kuolemaansa.

Miten aikaa lasketaan ruumiin tietoisuudessa ja tiedostamattomassa? Miksi ihmeessä kuvasin juuri niitä asioita ennen tuota tapahtumaa, noin puoli vuotta aiemmin? Toki se voi olla sattumaa, mutta rupesin miettimään, miten paljon ihminen tietää tavallaan tietämättään. Käsittelin tietoisesti itsemurhaa, mutta en olisi osannut ollenkaan yhdistää asiaa henkilökohtaiseen elämäni, puhumattakaan juuri tuohon tiettyyn konkreettiseen tapahtumaan. Muistan, että olet maininnut aiemmin jonkin toisen työni yhteydessä, että tietty subjektiuden alue osaa *ennustaa*. Kun katsoo töitään jälkeinpäin, pitkissä ajallisissa kaarissa, voi nähdä omia vaihteita. Esimerkiksi raskauden teema esiintyi työssäni ikään kuin ennustaen raskaaksi tulemiseni, vaikka en tietoisesti suunnitellutkaan lapsen tekoa. Miten tämä on ymmärrettävissä?

P. S.: Itsemurhalla ymmärrämme juuri tätä Unheimlichia, salaiseksi ja kammottavaksi jäänyttä traumaattista kokemusta, jota ei ole voitu eheyttää itsekokemuksen piiriin. Se jatkaa silloin toistona jälkikäteisyysvoimasta ja kokoaa piiriinsä lisää destrukttiivista sisältöä. Itsemurha sisältää kuolemanvietin, Anankēn, ilmaisun tekona. Ehkä omat, väkivaltaa käsittelevät työsi liittyvät omiin torjuttuihin kokemuksiisi, jotka sinulla taiteen voimalla tulivat esiin ja sait niihin kosketusta. Mahdollisesti myös

tiedostamattomassasi samaistuit läheisesi kokemuksiin, jotka olivat hänen itsemurhansa taustalla.

Kysyt, miten taiteellinen työ voi ennustaa tulevaa. Eeva-Liisa Mannerilla oli myös tällainen kyky. Hän osoitti ne runot, jotka olivat ennen kuin jokin tapahtui – aivan niin kuin sinun työsi kohdalla. Hänellä on runokin tästä ilmiöstä: ”Kassandra”. Ensinnäkin tulee mieleen ihmisten välinen tiedostamaton vuorovaikutus. Tässä kahden ihmisen tiedostamattoman kohtaamisessa, vuorovaikutuksessa ja puhuttelevuudessa on mukana aistimuksellista ja symbolista herkkyyttä. Taiteellisessa työssä tämä tapahtuma saa hahmon siinä, kun taiteilija uskaltaa antautua omalle tiedostamattomalleen, joka alkaa tuottaa symboleja, metaforaa.

T. P-W.: Puhuisimmeko vielä katseen merkityksestä vuorovaikutuksessa?

P. S.: Tiedostamaton ilmaisee itseään myös katseessa. Katsomisen vuorovaikutuksessa myös katsojien tiedostamattomat puhuttelevat toinen toistaan. Toisen katseessa minä tulen nähdyksi: Katso, minä! Tässä mielessä katse on perustavanlaatuisena voimana varhaisessa vuorovaikutuksessa. Viittaan tässä sinun töihisi 1990-luvun loppupuolella. Eräässä oli kaksipuolinen peili keskellä ja työssä luki ”Katseestasi koen olevani nähty”.

Äidin kasvoja on sanottu peiliksi, jota vastaan voi heijastaa ja löytää itseään. Toinen toimii peilinä. Siis minä, toinen ja peili sisältyvät peilaamistapahtumaan: minä olen löytänyt itseni toisen peilistä. Kun toinen antautuu peiliksi minulle, hän antaa siihen myös itseään, mikä vie muutosta kohti. Peilaaja mutta myös peilattava muuttuvat tässä prosessissa.

Katse on vahvasti aistimuksellinen kokemus, vaikkakin siinä on paljon myös symbolisen ulot-

tuvuutta. Katseessa syvin tiedostamaton tulee suhteeseen objektin kanssa. Siinä on olennaisena myös halun elementti, katseen halu. Katseesta tulee todellisuuden kivijalka siinä mielessä, että sillä on niin vahva yhteys samalla tiedostamattomaan, ruumiillisuuteen ja aistimuksellisuuteen. Sinne katse sijoittuu, eikä minnekään pintaan. Todellisuus on pystytetty menetyksen, aukon tai kolon perustalle. Vain sille pystytetty on todellista, jotakin joka on takana, tuolla puolen. Se kutsuu, houkuttelee ja haluaa, mutta se ei ole valmiina.

T. P-W.: Minulle jatkuva representaation rikkomisen tarve tarkoittaa tyytymättömyyttä vallitseviin mielikuviin todellisuudesta, tarvetta määrittää todellisuutta aina uudelleen. Koen representaatiot toisinaan jopa lamauttavan rajaaviksi.

P. S.: Juuri niin. Syvin tiedostamaton ei koskaan representoidu kokonaan. Samalla säilyy halu katsoa.

T. P-W.: Mitä ajattelet moderneista abstrakteista, ”tyhjistä” maalauksista? Miten ajattelet tai näet sadan vuoden takaiset abstraktin maalauksen klassikot? Freudin *Unien tulkinta* oli julkaistu silloin jo, mutta modernistit – surrealistit lukuun ottamatta – eivät juuri tainneet tulkita teoksiaan psykoanalyttiseen teoriaan viitaten. Itse voisin lukea niitä representaation rikkomisen mallikuvina. Oletko miettinyt modernin abstraktin maalauksen merkitystä?

P. S.: Minulle tulee mieleen pinnan ja tutun – nimenomaan sen tutun – representoidun rikkomisen. Tavallaan myös uudenlainen hakeutuminen tiedostamattoman, tyhjän, äärelle, josta voi alkaa jotakin. Abstrakti on paitsi tehokas keino rikkoa

representaatiota myös tehokas keino viestittää ruumiillisuutta ja aistimuksellisuutta. Usein ajatellaan, että abstraktilla ei ole mitään tekemistä ruumiin tai aistillisuuden kanssa, mutta niihin se nimenomaan kiinnittyy. Ja muu, joka on olevinaan aistimuksellista, onkin usein pintaa. Abstraktissa on paljon enemmän tilaa ja vapautta aistimuksellisuudelle. Toisaalta abstraktia voi tarkkailla hyvin taiteellisesti työstettynä tuloksena aistimuksellisuudesta, ja samalla se kuitenkin pitää sen sisällään.

T. P.-W.: Teoksessaan *Mahdottoman rajoilla* (1998) filosofi Merja Hintsa samastaa tai ainakin limittää tiedostamattoman ja toiseuden. Jos toiseus ajatellaan tiedostamattoman kautta, niin kenen toiseus minun oma toiseuteni on? Minun ja toisen on sama, eikö niin?

Tässä valossa itseilmaisuuksessa – mikäli siinä on suhde tiedostamattomaan – ei ole pelkästään itsen ilmaisua.

P. S.: On tärkeä pitää mielessä, että syvimmissä tiedostamattomassa ei ole objektisuhteita, ei aikaa eikä paikkaa. Nämä ulottuvuudet muodostuvat vasta symbolisoitumisen prosessissa. Lacan puhuu katseen halun vallasta, mikä tarkoittaa, että välillä on laskettava katseensa alas, jotta tulee tilaa minun omalle. Myös itselleen tarvitsee tyhjän tilan.

T. P.-W.: Viime viikolla oli kaksi sellaista päivää, joihin ehdin miettimään omaa taiteellista työtäni perusteellisemmin. Pitkään en ole ehtinyt tekemään muuta kuin joitakin pieniä teoksia. Tiesin, että tulen jatkamaan vuosi sitten Denverin nykytaiteen museoon (Museum of Contemporary Art, Denver) tekemääni työtä, jossa oli muun muassa kolmet kengät, hyräilyä ja puhelimen hälytysääni.

Tämä työhän oli käsitelty itsetuhoa. Työskentelyn aloittamista edeltävänä yönä näin unta kuolleesta läheisestääni – varmaankin koska tiesin, että alan nyt taas työstää tätä asiaa. Unessa hän sanoi, että nyt hän yrittää elää niin, ettei itsemurhaa tapahtuisi. Aivan kuin aikaa olisi kelattu takaisin siitä tapahtumasta, eletäisiin uudelleen. Tarkkailin häntä kovasti ja katsoin millainen tyttöystävä hänellä oli. Se oli joku toinen kuin hänen kihlattunsa. Herättyäni voimakas tunnelma säilyi ja ajattelin, ettei todellisuudessa voi samalla tavalla kelata aikaa taaksepäin. Sehän on ollut ja mennyt, tapahtunut. Koko sen päivän minussa oli hyvin ehjä tunne. Työhuoneella näin kaikissa asioissa jo tulevat teokset nopeasti, niin että hahmotin koko seuraavan näyttelykokonaisuuden. Tokihan olin työstänyt joitain teoksia jo aiemmin. Mutta Denverin työn kohdalla oli koko ajan tuntunut, ettei se ollut tullut valmiiksi, vaikka olin sen kerran jo esittänyt. Nyt mietin työtä uudelleen – kengät jäävät pois, lapio tulee... haudan ajatus. Siinä ovat ikään kuin päällekkäin Millet'n maalaus *Iltakellot* ja läheiselleni tapahtunut. Aikaisemmin tällainen kokonainen ja ehjä olo taiteen tekemisen yhteydessä on viipynyt yleensä lyhyemmin. Nyt se kesti kaksi päivää yhtenäisenä. Kuolema oli tässä olotilassani kääntynyt, siinä ei ollut enää kipua.

P. S.: Sinun ehjyys kertoi siitä. Ja ehkä ne *Iltakellot*.

T. P.-W.: Rauha tuli ja ehkä pyhyiden tunne myös tavallaan.

P. S.: Juuri niin. Sinä olet työstänyt sen. Olet löytänyt sisäisesti tämän kaiken, mistä nyt voit jatkaa.

T. P.-W.: Sellaisessa tilassa näkee merkityksellisyyden, symbolisuuden pienissä asioissa. Taiteili-

jan työn kannalta se on hämäävääkin. Tiedän jo kokemuksesta, että seuraavan kerran nähdessäni ideani, ne voivat vaikuttaa paljon tyhjemmiltä ja tyhmemmiltä, koska oma tilani on toinen. Mutta teosta pitää työstää ja jatkaa eri oloiloissa, jotta muutkin ymmärtäisivät siitä jotain.

P. S.: Siinä, miten tässä kuvasit läheisesi kuolemaa – tämän tapahtuman ennakointi ja mitä itsessäsi tapahtui – juuri näissä symbolisissa muodoissa syvin tiedostamaton on läsnä. Tämä on erinomainen kuvaus siitä, miten tiedostamaton symbolisoituu.

Kieslowskin elokuvassa *Sininen* tiedostamaton alkaa puhutella musiikin, sävellyksen muodossa, ja pääosan esittäjä alkaa itse kaiken lisäksi säveltää.⁶ Kokemusten työstäminen symboliseksi on tärkeää. Symbolit antavat subjektina olemisen tunnetta ja struktuurin kaikelle olemassaolollemme. Ne pitävät meitä koossa hajoamisen tilassa. Tässä näkyy symbolisen ja aistimuksellisuuden suhde; symbolisuuteen tihkuu aistimuksellisuutta, ja sen kautta tiedostamatonta.

T. P-W.: *Sininen* on ollut yksi vaikuttavimmista elokuvakokemuksistani. Kun tulin teatterista ulos, tuntui, kuin minut olisi hakattu.

Usein tehdessäni taiteellista työtä kuuntelen musiikkia. Elän pysähtynyttä hetkeä itsessäni musiikin äärellä. Sellainen hahmottaminen on melkein nautinnollisin tila, mikä voi olla. Siihen liittyy usein itku. Tämä itku ei kuitenkaan ole surua, vaan sitä, että asiat koskettavat. Se on äärimmäisen elävä tila.

Voisimmeko tarkastella tiedostamatonta myös ruumiin muistin näkökulmasta?

Silloin tällöin arkisten tilanteiden äärellä, vaikkapa joskus kävelyllä metsässä, joku tuoksu on avannut muistin aistimuksellisen ikkunan menneeseen tapahtumaan. Tuolloin aika on tuntunut kutistuvan, menneen asettuessa yhtäaikaiseen nykyhetkeen. Itse tapahtumien – heränneiden muistojen tai muistot herättäneiden tapahtumien – konkreettinen sisältö ei ole ollut mikään sinänsä erityinen tai poikkeava.

Joskus taas outo koskettavuus herää aivan ilman tietoiseksi tulevaa muistikuvaa. Kerran antiikkinen, kumman verkkaisesti liikkuva vieterilelu lelukaupan vitriinissä loihti mieleeni oudon taikapiirin. Tämän kokemuksen yhteyteen ei kuitenkaan avaudu mitään tietoista muistikuvaa menneestä. Liikkeen aistimus tuntuu ainoastaan toimivan välittäjänä koko aistimuksellisen laajuuden avautumiselle mielessä. Näihin kokemuksiin on liittynyt tuntu elämisen rikkaasta moniulotteisuudesta. Hetkeksi litteä olemisen tila on auennut kosteasti hengittäväksi, hedelmällisen runsauden ja kosketuksen avaruudeksi. Siinä vasta paratiisi!

Tämän kaltaisista kokemuksista on viime vuosikymmeninä puhuttu paljon esimerkiksi Marcel Proustin yhteydessä.

P. S.: Ruumiin muistilla tarkoitetaan varhaisinta muistia, jossa muistetaan aistimuksin: liike-, kosketus-, tunto-, rytmi-, näkö-, ääni- ja tila-aistimuksin. Tällöin tiedostamaton ilmaisee itseään avoimemmin kuin symbolisessa muistissa, jossa tiedostamaton on toki myös mukana. Ruumiillinen muisti ei koskaan valehtelee. Tästä muistin tasosta kehittyvät sitten mielikuvat eli symbolinen muisti. Muistaminen tapahtuu mielikuvien ja symbolien avulla, joihin liittyy jo selkeitä tunnetiloja. Nämä molemmat muistit ovat mukana taiteellisessa työssä.

⁶ Siltala on käsitellyt tätä aihetta artikkelissaan "Tiedostamattoman symbolisoituminen", ks. Siltala 2004, 80–81.



Median ja maan välillä¹

Aistimuksen viemänä olennaiseen

Matkani ovat todellisia; oikea kura tarttuu kenkiin. Mieluiten etenen verkkaisesti, alttiina luonnon voimille ja myös ihmisten mielelle. Yöt vietän taivasalla tai kohtaamieni ihmisten vieraana. Tyyli aiheuttaa tekojen ja tavaran karsiutumisen vähimpään – kodin on mahduttava reppuun. Näin on mahdollisuus löytää toisenlainen, "Hesarista" poikkeava näkökulma. Tie, matka, ruoka, koti, lämpö... – Käsitteet saavat uusia merkityksiä.

Ulkoilmaelämään liittyvät asiat ovat luonteeltaan kovin käytännöllisiä ja konkreettisia. Taiteesta tulee keino kuvailla ja pohtia toisin. (Ote Timo Vartiaisen näyttelytekstistä "KÖK BUKSUJ, kuvia ääniä kirjoituksia". Titanik galleria, Turku, 1999.)

Timo Vartiainen on tehnyt matkoja 1980-luvun alkupuolelta lähtien. Hänen reittinsä ovat kulkeneet asutusalueilta takamaille, koskemattomiin metsiin ja vuoristoihin: Lappiin, Itämeren ympäri, Karjalasta Komin tasavaltaan – läpi idyllisten maisemien. Hän on tehnyt muutamista viikoista kuukausiin kestäneet matkansa pääasiassa kävellen, mutta myös hiihtäen ja liftaten.

Vartiaisen matkavarustuksiin eivät kuulu kiikarit. Sen sijaan näkeminen – jo itsessään maailmaa matkan päästä rekisteröivänä aistimuksena – sulautuu Vartiaisen projekteissa muihin aistimuksiin. Matkan tekoa ja maailmankuvaa rakentavat niin kuulo kuin aina läsnä olevat ruumiin tunte-muksetkin: ilman lämpötilat, kosteus, tuulisuus, liike- ja hajuaistimukset. "Liki-aisteihin" ei voi ottaa etäisyyttä katsetta kääntämällä.

Vartiainen ei kuitenkaan ole perinteinen, romanttinen retkeilijä eikä hänen kiinnostuksensa välttämättä herpaannu, kun hän saapuu luonnonvaraisesta maisemasta äkkiarvaamatta hiekkakuopalle, sotilasalueelle tai moottoritiele.

Yleensä välialueilla – kaupunkien laitamilla, läpikulkuväylillä, keskeneräisissä tai hylätyissä rakennuksissa – ei nähdä mitään pysähtymisen tai huomioinnin arvoista. Näitä alueita leimaa pikeminkin kiire niiltä pois, johonkin olennaisempaan – johonkin "varsinaiseksi" paikaksi miellettyyn. "... päivä, jolloin ohitin puolet Ranskasta, näkemättä paljoa muuta kuin moottoritien. Kuski, hollantilai-

¹ Artikkelin on julkaistu hieman muunneltuna Timo Vartiaisen näyttelyluettelossa *Tsurraa*, Nykytaiteen museon julkaisu 94/2004.



nen 40-vuotias mies, kertoi myyneensä pois firmansa ja mietti mitä tehdä jäljellä olevalla elämällään. Uusi talo oli Etelä-Ranskan maaseudulla ja tyttöystävä Brysselissä. En muista kokeneeni tällaista vauhtia: 200... 230... 250 kilometriä tunnissa maalina Bryssel. Jäin kyydistä Belgiassa Liebessä, jossa nukuin yöni kaupungin rinteillä, muratin valtaamassa puskassa.” (Merkintä kävely- ja liftausmatkalta Malaga–Kööpenhamina, 2000.)

”23.–24.5. yö rikitussa diskossa, nimeltä tuntemattomassa turistikylässä Saros’n lahdella. Huolimattomasti tiilestä kyhätty, sitten rikottu ja seinät kirjoiteltu. Yöllä komea ukonilma toisen kerroksen näköalapaikalta.”²

² Tekstissä esitetyt lainaukset ovat otteita Timo Vartiaisen matkapäiväkirjoista.

Timo Vartiainen, *Matkalla kotona* (yksityiskohta näyttelystä), *On Journey At Home* (detail), matkavalokuvia, seinämaalaus savella, travel photos, clay on wall, Porin taidemuseo, 1997

Vartiaisen matkoilla tilojen arvottaminen muuttuu osaltaan olosuhteiden ohjailemana toisarvoiseksi. Illan tullen, pitkän kävelyn jälkeen, on asetuttava levolle. Paremman puutteessa yösijaksi käy katseelle kaunis mutta keholle kuhmurainen unikkopelto. Joskus on tyydyttävä pientareeseen, joka on liian ohut ja epämääräinen saadakseen paikan arvon. ”21.–22.5. yö Ipsalan raja-aseman tuntumassa tien varressa puun ja heinikon antamassa mitättömässä näkösuojassa, mutta, jonne kukaan ei katso. Miksi katsoisi? Tässä laakeassa maisemassa on maataloja ja paljon vetelää kosteikkoa ja riisiviljelmiä.”

Tilojen muuttuminen tasa-arvoiseksi liittyy myös vaeltamisen hitauteen. Kun aistimiselle annetaan aikaa, *ruman* ja *kauniin* käsitteet laajenevat yli niiden perinteisten kontekstien.

Vartiainen tapaa sellaista ihmisyyden aluetta, jossa maailman hahmottaminen ei ankkuroidu valmiisiin mielikuviin tai tunteisiin. Henkilökohtaisten tunteiden sijaan puhuisin Vartiaisen teosten yhteydessä tuntoisuudesta.³

Keväällä 2003 Vartiainen kulki Balkanin halki toimintatavalleen uskollisesti, asettaen kehonsa alttiiksi ympäristölle (3 833 km / 2 kk: kävely 809 km, liftaus 839 km, loput julkisilla kulkuneuvoilla). Sanon *asettaen kehonsa alttiiksi*, koska tuntuu kuin Vartiainen yrittäisi projekteissaan lykätä ja viivyttää mielen nopeaa tuomiota, joka kiinnittää asiat käsitteellisiin merkityksiin. Aivan kuin hän haluaisi pysähtyä kehonsa aistimukseen, nautiskella todellisuuden tunnustelulla ennen varsinaista tulkintaa. ”21.–22. 4. *sateinen yö Bijeljan’n kylän suunnalla, paimenten autiomökin olkiylisillä. Öinen ääni: koiran haukun ja melodisen ihmisen joiun välimailta ja liikkuu nopeasti kuin lintu. Päivällä kohtasin laajalla laidunarolla paimenet – kyttyräselkäinen ukko ja arpinaamainen mummo.*”

Vartiainen toki kartoittaa todellisuutta ja saattaa jopa nimetä kuulemansa äänet. Suuri osa ylöskirjatuista havainnoista on lintujen ääniä. ”22.–23. 4. *yö pientalojen välisessä metsikössä Ēilipin kylässä, 10 km Dubrovnikista itään. Korkeita sypressejä ja järeitä mäntyjä. Iltayöstä kyläpölysten haikeata vihellystä ja aamulla nokkavarpusen metalliääntä.*”

23.–24. 4. *yö Herceg-Novin kaupungissa Savinan luostarin aidan ulkopuolella rehevässä metsässä. Illalla*

luostarin lehmä talutetaan navettaan. Käenpiian pii-pitystä ja saalistava haukka.”

Vartiaisen toimintatapaa voi pitää maailman uudelleenarvioimisena. Hänen minuutensa aukeaa ympäristöä aistivaksi rekisteriksi. Kyseessä on *olennaiseen* palaamisen prosessi.

Tässä prosessissa taiteilija ei käytä minuuttaan ensisijaisesti juonellisen kertomuksen kutomiseen, vaan hän kerää ainoastaan raaka-aineet saataville.

Aistimuksen ja käsitteen kudος

Vartiainen kulkee voimakkaan kulttuurisen koodauksen muokkaamasta asutuskeskuksesta sen reuna-alueille ja edelleen – jos mahdollista – koskemattomaan luontoon. Puikkelehtiessään luonnosta kulttuurin merkitsemille alueille ja takaisin hän ikään kuin arvioi ihmistä paitsi käsitteellisen, symboleilla ja merkeillä operoivan maailman asujana, myös ja ennen kaikkea ruumiillisesti aistivana olentona. Tuntuu kuin hän löyhästi kutoisi, harsisi toisistaan etäänntyneitä todellisuuksia yhdeksi elämisen kokemukseksi. Tässä suhteessa Vartiaisen projekti muistuttaa 1800-luvusta.

Taidehistorioitsija Jonathan Crary on tarkastellut modernin subjektin muotoutumiseen vaikuttaneita olosuhteita 1800-luvulla. Hänen tavoitteenaan on selvittää, kuinka katsomisen käytännöt ja havaitsemisen tavat ovat muokkautuneet yhdessä yleisen modernisoitumisen prosessin kanssa. Moderni subjekti on kehittynyt liukuhihnatyön kaltaisten, tarkkaavaisuutta vaativien työ- ja huvittelumuotojen (esim. stereoskooppi) pakotteessa. Tarkkaavainen havainto on olennaisesti kietoutunut yhteen tuotavuutta korostavan yhteiskunnallisen erikoistumisen, aistimusten erottelun ja sosiaalisen eristäytymisen kanssa. (Crary 2001.)

3 Ks. Määttänen 1994, artikkeli tuntoisuudesta.

Päiväunelmointi, hypnoosi ja esteettinen mietiskely paljastavat kuitenkin modernin yhteiskunnan kontrollia pakenevan havaitsemisen alueen. Tämä toisenlaisen tarkkaavaisuuden alue asettuu modernissa maailman järjestyksessä erityisesti taiteellisen ja psykoanalyttisen hahmotuksen piiriin. Crary kuvaa Cézannen työtä hetyttömäksi modernin tarkkaavaisuuden tarkkailuksi, jossa havainnon uutuuks ja outous kietoutuvat historiallisesti muotoutuneisiin havaintotottumuksiin (Crary 2001, 359; ks. myös Laakso 2003, 109).

Modernissa kulttuurissa nimenomaan näköaisti on valjastettu maailman haltuunoton välineeksi. Erityisesti 1800-luvulta lähtien on kehitelty runsaasti erilaisia kojeita, joilla todellisuudesta saataisiin piirtymään mahdollisimman tarkka kuva. Näkemisen korostaminen on samalla heikentänyt muiden aistimusten merkitystä todellisuuskuvan luomisessa. Aistihavainnot, muiden mentaalisten kykyjen kaltaisesti, kehittyvät tai heikkenevät harjaannuttamisensa myötä (Marks 2000, 202).

Kukin aistimuspiiri haarukoi todellisuutta omaehtoisesti, mutta aistimodaliteettien väliset arvotukset vaikuttavat suoraan tapaamme hahmottaa maailmaa. Ajattelun rajat – todellisuuden mielikuvat – vaihtelevat aistimusprioriteettien myötä ikäkaudesta ja kulttuurista toiseen siirryttäessä (Marks 2000).

”3.5.–4.5. yö kauniilla rantaniityllä, jolla leijailee ajoittain kalman haju. Pahaenteistä. Keskiyöllä kuulen ympäröivistä pensaikeista rapinaa ja lopulta hermojen petettyä käärin sänkyäni mytyksi ja pakenen kauaksi ylärinteeseen yöksi.

Aamulla kärpäset paljastavat ilmassa ajelehtivan hajun alkuperän: lähistölle tienvieripuskaan on viskattu lehmä ja sika, jonka sisälmykset pursuavat irvokkaasti ulos.”

Matkallaan Venetsiasta Istanbuliin Vartiainen sattui television ääreen Kroatiassa, Irakin sodan aikana. Televisiossa esitettiin dokumenttia Saddam Husseinin patsaiden kaatamisesta. Myöhemmin tämä materiaali osoittautui kameroille luoduksi lavastetuksi näytelmäksi. Vartiaisen projektit ilkkuvat – kaikessa hartaudessaan – näköaistimuspainotteisen todellisuuskuvamme simuloitavuudelle.

Poikittaista matkaa aineen muistiin

Maanpinnalla tapahtuneiden horisontaalisten vaellustensa lisäksi Vartiainen on toteuttanut vertikaalisen matkan maan sisään. Yhdessä maisema-arkkitehti Henrik Jensenin kanssa vuonna 1992 toteutettu projekti ”ROSKAA, erään kaatopaikan arkeologiaa” kaivautui helsinkiläisen, vuosina 1963–1980 käytössä olleen kaatopaikan sisälle. Löydöt kirjattiin ylös – mm. vuodelta 1978 lähes tuoreena säilynyt kurkku (!) – ja projektin vaiheita valokuvattiin. Projektiin kuului myöhemmin näyttelytilaan toteutettu installaatio, jonka yhtenä osana oli arkkitehtuurisuunnitelma ”Tulevaisuuden kaatopaikka”. Suunnitelmassa multaa tuottava kompostikaatopaikka oli sijoitettu Finlandia-talon viereen ”puistoksi, energialähteeksi ja uusien arvojen merkiksi”.

Maanpäällisillä matkoillaan Vartiainen kulkee ajassa ja tilassa eteenpäin. ROSKAA-projektissa lineaarinen aikasuhte käännyttyy nurin. Venetsian ja Istanbulin välillä ajan jatkumolta tallennetut aistimukset uhmaavat näyttelyssä toistettaessa omaa hetkellisyyttään. ROSKAA-projektissa taas menneestä kaivetaan konkreettinen esine tähän päivään. Vartiaisen teoksissa aine vertautuu aistimukseen, ja molemmat säilyttävät suhteensa keholliseen muistiin.



Modernin kulutusyhteiskunnan merkittävä piirre on ollut, valokuvauksen ja vauhdin myötävaikutuksella toteutettu, tavaroiden massatuotanto. Se on yhdistynyt ihmisten ja tavaroiden siirtymiseen juuriltaan. ROSKAA-projekti porautuu kulutuskulttuurin laitaan. Se kiinnittää huomion uutuuden palvontaan keskittyneen kulttuurimme käännteiseen kuvaan – vanhentuneeseen ylijäämään, tarpeettomaksi muuttuneeseen, hylättyyn. Projekti tuo eteemme sen, minkä luulimme jättäneemme lopullisesti taaksemme – aivan kuin sitä ei olisi koskaan ollutkaan.

Taustaltaan ympäristöaktivisti ja edelleen ekologisesti vastuullista arkea elävä Vartiainen rinnastaa

Timo Vartiainen, *KÖK BUKSUJ*, kuvia ääntä kirjoitusta, pictures sounds writings, (yksityiskohta näyttelystä, detail), Titanik galleria, Turku 1999

ympäristön hävityksen ja sodan. Hänen mielestään molemmille on yhteistä tunteettomuus ja välinpitämättömyys.

Lokakuussa 1997 Vartiainen huomasi yllättäen pohjoisessa luonnontilaisessa metsässä tehdyn hakkuuta. Tämä provosoi Vartiaisen spontaaniin, yksityiseen tekoon. Hän juoksi erämaahan tunkeutuvaa hakkuutietä pitkin pelkkään paitaan puettuna, kädet levällään, hullun ilme naamallaan. Hänellä oli mielessään Vietnamin sodan aikana otettu valokuva, jossa alaston tyttö juoksee napalm-iskun

jälkeen samalla tavoin kädet levällään. Vartiainen näki hakkuut vääjäämättömästi etenevänä mieli-puolisuutena, jolloin ainoaksi mahdollisuudeksi jäi paradoksi: järkevin teko oli hullu teko.

”Tsurraa”

Teoksissaan Vartiainen käyttää materiaaleinaan reissuiltaan ottamia valokuvia, taltioimia ääniä ja löytömateriaalia. Venetsiasta Istanbuliin kulke-neelta matkaltaan hän postitti kotiinsa sanomalehtiä (joita hän ei kuitenkaan matkallaan halunnut lukea). Näistä ”matkamuistoista” hän rakensi näyttelytilaan uudenlaisen tilanteen, jossa aistimuksellisuus kumoo kertomuksellisuutta.

Arkipäivää dokumentoiva valokuva, kuten sanomalehtien uutisetkin, edustavat tietyn, nyt jo menneen hetken aktuaalista todellisuutta. Kuvan ottamisen jälkeen elämä on jatkunut. Eilisen lehti on joutanut roskiin jo monta kertaa – aina vain uuden (merkityksen) tieltä.

Äänten tuoma todellisuus sitä vastoin ei vaikuta vanhentuneelta. Äännet eivät asetu menneeseen tai tulevaan, ne tunkevat tähän ja nyt. Kielitaidoton kuulee puheen soinnin ja rytmin, äänen sävyt, tilan kaiut. Linnun laulu toistuu samankaltaisena vuodesta, vuosikymmenestä ja maasta toiseen. Se ei vanhene, sen merkitysarvo ei vähene ajan kulumisen myötä.

Hauska ja oudosti kiehtova yksityiskohta äänten massassa ovat Vartiainen tienposkista löytämiltä, viimeistään veteleviltä, vouvaavilta kasettinauhoilta työstetyt musiikkipätkät. Niistä syntyy ”Tsurraa”-näyttelyn nauru – nauru unelmoinnin surkuhupaisuudelle.

Todellisuuspakoisen makoisissa kappaleissa unelmat alkavat venyä ja hidastua, ne ponnistelevat



Timo Vartiainen, *Isän pakki, Father's Mess Kit*, valokuva, photograph, 2005

eteenpäin, uhkaavat mennä rikki ja rikkoa samalla soittopelinkin. – Tässä konkreettisisessa tilanteessa-han kasetti on tietysti mäiskäisty mäkeen. Vähät väliä luonnon roskaamisesta, kun koko ihana unelma ei kestä! Se ei kestä aikaa aineessa.

Näyttely kokoaa ainakin kaksi erityyppistä ajan ja tilan kokemisen tapaa: tapahtumien kertomukselliseen seurantaan perustuvan todellisuuden sekä soljuvassa ohimenevydessäänkin ajattomalta vaikuttavan aistimellisen tilan.

Näyttelyssä vierä viereen seinälle yhtenäiseksi pinnaksi liisteröidyt sanomalehdet osoittavat maailman tulkintamme olemusta symbolisena koodistona. Lehtien sijoittaminen valossa vähitellen kel-

lastuvaksi taustatapetiksi vihjaa kuitenkin median välittämän kontekstuaalisen tiedon merkityksellisyden haalistumiseen. Elävimmän tuntuiset kuvat muodostuvat tällöin äänten ja ylöskirjoitettujen aistimushetkien äärellä.

Poikkeuksellisesti Vartiainen liittää äänitallenteeseen myös oman äänensä. Hän keskustelee papukaijan kanssa. Pyhän Paraskevisin luostarin papukaija kun kaikessa kielitaitoisuudessaan osaa myös suomea, ”yy kaa koo”.

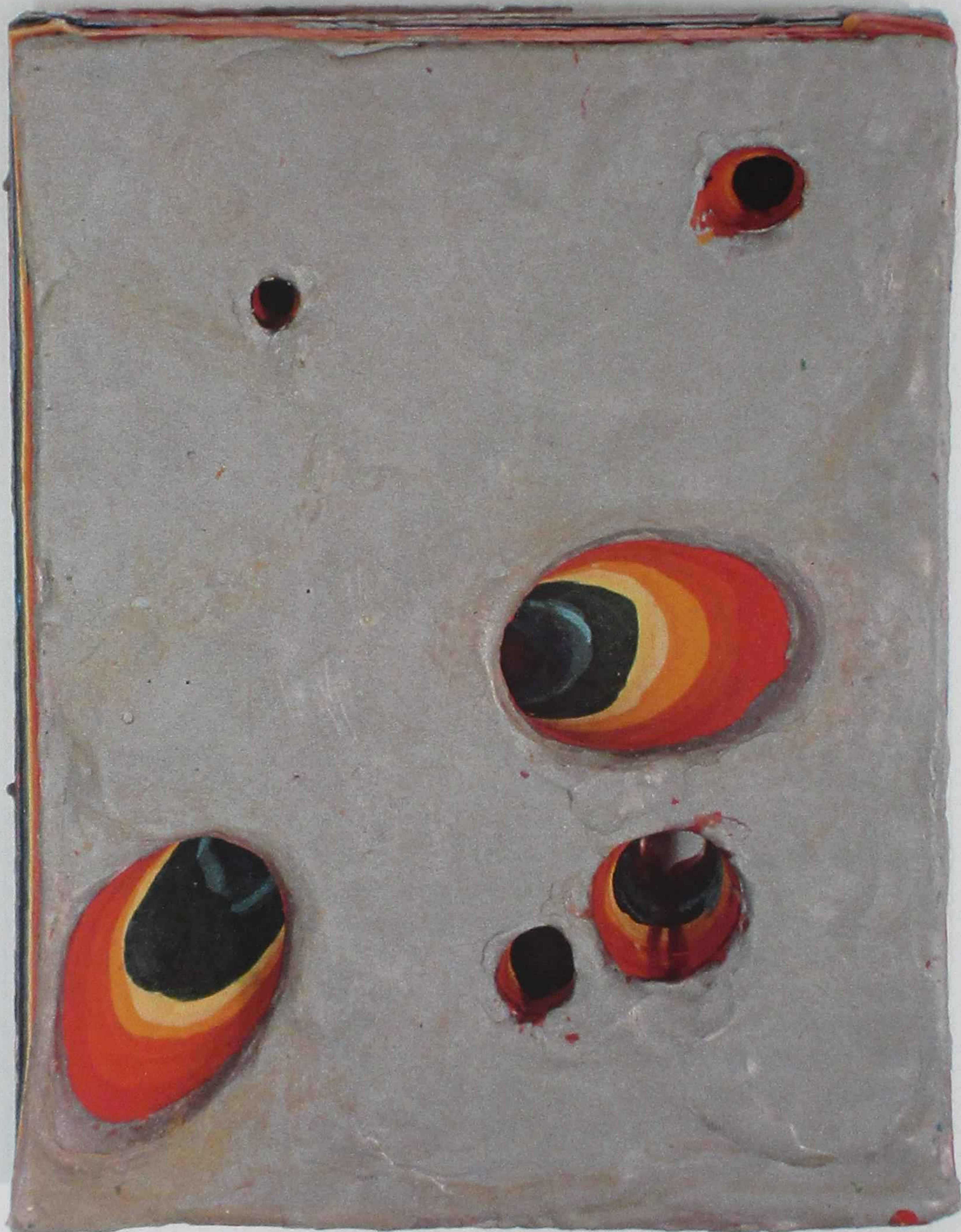
Näyttelyn äänimaailma koostuukin aikaisempaa enemmän ihmisten ja kulttuuristen tilanteiden taltioinneista eikä luonnon äänistä. Kaupankäynnin ja uskonnonharjoittamisen mantrat helisevät yhtäjaksoisina juoksutuksina. Sanojen merkitys tuntuu jo aikoja sitten tyhjentyneen. Jäljelle ovat jääneet loputtomat toistot ja toistoista muodostuvat rytmit. Myös näyttelyn nimi, ”Tsurraa”, tulee Venetsian kaduilla kaikuneesta kerjäläisen huudosta, jonka täsmällinen merkitys jäi arvoitukseksi.

”Tsurraa” pyrkii katsomaan ideologioiksi muodostuneiden todellisuuden tulkintojen ohi. Vaeltaessaan maasta toiseen, äskeisten sotatantereiden halki, Vartiainen tunnistaa toisiaan kohtaan epäluuloisten kansojen joukosta keskenään samantlaisia ihmisiä. Vartiaisen projektin poliittisuus on epäluottamusta paitsi median välittämää todellisuuskuvaa myös ideologisia (ja täten poliittisia) kiinnikkeitä kohtaan, sillä ne korostavat erilaisuutta ja rajoja ihmisten välillä. Se, mikä tässä korostuksessa jää vahingollisesti huomaamatta on kaikille yhteinen tuntoisuus – ymmärtävän aistimisen mahdollisuus!

Kulkija Vartiainen – 1800-luvun kulttuuri-ilmas-
ton mukaan ”haaveilija” – karkailee normittavan,
rationaalisen ja kulutukselle perustuvan yhteis-
kunnan haavista. Kuitenkin taideinstituution ke-

hikkoon sijoittuvana hänen toimintaansa voi tulkita ”puhtaan” esteettisen havainnon perkaamiseksi. Hän suorittaa aistimuksen uudelleenarvioinnin kulttuurisesti koodaamattoman ja globaalin mediakulttuurin muokkaaman ympäristön välisessä halkiossa.

Matkalta taltioidut ja näyttelytilaan esiin asetetut äänet, kuvat ja materiaalit antavat mahdollisuuden myös näyttelyn kokijalle tunnustella omaa muistiaan, tiedostamattomaan ulottuvaa aistimusten rekisteriään. Teosten elävyys haetaan kunkin henkilökohtaisten aistimusten historiasta.



Moniaistisuudesta

Kosketuksen abstraktia kuvaa

Modernismin – erityisesti symbolisen ja spirituaalisesti suuntautuneen abstraktin maalauksen – yhtenä keskeisenä virikkeenä on ollut ajatus aistimusten sekoittumisesta toisiinsa (Tuchman 1986, 32). Muiden muassa Wassily Kandinskyn tiedetään olleen kiinnostunut esimerkiksi äänien näkemisestä ja värien kuulemisesta (Ringbom 1989, 35). Tätä tietyn aistimuksen kääntymistä toiselle aistimusmodaliteetille nimitetään *synestesiaksi*. Idea ”värimusiikista silmille” periytyy jo antiikin ajalta, Pythagoralta, joka piti synestesian kykyä suurimpana henkisenä saavutuksena ja filosofisena lahjana, koska se sovittelee jokapäiväistä näennäisyyden maailmaa universaalien, pysyvien, abstraktien käsitteiden maailmaan (Moritz 1986, 297).^{1 2 3}

1 William Moritz esittelee artikkelissaan ”Abstract film and color music” (1986) taiteilijoita, jotka erilaisin teknisin keinoin tavoittelivat synestesiää ja pyrkivät luomaan värimusiikkia silmille (mm. Thomas Wilfred, Arnaldo Ginna ja Bruno Corra, Oskar Fischinger, Charles Dockum). Moritz esittää myös, että värimusiikki toimi virikkeenä Jackson Pollockin roiskemaalauksille.

2 Voidaanko taiteellisen työn yhteydessä tapahtuva aistimusten toisiinsa sekoittuminen luokitella synestesiaksi? Ks. ”Synesthesia and Artistic Experimentation”, Crétien van Campen PSYCHE, 3(6), November 1997; <http://psyche.cs.monash.edu.au/v3/psyche-3-06-vancampen.html>

3 Richard E. Cytowic selvittää synestesian ja taiteen suhteita neurotieteiden valossa teoksessaan *Synesthesia A Union of the Senses* (2002/1989), luvussa ”Synesthesia, Personality, and Art” (s. 295–320).

Maalaus: synesteettinen aistimus, Painting: Synaesthetic Sensation, pigmentoitu mehiläisvaha ikonipohjalla, pigmented beeswax on icon base, 30 x 24 x 8 cm, 1998

Lukuisat taiteilijat pyrkivät 1900-luvun alussa, näkemään, tai ainakin esittämään, ajatuksia, tunteita ja tuntemuksia abstrakteina muotoina ja väreinä. Tavoitteena oli kehittää musiikin abstraktiin kieleen vertautuva pelkillä väreillä ja muodoilla merkityksiä välittävä visuaalinen kieli. Kyse ei kuitenkaan ollut pelkästä metaforisesta kielestä, vaan uskomuksesta, että ajatuksilla, tunteilla ja tuntemuksilla, kuten myöskin esimerkiksi äänillä, on aineettomat vastineensa: selvänäköiselle näkyvät aurat. Eräänä tällaista ajattelutapaa inspiroivana kirjallisena lähteenä toimi englantilaisten teosofien Annie Besantin ja C. W. Leadbeaterin teos *Thought Forms* (1901/1980), jossa esiteltiin kuvaesimerkein auroja ihmisten ja ilmiöiden ympärillä (esim. musiikkikappaleen aura, erilaisten tunteiden ja tapahtumien ihmisessä aktivoima aura). Teosofisen ajattelutavan mukaan taideteos ymmärrettiin taiteilijan ajatusvärähtelyjen muovaamana ajatusmuotona, joka siirsi nämä värähtelyt katsojaan (Ringbom 1989, 40).⁴

Omassa työssäni – sata vuotta abstraktin taiteen pioneereja myöhemmin – olen kiinnostunut kosketuksen ja eri aistimusmodaliteettien kietoutumisesta kuvaan. Haluni työskennellä mehiläisvahan kanssa, joka muuttaa olomuotoaan lämmön

4 Erilaiset spirituaaliset, antirationaaliset suuntaukset (mm. teosofia, ruusuristolaisuus ja Rudolf Steinerin antroposofia) toimivat merkittävänä virikkeenä abstraktin maalauksen ja yleensä modernistisen kuvakielen kehittämiseksi.

vaikutuksesta, tuoksu ja mahdollistaa ”kiiltävän paksuuden”, liittyy nimenomaan pyrkimykseen avata kuvan etäännytetty objektinaisuus kokonaisaistimukselliselle suhteelle. Kokonaisaistimuksellisessa suhteessa merkitys tuotetaan väistämättömästi henkilökohtaisessa kohtaamisessa teoksen kanssa. Henkilökohtaisella kohtaamisella tarkoitan sitä, että kuva tai taideteos ei avaudu pelkästään käsitteellisen koodin kautta. Teoksen merkitys on mahdollista luoda vain aistimalla teosta ja samalla omia tuntujaan teoksen äärellä. Tätä teosta, teoksen merkitystä, ei voi kertoa toiselle. Teos on kunkin eletävä itse.

Pyrin saamaan teoksen luomisvaiheesta tapahtuman, jossa en voi täysin kuvitella valmiin teoksen ulkonäköä etukäteen vaan joudun itsekin teoksen yllättämäksi. Mehiläisvahateosten toteuttamisen metodina oli lukuisten vahakerrosten päällekkäin työstäminen erityyppisissä muoteissa. Teosten muotoutumisen tietynasteinen kontrolloimattomuus liittyi etupäässä vahan lämpötilaan. Liian kuumat kerrokset sekoittuivat toisiinsa tavalla, jota ei täysin voinut hallita. Muottiin kaadettaessa värit roiskuivat kuumana vahanesteenä myös sen reunoille, josta ne myöhemmin muotin täytyessä tarttuivat kehittyville pinnoille.

Työskentelin värikerroksilla ja väriänteillä. Vaikka teokseni muotoutuivatkin kolmiulotteisiksi kappaleiksi, mielsin tekemisen kontekstiksi kuvanveiston sijasta nimenomaan maalauksen. Tarkastelin kahta modernismin kulmakiveä: maalausta ja abstraktisuutta. Halusin selvittää, miten näitä käsitteitä voisi ymmärtää ”postmediumin” aikakautena.⁵ Olen

naista minulle, sekä maalauksen että abstraktisuuden ymmärtämisessä, oli juuri aistiminen sinänsä – aistiminen merkityksen ja minuuden rakentamisen perustana. (Vrt. luku ”Ruumiillisuus ja toinen mielikuvan perustassa”.)

Maalauksen halu moniaistiseen kokemiseen

Olin viettänyt iltayön työhuoneellani, maalaten. Työskentelyn loppuvaiheessa istuin sohvalle Tihua-koiraani silitellen. Odottamattani koiran turkki – karvan karheus, tuuheus, muoto ja väri – tuntuivat kokoontuvan voimakkaaksi kokemukseksi. Se synnytti aivan erityisen visuaalis-taktilisen kokemuksen. Koiran turkki suureni kokemukselliseksi tilaksi, joka ei jäänyt kuvaksi käden mitan päähän muusta ruumiistani, vaan ikään kuin läpäisi minut. Olin kokemus-kuvan sisällä.

Kokemukseen kytkeytyi myös värin aistimisherkkyyteni voimistuminen. Havaitsin värejä sielä, missä ne muutoin olisin huomaamattomina sivuuttanut tai yleistänyt pois. Maalarin koulutuksen saaneena olin toki oppinut, että varjot eivät ole harmaita ja että musta ja valkoinen, niin kuin muutkin näkyvän maailman väripinnat, kääntyvät lukemattomiksi eri sävyiksi niitä tarkemmin havainnoitaessa. Tuolla hetkellä minun ei kuitenkaan tarvinnut ponnistella ollakseni tarkkaavainen: värit vain loistivat ympärilläni ja saatoin ihastella tuoretta todellisuuttani pinnistelemättömässä, keskittyneessä äänettömyydessä.

Vaikka en yleensä maalaakaan havainnosta – eli edessäni olevaa maalattavaa kohdetta tarkkaillen – värien kanssa työskenneltyäni huomaisin näkeväni enemmän värejä ympäristössäni. Maalaaminen itsessään näyttäisi herkistävän värien näkemisen

⁵ Teoksessaan *"A Voyage on the North Sea" Art in the Age of the Post-Medium Condition* (2000/1999) Rosalind Krauss tarkastelee taidetta välinejakoja korostaneen modernismin jälkeisenä aikana: välineiden heterogeenisuuden näkökulmasta.

kykyä. Kokemus koiran turkkia silitellessäni vahvasti entisestään ajatuksiani todellisuuden teknologisen kuvatalennuksen rajallisuudesta. Teknologinen taltiointi yltää ainoastaan karkeaan yleistyksen näköaistimuksen kyvystä hahmottaa todellisuutta.

Koiran turkki -kokemuksessa kosketusaistimus kietoutui oudosti näköaistimukseen. En muista, olinko juuri tuolloin työskennellyt tuntoaistiin liittyvien teemojen tai tuntoaistia erityisesti aktivoivan materiaalin parissa. Joka tapauksessa olin 1990-luvun alusta lähtien ollut kiinnostunut kosketusaistimuksen välittymisestä maalauksessa. Tuolloin käytin maalauspinna muun muassa teddykangasta tai muokkasin joitakin teoksen elementtejä kolmiulotteiseksi kovettuvasta muovailumassasta.

Kyse ei ole kuitenkaan pelkästä kosketusaistimuksen sisällyttämisestä kuvaan. Huomasin näet, että näköaistin kautta välittyvään kosketusaistimukseen kietoutui olennaisesti *halu*. Taiteellisessa työskentelyssä olennaista on halun aktivoituminen, halun kanssa työskenteleminen. Halun ilmaantuminen on itsessään palkinto, inspiraation osoitus ja merkki sitä, että työ vie tekijäänsä johonkin ennalta arvaamattomaan.

Tekijän tyytyväisyys taiteellisessa prosessissa on aktiivista iloa ennennäkemättömän *itsestään* muokkautuvasta esiintulosta. *Itsestään muokkautuminen* edellyttää kykyä luopua suunnittelusta, tilan antamista jollekin valmista käsitystä heterogeenisemmälle, representaatiota ja kuvaa hauraammalle todellisuudelle. Tai tarkemmin ottaen kyse ei ole *hauraammasta* todellisuudesta, vaan päinvastoin kokemus, johon viittaa, tuntuu hyvinkin täyteläiseltä ja rikkaalta. Hauras se on ainoastaan siinä mielessä, että käsitteet tai diskursiivinen ajattelu ylipäättään eivät tunnu tavoittavan sitä.⁶

Miten tämä kuvaa hauraampi todellisuus on ymmärrettävissä? Lähestyn aihetta *synesthesian* tutkimuksen ja *uuden vauvatutkimuksen* valossa. Maalaamisen kannalta minua kiinnostavat erityisesti *synesthesia*, *amodaaliset aistimukset* ja *vitaaliaffektit*, jotka ovat kaikki vauvalle ominaisia tapoja hahmottaa todellisuutta.

Aistimuksellisista mielikuvista kieleen

Kirjassaan *Maailma lapsen silmin* vauvatutkija Daniel Stern eläytyy vastasyntyneen kehityksen matkaan neljävuotiaaksi lapseksi saakka.⁷ Sternin mukaan kehitys kulkee kuusiviikkoisen *tunteiden* maailmasta yli neljäkuukautisen vauvan lähimpään *sosiaaliseen* maailmaan, sitten vuoden ikäisen *mielenmaisemien* maailmaan, alle kaksivuotiaan *sanojen* maailmaan ja edelleen neljävuotiaan *kertomusten* maailmaan. Kukin kehityksen vaihe tarkoittaa jossain määrin aiemmasta poikkeavaa tapaa ymmärtää maailmaa. Mikään uusi maailma ei kokonaan korvaa aiempia vaan mukaan tulee vain jotain uutta, joka muuttaa myös edellistä maailmaa. Samalla nuo toisiaan seuraavat vaiheet edustavat erilaisia minän ja suhteessaolemisen kokemuksia. (Stern 1997.)

Matka kulkee ei-verbaalisesta kokemusmaailmasta (aistimisesta nyt-hetkessä) kohti kielen järjestystä. Kieli mahdollistaa liikkumisen ajassa

6 Luvussa "Halusta ja tyhjän symbolisoitumisesta" tarkastelen, psykoanalyttisen viitekehyksen avulla, aistimuksellisuuden ja halun välistä intensiivistä suhdetta symbolisuuden synnyttäjänä.

7 Daniel Sternin teoria itseyden kehityksestä on esitetty hänen teoksessaan *The Interpersonal World of the Infant* (1985). Risto Vuorinen on tehnyt suomenkielisen lyhyen tiivistelmän Sternin teoriasta teoksessaan *Minän synty ja kehitys*, ks. Vuorinen 1997, 136–142.

ja paikassa, keskustelun itsensä tai toisten kanssa. Kieli mahdollistaa itsenäisyyden, mutta samalla se on keino olla yhteydessä toisiin ihmisiin ja asioihin. Kieli jäsentää maailmaa aistimuksen ja tunteen kokemiseen nähden uudella ja radikaalilla tavalla. Sen avulla asioita ja tapahtumia sijoitetaan selviin kategorioihin. Kieli laajentaa assosiaatioiden verkkoa ja se sallii ”tässä ja nyt” olevan konkreettisen todellisuuden rajojen ylittämisen.

Stern ei kuitenkaan näe kielen organisoimaan todellisuuteen siirtymistä pelkästään positiivisena tapahtumana. Hän panee merkille, miten kömpelö kokonaisvaltaisten kokemusten käsittelyväline kieli on: ”Se rikkoo rikkaat, monimutkaiset, kokonaisvaltaiset kokemukset suhteellisen värittömiin osasiin. Mikä tärkeintä: joitain ei-verbaalisia kokemuksia (kuten toinen toisensa silmiin katsominen) on kerta kaikkiaan mahdotonta ilmaista sanoin.” (Stern 1997, 115.) Kielen oppimisen myötä elämästä tulee kaksijakoinen. Kokonaisvaltainen kokemus on särkynyt (Mt., 116).

Stern kuvaa erästä kokonaisvaltaisen kokemuksen rikkoutumista esimerkillään parivuotiaasta Joey-pojasta, joka näkee auringonvalon huoneen seinällä ja lattialla. Joey kävelee häntä kiehtovan valoläikän päälle, laskeutuu polvilleen, koskettaa sitä kädellään ja kumartuu tunnustelemaan sitä huulillaan. Samassa äiti näkee mitä Joey tekee. Äiti hämmästyttää ja vähän kiukustuu, kun huomaa lapsen melkein nuolevan lattiaa. Joey sävähtää äidin huudahdusta.

Äiti kertoo kiehtovan hehkun olevan vain auringonvaloa: ”Sitä vain katsellaan. Se on pelkkää valoa lattialla. Ei sitä voi syödä. Siinä on likaa.” Joey kokee äidin sanat vaimeina iskuina, jotka lyövät Joeyn kokemuksen sirpaleiksi. Hänen kokemuksensa tilanteesta on toisenlainen:

”Vain auringon valoa” – mutta sehän oli minun lammikkoni, minun hieno lammikkoni!

”Sitä vain katsellaan” – Se kuulosti joltain. Ja tuntuikin!

”Pelkkää valoa lattialla” – Miten niin?

”Siinä on likaa” – Minä olin siinä.

Kun hän (äiti) lopettaa, kaikki on palasina. Tuo maailma on poissa. Minä tunnen itseni alastomaksi ja surulliseksi. Minä olen aivan yksin.

Hämmästyneellä huudahduksellaan ja selityksellään äiti hajottaa tahtomattaan Joeyn ei-verbaalisen kokonaisvaltaisen maailman. Joeyn haaveilu ei koostu pelkästään visuaalisesta kokemuksesta, vaan siihen kuuluu intensiivisyyttä, lämpöä, väreilyä, kirkkautta. Äiti erottaa näköhavainnon siitä kokonaisvaltaisesta kokemusten virrasta, jossa se oli alun perin sekoittuneena tunnon ja kuulon kanssa. Joey ei niinkään katsellut vaan *eli* kokemustaan. Hän oli sen sisällä, kunnes äidin sanat pakottivat hänet erilleen omasta kokemuksestaan. Tilanteen selittäminen ja analysoiminen ei ole mahdollista irrottautumatta kokemuksesta. (Stern 1997, 122–127.)

Kun Stern puhuu *todellisuuden rajojen ylittämisen* kielellä, hän tarkoittaa mielikuvien maailmaan astumista (Stern 1997, 114–116). Kieli mahdollistaa mielikuvituksen, mielikuvien maailmassa liikkumisen, mahdollisuuden irrottautua ”tässä ja nyt”-hetkestä. Sternillä *todellisuus* siis viittaa maailman konkreettiseen kohtaamiseen ”tässä ja nyt”, kehollisen aistimisen ja niistä kehittyvien tunteiden rekisterissä.

Todellisuuden moniaistinen havaitseminen ja aistimusten yhteenkietoutuminen ei kuitenkaan kokonaan lakkaa kieleen siirryttäessä. Ne elävät kielellisen hahmotuksen rinnalla ja kietoutuvat siihen. Havaitsemisen moniaistisuuteen ei kui-



tenkaan useinkaan kiinnitetä huomiota tai sitä pidetään primitiivisenä tai sekavana todellisuuden hahmottamisen tapana.⁸

Äitini savolaisjuurisessa puheessa aistimukset kietoutuvat voimallisesti sanoihin. Esimerkiksi lapsen *töpsyttely* tai *tepastelu* kuvastavat hyvin erityyppisiä tapoja kävellä. Nuo sanat kuvaavat muun muassa eroja sen suhteen, kuinka ja millä tavalla

Sataako jouluksi lunta I, Will It Snow for Christmas I, pigmentoitu mehiläisvaha, pigmented beeswax, n./appr. 30 x 40 x 8 cm, 1998

varmanoloista tai epävarmaa kävely on, millainen ääni kävelystä lähtee, millaista sen liike on. Sanat muodostavat (minulle ainakin) jopa mielikuvaa siitä, kuinka pyöreä lapsi on.

Julkisessa ja virallisessa puheessa aistimukset ja tuntemukset pyritään tehokkaasti eristämään itse viestistä. Vain harvoin näkee julkista puhetta, jossa aistimusten sallitaan näkyä, vaikka siten puhe avautuisi moniulotteisempänä ja koettavampana. Miksi aistimusten ja tunteiden neutralisointi saa meidät

⁸ Teoksessaan *Haen sanojani kaukaa* (1993) Pirkko Siltala tutkii kuinka aistimuksellisuus ilmenee kirjailijoiden teksteissä. Hän tarkastelee esimerkiksi Eeva-Liisa Mannerin runoa "Lapsuuden hämärästä" (kokoelmassa *Tämä matka*, 1956).

vakuuttuneeksi puhujan pätevyydestä?⁹

Tunnistan Sternin kuvauksessa oman haluni seurata mielikuvia takaperin, aina niiden tyhjennemiseen ja hiljenemiseen asti. Pidän taiteilijuuden olennaisena edellytyksenä kykyä liukua mielen ja kokemuksen rakenteista toisiin, kykyä kulkea vaikkapa Sternin kehitysvaihetheoriassa etapoitujen maailmojen halki ja käyttää niiden maailmojen avaamia mahdollisuuksia kokemuksen rikastuttamiseksi.

Kuinka eri aistimuspiirien toisiinsa kietoutuminen näkyy kuvataiteellisessa prosessissa? Mihin aistimusten toisiinsa kietoutuminen perustuu?

Amodaalinen havaitseminen

Vauvojen kykyä hahmottaa todellisuutta on 1970-luvun lopulta lähtien tutkittu paljon. Lähtökohtana tälle vauvatutkimukselle on ollut paitsi aistimisen ja havaitsemisen tutkiminen ylipäätään myös ja erityisesti se, kuinka yhdistämme samasta kohteesta eri aistimuspiirien kautta saamamme informaation. Tulosten vallankumouksellisuus perustuu pitkälti siihen, että näissä kokeissa vauvalle ymmärrettiin esittää kysymyksiä sellaisessa muodossa, että vauvan oli mahdollista vastata niihin. Vauva saattoi vastata esimerkiksi kiinnittämällä huomionsa tiettyyn kohteeseen, muuttamalla imemisrytmiä tai sydämen lyöntitiheyttä tai silmänliikkeitä ja potkimalla. Näitä vauvan reaktioita tiettyyn ärsykkeeseen tutkittiin toistettavissa kokeissa muun muassa sähköisten rekisteröintien avulla. (Stern 1985, 47–50.)

⁹ Julkisuudessa "aistimuksellinen" puhe sallitaan kuitenkin taiteilijalle. Maarit Tastula haastatteli akateemikko, taidegraafikko Outi Heiskasta ohjelmassa "Punainen lanka", 24.5.2005. Heiskasen puheen sävyissä, tunteiden ilmaisuissa sekä kertomuksen rakentamisen tavoissa ja sisällöissä aistimuksellisuus tuli kiehtovasti esiin.

Yhdessä tyypillisessä kokeessa kahden vuorokauden ikäiseltä vauvalta kysyttiin, voiko hän tunnistaa äitinsä hajun perusteella. Kokeessa asetettiin imettävän äidin maidosta märkä rintaliivinsuojus vauvan tyynylle hänen oikealle puolelleen. Toiselta imettävältä äidiltä saatu märkä liivinsuojus asetettiin vauvan vasemmalle puolelle. Vauva käänsi päänsä oikealle puolelle. Kun suojusten paikkaa vaihdettiin, vauva käänsi päänsä vasemmalle puolelle. Tällä vastauksellaan vauva osoitti tunnistavansa äidin tuoksun ja suosivansa sitä. (Stern 1997, 19.)

Meltzoff ja Bortonin tutkimuksessa vuodelta 1979 kolmeviikkoisten vauvojen silmät sidottiin ja heille annettiin imettäväksi toinen kahdesta erilaisesta tutista. Toinen tuteista oli muodoltaan pallomainen, toisen pinnalla taas oli pieniä ulospäin työntyviä nyppyjä. Vauva sai tunnustella tuttia ainoastaan suullaan, imemällä sitä. Jonkin ajan kuluttua tutti otettiin suusta ja asetettiin toisenlaisen tutin kanssa vierekkäin vauvan katseluetäisyydelle. Kun side vauvan silmiltä poistettiin, vauvat nopean silmäilevän vertaamisen jälkeen tuijottivat pidempään juuri imemäänsä tuttia. Tutkimuksen oletettiin osoittavan, että vauvoilla on synnynnäinen kyky tunnistaa eri aistimuspiireistä peräisin oleva havainto keskenään samankaltaiseksi (tässä tapauksessa vastaavuus oli kosketuksen ja näön välillä). Tätä tunnistamista on nimetty *amodaaliseksi havainnoksi* (Stern 1985, 47–51; Vuorinen 1997, 33–34.) Viimeaikaiset tutkimukset ovat antaneet aiheetta olettaa vastasyntyneiden havaintotavan perustuvan *synestesiaan* (Maurer & Mondloch 2004).

Meltzoff ja Borton oletivat vauvan luovan informaatiosta jonkinlaisen amodaalisen abstraktin representaation, jonka vauva voi sitten tunnistaa millä aistilla hyvänsä (Stern 1985, 51).¹⁰ He oletivat, että vastasyntyneet muodostavat abstrakteja

havaintolaatuja ja toimivat niiden pohjalta. Nämä abstraktit representaatiot eivät ole näkyjä, ääniä, kosketuksia tai nimettäviä objekteja vaan pikemminkin muotoja, intensiteettejä, liikkeitä, rytmejä ja muita ajallisia kuvioita (*temporal patterns*). Näihin amodaalisiin havaintoihin tai aistimuksiin kietoutuvat erottamattomasti niin sanotut *vitaaliaffektit*.

Meltzoffin ja Bortonin hypoteesia vauvojen kyvystä luoda abstrakti representaatio on myöhemmin kritisoitu.¹¹ Daphne Maurer esittää, että vastasyntyneen havaitseminen kehittyi synesteettisestä tunnistamisesta vasta myöhemmin sellaiseen poikimodaaliseen informaation siirtoon, joka perustuu eriytyneiden aistimusmodaliteettien välisiin assosiaatioihin (siis representaatioihin) (Cytowic 2002, 271–272 sit. Maurer 1993; Maurer & Mondloch 1996; Maurer, Stager, Mondloch 1999). Aivojen kehittymisen myötä synestesia yleensä häviää.¹²

Maurer esittää, että vastasyntyneen oletettu synestesia toimii perustana kielen metaforisuudelle (Maurer & Mondloch 2004, 136).

Vitaaliaffekteista

Vitaaliaffekteilla tarkoitetaan ilmiöiden, esineiden ja ihmisten kohtaamisessa koettuja tunteita, joita ei

voi määrittellä varsinaisiksi kategorisiksi tunteiksi kiukun, ilon, surun, pelon, inhon, yllätyksen, kiinnostuksen tai häpeän tapaan.

Vitaaliaffekteja voi luonnehtia pikemminkin sellaisilla dynaamisuutta ja liikettä määrittävillä ilmaisuilla kuin ”kuohahtava”, ”häipyvä”, ”paisuva”, ”räjähtävä”, ”haihtuva”. Niitä voidaan nähdä esimerkiksi innostumisen tai motivoitumisen tiloissa, ruokahalussa ja jännitystilojen muutoksissa, joita vauva havaitsee niin itsessään kuin ympäröivän maailman tapahtumissa. Erilaiset vitaliteettitunnut sävyttävät kaikkea käytöstä ja näkyvät arkipäivän tavanomaisissa toiminnoissa; esimerkiksi tavoissa, joilla äiti nostaa vauvan syliinsä, avaa puseronsa, rauhoittaa lastaan, harjaa hiuksiaan tai nousee tuolista. Vitaaliaffektit siis vaikuttavat ja näkyvät yleisesti ruumiin kielessä. Esimerkkinä vitaaliaffektien ilmaisullisesta voimasta *par excellence* Stern mainitsee abstraktin tanssin ja

12 "The neonatal synesthesia hypothesis Cross-modal matching experiments suggest that all neonates are synesthetic in early life, but most lose the ability as their brains mature. Supporting this behavioral data, transient and functioning intersensory connections do exist perinatally in various mammalian species.

The argument for neonatal synesthesia (Maurer 2005) is as follows: (1) All neonates appear to be synesthetic. (2) Most of their cortical modules function poorly if at all; yet transmodal entities are operative, especially transmodal nodes that later in life will underlie cardinal features of synesthetic hypermnosis and affect. (3) Physiologic necrosis is a normal process whereby transient connections among developing modules form in great excess only to be pruned later. (4) Inheriting a genetic mutation results in failure to prune juvenile connections, and their persistence in mature brains leads to synesthesia. (5) The observation that synesthesia is more common in children suggests that in most individuals neonatal connections are pruned sufficiently so that the effects of hyperbinding never reach consciousness. This last possibility is supported by the observation that synesthesia is 10 times more frequent during Zen meditative states compared with baseline prevalence." Cytowic, <http://cytowic.net/synesthesia/>

10 "The information is probably not experienced as belonging to any one particular sensory mode. More likely it transcends mode or channel and exists in some unknown supra-modal form. It is not, then, a simple issue of a direct translation across modalities. Rather, it involves an encoding into a still mysterious amodal *representation*, which can then be recognized in any of the sensory modes." Stern 1985, 51.

11 "The initial cross-modal transfer hypothesis argued that infants could recognize objects in more than one modality by virtue of being able to represent objects abstractly. [...] Maurer argued that neonates resemble synesthetic adults in that they experience a sensory confusion rather than a differentiation as originally proposed by Meltzoff." Cytowic 2002, 271–272.

musiikin. Musiikki ja tanssi paljastavat juoneen tai kategoristen tunteiden merkkeihin turvautumatta moninaisia vitaaliaffekteja variaatioineen. (Stern 1985, 53–61.)

Vastasyntyneen voi kuvitella havainnoivan todellisuutta pikemminkin vitaaliaffektien (*tapa vaihtaa vaippa*) kuin varsinaisten tekojen sisällön (vaipanvaihto sinänsä) kautta. Vauvalle maailma hahmottuu kokemuksellisesti vitaaliaffektien maailmana. Vitaaliaffektit toimivat amodaalisesti; vauva rauhoittuu yhtä hyvin tietyllä tavalla rytmitetystä ja painotetusta äänestä kuin silityksestä, jossa on vastaava rytmi ja painotus. (Stern 1985, 53–60; Vuorinen 1997, 35–36.)

Synestesiasta

Kliininen, aikuisuuteen jatkuva tai koko iän kestävä synestesia tarkoittaa tilaa, jossa yhden aistin stimuloituminen herättää ”oikean” havainnon lisäksi specifin havainnon toisessa tai toisissa ”väärissä” aistimusmodaliteeteissa (Maurer & Mondloch 2004, 133; Cytowic 2002). Synestesiassa kaksi aistimusta kytkeytyy automaattisesti ja tahattomasti yhteen siten, että henkilö voi esimerkiksi maistaa muotoja, tuntea, nähdä tai maistaa ääniä tai kokea muita

Maalauksen ruumiillisuus, Corporeality of Painting, pigmentoitu mehiläisvaha, pigmented beeswax, 38 x 46 x 9 cm, 2000–01



samankaltaisesti outoja aistimusten yhdistymisiä. Synestesiaa on useita tyyppiä riippuen siitä mitkä aistimukset esiintyvät yhtäaikaista. Yleisin synestesiatyyppeistä on kirjainten ja numeroiden näkeminen värillisinä niitä luettaessa, ajateltaessa ja kuultaessa. Kokonaisissa sanoissa aistitaan usein myös syvyys ja liike. Tavanomaiseen havaitsemisen tapaan nähden ”ylimääräinen” toisen aistimuspiirin havainto on synesteetille yhtä todellinen kuin ”oikea” aistimus.

Synesteetit eivät koe tarvetta luopua erilaisuudesta. He päinvastoin kokevat synesteettisen havaitsemisen paitsi parantavan muistiaan myös tuottavan yleisemmin mielihyvää. Aikuisiän synestesiaa arvioidaan esiintyvän yhdellä kahdestatuhannesta ihmisestä¹³ (Cytowic, *SynesthesiaResourceEncyclopedia*, <http://cytowic.net/synesthesia/>).

Useat synestesiätutkijat ovat pohtineet taiteen ja yleisemmin eri asioiden välisten samankaltaisuuksien havaitsemisen kyvyn suhdetta synestesiaan.¹⁴

Daphne Maurer ja Catherine Mondloch pitävät varhaisen synesteettisen kokemistavan jäänteitä yksilön kielellistä kehittymistä helpottavina tekijöinä (Maurer & Mondloch 2004, 133–136).¹⁵

13 "Synesthesia is a physical experience of the brain, not the product of imagination or learning. It differs from metaphor and deliberate artistic contrivances such as colored music or *son et lumière*. Some couplings are much more common than others: sound-sight synesthesia (colored hearing) is plentiful, whereas combinations involving taste and smell are rare. The most frequent synesthesia joins color to letters and numbers. Some form of synesthesia may occur in 1 in 2,000 people. It runs strongly in families, and appears to be inherited as an X-linked dominant trait, which is why women outnumber men by more than 3:1. Synesthesia is a trait – like having blue eyes – not a disease." Cytowic, *Synesthesia Resource Encyclopedia*, <http://cytowic.net/synesthesia/>

14 Cytowic tarkastelee esimerkiksi taidemaalari David Hockneyn synestesiaa. Cytowic 2002, 312–319.

15 Synestesian neurologisesta tutkimuksesta ks. Cytowic 2002.

Neurotieteilijä Richard E. Cytowicin hypoteesin mukaan synestesia on normaali aivojen prosessi, joka ei vain suurimmalla osalla ihmisiä tule koskaan tietoisuuteen. Cytowic välyttää, että me kaikki saatamme olla tiedostamattamme synesteettejä.¹⁶

Totunnainen tapamme nähdä todellisuus perustuu yleistyksiin ja kategorioihin: on kyse aivojemme rajallisesta kapasiteetista käsitellä jatkuvaa energiavirtaa. Cytowic mainitsee esimerkkinä havaintokonstanssit. Havainnon vakioisuus edellyttää, että jätämme suuren osan vaihtelua huomioimatta. Määritelläksemme esimerkiksi tietyn esineen värin meidän on jätettävä huomioimatta esineeseen heijastuvat valot. Vastaavasti koon määrittämisessä täytyy sulkea pois katseluetäisyys ja muodon määrittämisessä katselukulman aiheuttama näkyvän kohteen muodonmuutos.¹⁷ (Cytowic 2004)

Havainnon pohjalta (siis ”mallista”) maalaami-

16 Cytowickin mukaan synestesia on normaalin havaintoprosessin tiettyjen kehitysvaiheiden ”ennenaikaista” (siinä mielessä, että informaatio ei vielä ole prosessoitunut ”valmiiksi” aistimukseksi) esittymistä tietoisuudelle yhtäaikaista ”valmiin” havainnon kanssa. Kyseessä on tavanomaista kokonaisvaltaisempi havaitsemisen tapa. Ks. Hughes 1996, *Radio national Transcripts: The Health Report*, 8.7.1996. <http://www.abc.net.au/rn/talks/8.30/helthrpt/hstories/hro80796.htm>

17 "Synesthesia's binding of perceptual qualia to categorical mental concepts points to the process of categorization. Lesions in transmodal nodes produce the clinical agnosias that demonstrate how we do think in categories. *Perceptual constancy* requires the discarding of much flux. Retinex experiments, for example, show that to assign constant colors to surfaces, we must ignore wavelength composition of reflected light, whereas with size perception we must discount the viewing distance and with shape the viewing angle. Out of an infinitely changing energy flux, the brain – whose resources are finite – must assign constant features to objects and determine canonical attributes that constitute a category. This is an enduring puzzle in neuroscience. More than a curiosity, synesthesia may be a window onto a wide swath of mental life."

nen perustuu sikäli konstanssien purkamiseen, että esimerkiksi esineen värissä pyritään tavoittamaan myös heijastusvalot. Jotakin esinettä piirrettäessä pyritään nimenomaan unohtamaan kokonaisen esineen muoto, jotta pystyttäisiin määrittämään muoto juuri tietystä aspektista. Pyritään näkemään konstansseista *huolimatta*.

Usein ajatellaan, ettei synesthesian kykyä voi kehittää. Cytowic on kuitenkin tutkinut muun muassa kofeiinin ja etanolin käytön vaikutusta synesthesian voimakkuuteen. Näyttää siltä, että kofeiini kortikalisena stimuloijana heikentää synesthesian voimakkuutta, kun taas etanoli rauhoittajana voimistaa sitä (Cytowic 2002, 133–137).

Uusimpien, toki alustavien tutkimusten valossa meditaatio ja rentoutuminen voimistavat ja mahdollisesti jopa kehittävät synesteettisiä kykyjä. Meditoijien joukossa synestesiaa esiintyy merkittävästi enemmän kuin sellaisten keskuudessa, jotka eivät meditoi. Myös meditaatiokokemuksen määrä vastaa synesthesian määrää. Alustavassa tarkastelussa havaittiin, että kokeneimmat meditoijat kokivat usein tunteet, ajatukset ja kuvat ääninä, makuina tai kosketuksina.¹⁸ (Cytowic 2002, 121; sit. Walsh.)

¹⁸ "Synaesthesia is considered a rare perceptual capacity, and one that is not capable of cultivation. However, meditators report the experience quite commonly, and in questionnaire surveys, respondents claimed to experience synaesthesia in 35% of meditation retreatants, in 63% of a group of regular meditators, and in 86% of advanced teachers. These rates were significantly higher than in nonmeditator controls, and displayed significant correlations with measures of amount of meditation experience. A review of ancient texts found reports suggestive of synaesthesia in advanced meditators from India and China. These findings suggest that synaesthesia may be cultivated by meditation, and that laboratory studies of meditators could be rewarding." Walsh 2005.

Tulkintaa synesthesiasta: maalaten

Onko kuvataiteellinen työskentely aistimuskokemuksia tietoisesti yhdistävää keksimistä? Vai perustuuko se tahattomalle synesteettiselle yhdistämiselle?

Taiteellisen työskentelyn sujuminen edellyttää tietynlaisia mielentiloja. Taiteellinen prosessi sisältää yhtenä olennaisena vaiheenaan eräänlaisen sensorisen deprivaaation tilan, joka muistuttaa luonteeltaan meditaatiota. (Ks. luku "Tyhmänä kuin maalari".) Tyhjään tuijottaminen tai vaikka lyhyt nukahtaminenkin voi toimia intuitiivisen oivaltamisen herättäjänä. Vaikka työskentelyn aikana ei kokisikaan varsinaisia synesteettisiä elämyksiä, vastaavuuksien löytäminen mielentilojen ja konkreettisten materiaalien tai materiaalien jälkien välillä edellyttää aistimusten ja tuntemusten välisten yhteyksien tajuamista.

Sulatan mehiläisvahaa punaiseen pigmenttiin. Hämmennän isossa kattilassa kuumaa punaista paksuhkoa värinestettä, joka näyttää vereltä. Se alkaa myös tuoksua vereltä. Valan tästä väriverestä yhden aikuisten tyynyn ja viereen lapsen tyynyn (teos *Ruumiillisia meditaatioita, osa III: Nahkatyyntyt*, 2001). Minua kauhistuttaa. Pelkään, että työni toimii itseään toteuttavan ennustuksen tavoin. Järjellä ajatellen toki tiedän, että kyse on todennäköisimmin projisoiduista peloistani. Parivuotiaan lapsen äitinä pohdin, mitä lapselleni tapahtuisi, jos minä kuolisin, ja mitä minulle tapahtuisi, jos lapseni kuolisi.

"Pohtimisella" viitataan yleensä äyllisen etäisyyden päästä tapahtuvaan ajatteluun. Tämä pohdintani ei kuitenkaan tapahtunut siten: ennemminkin tiedostamattomasta leviävänä veren tuoksuna, joka herättää kauhua. Nukkumaan mennessäni

ja uneen vaipuessani näen väripadan edessäni ja haistan veren.

Ihmettelen, saiko tietty punainen väripigmentti kuumentuessaan ja vahaan sekoittuessaan todella aikaiseksi veren hajun vai syntyikö veren haju pelkän punaisen verivärin aktivoiman kauhun seurauksena.

”Mitä kaikkea merkitsee se, ettemme vauvoina kokeneet *erillisiä* näkymiä, kuulumia ja tuntumia vaan aistipiireille *yhteisiä* hahmoja, intensiteettien ja rytmien vaihtelua, äänen ja liikkeen voimakkuuden vastaavuutta? Kaikesta päätellen amodaalisuus jatkuu myös aikuisissa elävänä kokemistapana. Asian merkitys on mitä ilmeisin tanssittaessa: siinä musiikki, ruumiin liikkeet ja tunteet sulautuvat yhteen. Ei liene kaukaa haettava olettaa, että yksilön psyykinen eloisuus ja kauneuden taju rakentuvat keskeisiltä osiltaan amodaalisen kokemistavan varaan. Vauvan kyky havaita amodaalinen samanlaisuus erilaisten asioiden välillä saattaa jopa vaikuttaa symbolitajun heräämiseen (Maija Alvesalo, suullinen tiedonanto).” (Vuorinen 1997, 34.)

Maalauksessa aiheella sinänsä ei ole väliä. Merkitys tulee pikemminkin siitä, kuinka tiettyä aihetta käsitellään ja kuinka se esitetään. Esimerkiksi maalauksen väri- ja valöörisävyt luovat sisältöä niin, että sama aihe voidaan kääntää erilaisella sävyasteikolla vaikkapa harmonisesta väkivaltaiseksi.

Maalin levittämiseen, sen jälkeen, tarkkuuteen ja rytmiin voi kunkin maaliaineen oman ja erityisen materiaalintunnon ohella kietoutua esimerkiksi erilaisia kosketuksen, liikkeen, tilasyvyyden ja tekstuurin vaikutelmia. Maalauksen yleinen väri-ilme, värien suhteet toisiinsa sekä niiden suhde materiaalin tuntuun voivat yhdessä muodostaa oudon aisteihin vetoavan kokonaisuuden. Esimerkiksi Tiina Mielosen useat maalaukset herättävät

minussa hämmentävän mutta kiehtovan tunteen materiaalisesta koostumuksesta: kuvaa katsoessani tunnen jonkin koostumukseltaan marenkimaisen, ohuen, valkean hajoavan suussa.

Amerikkalainen John Currin yhdistelee esittämissä maalauksissaan materiaalintuntuja taitavasti: esimerkiksi iho voi tuntua posliinilta, mokkanahalta, silkkipaperilta, luulta, kumilta, vahalta, pelliltä. Usein ”väärä” materiaalintuntu yhdistyy esittävään aiheeseen ja avaa sekoittuneen, houkuttelevan aistimuksellisuuden kokemuksen.

Jotkin Michael Raedeckerin, tyypillisesti maalista ja langoista, ja paikoin kirjonnasta koostuvat, maalauksen kaltaiset teokset herättävät lukuisten muiden tuntemusten ohessa tunnun täydellisestä äänettömyydestä; tilasta, johon puhe katoaa tai sammuu heti suusta päästyään. Toiset hänen teoksistaan tuntuvat sirisevän ikään kuin ne olisivat pientä rakentavaa tai purkavaa liikettä täynnä.

Omissa teoksissani olen halunnut hylätä narratiivisuuden ja ”kertoa” sen sijaan aistimusten tunnistelun välityksellä. Taidehistorioitsija Inka-Maija Iitiä tavoittaa pyrkimykseni kuvatessaan teosteni koostuvan värin heittymistä, maaliaineen projektiileista, maalin läiskeistä ja iskuista, suunnista ja tuntumista; maalin kastikkeisuudesta ja värin maksoittumisesta; venymistä, riiputtamisesta, härmistymisestä (Iitiä 2003, 19).

Kyse on kertomusten mahdollisista aluista, aistimusärsykkeistä, joiden pohjalta kukin voi kertoa oman kertomuksensa.



Subjektin murtumisesta aistimuksellisuuteen ja abstraktiin esitykseen

Aika kulkee ihmisessä jättäen jälkiä: makuja, tuoksua, tahroja, kaikuja, kulumia, kipuja, tuntuja...

Aika avaa ja sulkee näkymiä pyyhkien yksityiskohtia, tallentaen mahdollisesti värit, valot ja tilat. Aika pyyhkii tapahtuman ja osan kertojaa pois, avaa tilan aina uudelle makujen, tuoksujen, valojen, värien, kosketusten, äänten, tuntuja koosteelle: kertomuksen ja subjektiuden raaka-aineelle.

Kuvataiteilija Mary Kelly, nähtyään heterogeenisen otoksen (vielä heterogeenisemmista) teoksistani vuosilta 1983–1998, teki yhteenvedon työni aiheesta:

”Teoksia yhdistää tietty aiheisältö. Luulen, että kyseessä on perheeseen ja lapsuusmuistoihin peitellysti tai aivan ilmeisesti perustuva haaveilu. Varhaisemmissa töissäsi kyse oli enemmänkin unikuvista. Myöhemmin ne kehittyvät syvällisemmäksi pohdinnaksi ihmisyydestä menetyksen tilana.”¹ (Kelly, keskustelu, 1999, TA.)

Nähdäkseni aika, ja sen muassa subjektiuden teema, tuli ilmeisemmin osaksi teosteni muotoutumista 1990-luvun alkupuolella. Tuohon aikaan

liittyi henkilökohtaisen subjektiuden rajojen tiedostaminen. Tiedostaminen tapahtui menetyksen ja aiemman arvomaailman hylkäämisen yhteydessä. Kokemustani leimasi tunne subjektiin murtumisesta, toiseksi muotoutumisesta. Menetyksen tunne ei kuitenkaan ollut seurausta mistään yhtäkkisestä konkreettisesta menetyksestä. Arkisesti tapahtuman voi tulkita tavanomaiseksi identiteettikriisiksi; ajanjaksoksi, jolloin aiempi maailmankuva muotoutuu uudeksi. Yleisesti olotilaani määritteli epävarmuus, olemisen haurauden tunne.

Olin maalannut 1980-luvulla lähes yksinomaan automaattikirjoituksen kaltaisesti. Tarkoitan tällä maalaamista ilman minkäänlaista suunnitelmaa: maalit ja iso maalaus pohja eteen, mahdollisesti korvalappustereoista inspiroivaa musiikkia, antaen tulla mitä on tullakseen.

1980-luvun lopulla pelkkä teosten *tuottaminen* kuitenkin muuttui merkityksettömäksi: halusin

Kuinka paljon ihminen tarvitsee maata, (detail) Still-life of Solitude, installation "Painting is the gleam of flesh in our eyes", Museum of Contemporary Art Helsinki, Kiasma, Studio K, 2003

¹ "What I found in common was certain subject matter, if you can call it that that held them together. That is what I have put down as reveries that are based on family and childhood memories either evident or concealed. In your earlier works more about dream images and then later that develops into the more profound reflection on *the human condition of loss*." (Kelly 1999)



Madonna & Superman,
sekatekniikka paperille,
mixed media on paper,
226 x 148 cm, 1985



Tarja Pitkänen maalauksensa
kanssa, Tarja Pitkänen with
paintings, 1985



Galerie Pelin, yleiskuva Tarja Pitkäsens näyttelystä,
Gallery Pelin 1988



Pyhä perhe, The Holy Family,
öljy kankaalla, oil on canvas,
171 x 145 cm, 1991

myös ymmärtää teosteni merkityksiä. Tämä ei kuitenkaan tarkoita teoksen suunnittelemattomuuden hylkäämistä, pikemminkin intensiivisempää vuoropuhelua tietoisten ja tiedostamattomien merkitysten välillä työskentelyprosessin aikana.

Se, minkä mielsin subjektiuden murtumiseksi, näkyi maalauksissani muun muassa värien haalistumisena, muotojen muuttumisena aineettoman oloiseksi värilliseksi sumuksi. Aiemmin teokseni olivat "punk-henkisiä", huutavia tai pauhaavia, nyt teoksistani tuli herkkiä, arkoja, hahmottomaisillaan olevia tai poispeyyhkiytyviä maailmoja. Teosten koot muuttuivat: paikoin leveydeltään liki kahdeksanmetrisistä maalauksista tuli jopa tulitikkuaskin kokoisia. Itse asiassa pienimmät olivat, kriitikko Pessi Raution kirjoittamaa näyttelyni arviointia lainaten, kynnen kokoisia (Rautio 1996).

Aika näkyi teoksissani muun muassa katseena lapsuuteen. 1990-luvun alussa erilaiset lapseen ja lapsuuteen liittyvät teemat kietoutuivat värisumun abstraktiin liikkeeseen. Jatko-opintoihin liittyneessä näyttelyssäni vuonna 1998 olennaisena lähtökohtana oli vauvan ja lapsen tapa hahmottaa maailmaa.

Käsittelytapa oli kuitenkin muuttunut merkittävästi verrattuna vuosikymmenen alkupuolen teoksiin.

Sen myötä kun kuva-aiheet haalistuivat, aistimuksellisuuteen vetoavat materiaalit valtasivat alaa. Esimerkiksi mehiläisvaha mahdollisti kolmiulotteisemman, käsin kosketeltavamman ilmaisuuden: se muokkautui lämmön mukaan; siinä oli haju ja siitä sai rasvaisen ja houkuttelevan kiillon väriin. Olennaista oli mahdollisuus käyttää mehiläisvahaa pigmentin sideaineena, saada väreihin tietty materiaalityöntu.

Mary Kelly tulkitsi mehiläisvahan merkitystä työlleni:

"Tämä on käännekohta. Oletan, että löysit mehiläisvahassa materiaalina jotain sellaista, mikä merkitsi semioottista khōraa sinulle; jotain äärimmäisen kouriintuntuvaa ja ruumiillista, joka herätti kosketuksen ja hajun ja jota sinä pystyit muotoilemaan tavallaan kielellisesti, kuitenkin viittamatta kirjoitettuun tai puhuttuun sanaan."² (Kelly, keskustelu, 1999, TA.)

Mehiläisvahan tarjoama aistimuksellisuuden kokemus rinnastuu äitiyteen; elämää synnyttävään ja



Lust in winter, teddykangas, cernitina, tekstiiliväri, fleece, Cernity, textile colour, 60 x 50 cm, 1992



Childhoods, sekatekniikka, mixed media, 61 x 76 cm, 1992



untitled, sekatekniikka, mixed media, n./appr. 120 x 90 cm, 1995



Where There's Hope, sekatekniikka, mixed media, 145 x 171 cm, 1995

ravitsevaan olemukseen. Eräs varhaisimpia mehiläisvahatöitäni olikin teos äidin rinnoista.

Aistimuksellisen materiaalin myötä teokset muuttuivat kerroksellisiksi, joskin kerroksellisuutta työstin myös päällekkäisten kankaiden avulla. Kerrokset viittasivat aikaan ja erilaisiin mielen ja kokemuksen kerroksiin. Ne tulivat kuitenkin näkyviksi vain leikkauksissa, koloissa, pinnan läpi murretuisa aukkoissa. Joissain teoksissa aukko kulki koko teoksen halki. Aukko söi puhki myös pohjan, alustan. Päädyin teoksiin, jotka alun perinkin tehtiin ilman erillistä maalausohjaa.

Samalla kun teokset muuttuivat abstraktimmiksi kuva-aiheen korvautuessa aistimuksellisuuden ilmauksilla teoksiin ilmestyi konkreettisia esineitä. Yksi varhaisimmista oli esimerkiksi leveä vyö, jota olin käyttänyt teini-ikäisenä (*Minä olen mielikuva*, 1998).

2 "That's the major turning point for you. I think you found in the material of the beeswax something that signified this semiotic *khōra* for you; Something that invoked the touch, smell, something extremely tangible and corporal, that you could kind of shape linguistically without reference to written, spoken word."

Itse asiassa abstrakti ilmaisu sai merkityksensä vasta aistimuksellisuuden kautta. Tyhjä ja minulle merkityksetön formalismi alkoi kääntyä ymmärrettäväksi vasta aistimuksellisuuden näkökulmasta.

Kuva-aiheen häviäminen korvautui siis aistimuksellisuuteen vetoavalla abstraktimmalla ilmaisulla. Tämän taiteellisen ilmaisun muutoksen oletan liittyvän subjektin murtumisen kokemukseen.

Myöhemmin olen tarkastellut muutamien taiteilijoiden teosten muuttumista leimallisen esittävyden jälkeen abstraktiksi. Abstraktisuutta on edeltänyt kyseisten taiteilijoiden elämässä sattunut järkytys. Koska nämä kokemukset ovat henkilökohtaisia, en erittele tai nimeä niitä tässä yhteydessä enempää. Pohdin kuitenkin abstraktin ilmaisun suhdetta aistimuksellisuuteen ja maailmankuvan järkkymiseen yleisemmin.

Emmanuel Levinas, itse toisen maailmansodan vankileirin kokeneena, muotoili käsitystään taiteesta 1940-luvun lopulla, jolloin abstrakti ilmaisu oli jo vakiintunut osaksi taiteen kieltä: "Väriäikäät, marmorin ja pronssin murikat. Nämä elementit eivät toimi symboleina. Objektin poissaolo ei tarkoita

objektin pakottamista läsnä olevaksi, vaan omalla läsnäolollaan ne vaativat objektin poissaoloa. Ne ottavat objektin paikan kokonaan, osoittaakseen objektin poistamisen, aivan kuin esitetty objekti olisi kuollut ja häväisty, kuin se olisi tehty aineettomaksi omassa heijastuksessaan.” (Caygill 2000, 53; sit. Levinas.)³

Levinasin kuvaamaa työskentelyä voi tulkita ”poispyyhkimisen” artikuloimiseksi. ”Poispyyhkimisen” taide ei mukaudu tuottamisen logiikkaan. Kyse ei ole klassisen estetiikan mukaisesta ideaalisen muodon työstämisestä materiaaliseen hahmoon. Pikemminkin voi puhua kudoksen siirtämisestä, leikkausoperaatiosta, jossa olennaista on haavan syntyminen. (Caygill 2000, 55.) ”Poispyyhkimisen tai haavan merkitys ei tule repimisen periaatteesta, vaan ihmisestä, itsestämme tai toisesta, joka kärsii haavaansa itsessään, tai herättää vastuuntuntonamme toisesta.” (Caygill 2000, 55; sit. Levinas.) Tapahtuma, jota pyyhitään pois, pitää meitä otteessaan, ja on samalla ”kutsu puheeseen. Poispyyhkiminen keskeyttää kuvan hiljaisuuden. Tämä on vetoamus yhteisyyteen, olemiseen toista varten.” (Caygill 2000, 55; sit. Levinas.)

Anamorfoosista kulttuuristen kerrosten leikkaukseen

Hans Holbeinin (1497–1543) teoksissa minua koskettaa niiden realistisuus: aivan kuin taiteilija olisi kyennyt irrottautumaan oman aikakautensa usko-

³ ”Spots of colour, chunks of marble and bronze. These elements do not serve as symbols, and in the absence of the object they do not force its presence, but by their presence insist on its absence. They occupy its place fully to mark its removal, as though the represented object died, were degraded, were disincarnated in its own reflection.”

muksista, aivan kuin hän olisi kyennyt ottamaan elämän vastaan sellaisena kuin se tulee, näkemään elämän ilman illuusioita.

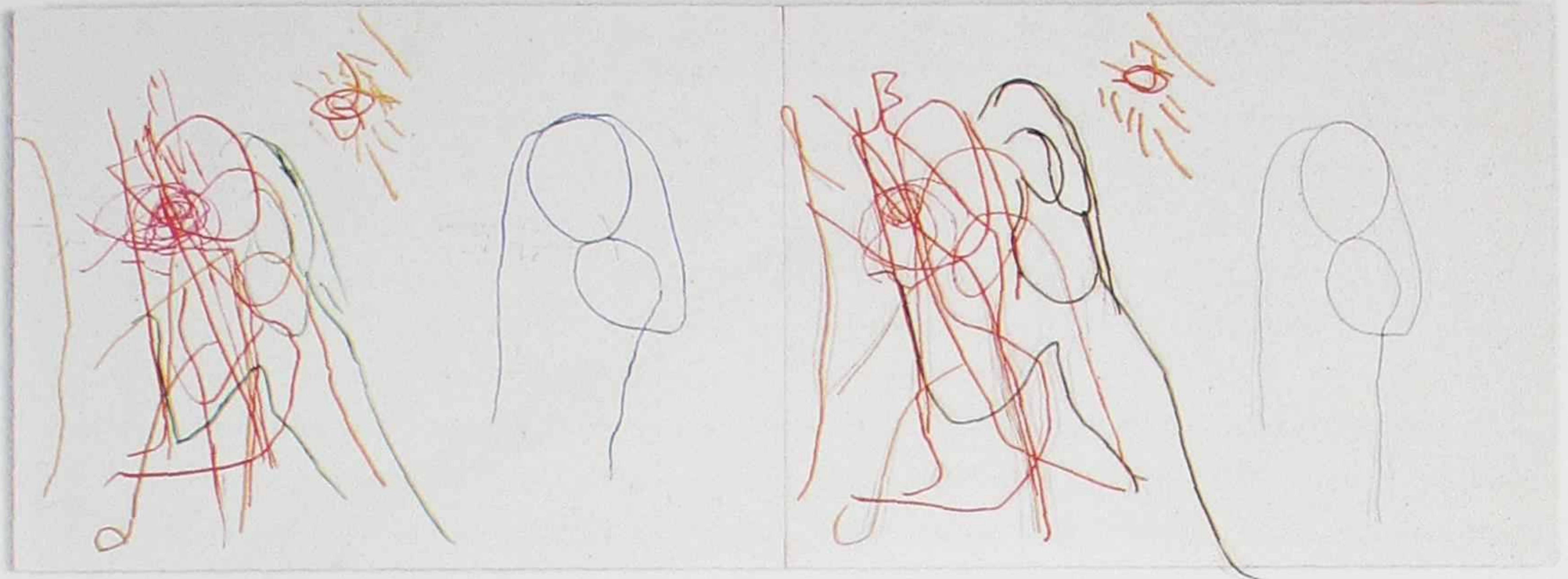
Ehkäpä hän kuitenkin vain kirkkaan taidokkaasti merkitsi ylös materiaalisen todellisuuden valtakuntaa. Holbeinin teosten materiaalisen loiston kyljessä asuu kuitenkin kuolema; tietoisuus kuoleman ehdottomasta ylivoimasta. Teoksessa *Suurlähettiläät* kuolema esiintyy anamorfisena muotona: pääkallo paljastuu vain tietystä katselupisteestä. Kun katse joutuu tuohon pisteeseen, maailman näkyvä loisto, jopa usko elämän voimaan, kyseenalaistuu.

Järkytyksen tunnetta voi ajatella eräänlaisena anamorfisena hetkenä: tuttu näkökulma asioihin romahtaa. Luottamus maailmaan katoaa, vallitseva maailmassaolon artikuloimisen tapa kyseenalaistuu.

Psykoanalyttista teoriaa kuvan tulkintaan soveltanut Parveen Adams liittää synesteettisen liikkuvuuden anamorfiseen hetkeen. Kun luottamuksemme siihen, miten tunnemme, aistimme ja tajuamme järkkyy, synesteettinen liikkuvuus saa tilaa. Tuolloin arkipäiväisen maailmamme sujuvuus ja paikkamme siinä sortuu radikaalisti. (Adams 1996, 115.) *Anamorfosis* ei kuitenkaan tarkoita pelkästään tutun ja miellyttävän katselutapahtuman murskautumista vaan myös uudelleenmuodostumista; hetkeä jolloin aiempi tapa nähdä murtuu ja avaa tien toisenlaiselle näkemisen tavalle.

Mitä subjektille ja identiteetille tapahtuu anamorfisuuden hetkellä? Miksi anamorfoosi tai subjektin murtuminen luo tilaa nimenomaan synestisalle?

Tarkastellessaan kulttuurien välissä eläneiden taiteilijoiden liikkuvan kuvan teoksia (*intercultural cinema*) taiteentutkija Laura U. Marks huomasi niiden hyödyntävän kerronnassaan moniaistisia kokemuksia. Vaikka esittämisen tapa oli sinänsä



kuvallinen, siinä korostui synestesia. Marks tulkitsee näitä filmejä ja videoita paitsi tekijän tekstinä myös merkitysten ja identiteettien muokkaamisen intertekstuaalisina, monikulttuurisina kamppailupaikkoina. Hän tulkitsee näitä teoksia sellaisen kielien etsimiseksi, joka taipuisi kuvaamaan kulttuurista muistia. Teoksissa etsitään kadotettuja rakkaita ihmisiä, paikkoja tai peräti kadotettuja tapoja elää maailmassa. (Marks 2000, 7.) Marks ehdottaa, että hänen tarkastelemaisensa kulttuurien väliset liikkuvan kuvan teokset kaivavat arkeologisesti muistin ja tallennetun historian saatavilla olevia lähteitä huomatakseen, että kulttuurinen muisti sijoittuu tallennettujen kuvien väliseen kuiluun. Marksin mukaan nämä teokset alkavat kyvyttömyydestä puhua tai esittää objektiivisesti omaa kulttuuriaan, historiaansa tai muistiaan. Niitä leimaa vaikeneminen, poissaolo ja epäröinti. Tapahtumien historia kääntyy epävarmaksi, kertomus keskeytyy avataksseen tilan tyhjyydelle, joka on narratiivisesti ohut mutta emotionaalisesti täysi. Näitä töitä leimaa epäily näkyvää (*visuality*) kohtaan, uskon puute visuaalisten arkistojen kykyyn esittää kulttuurista muistia. Visuaalisen kuvan vaitonaisuus tai paikoittainen poissaolo saa ne vaikuttamaan heppoisilta

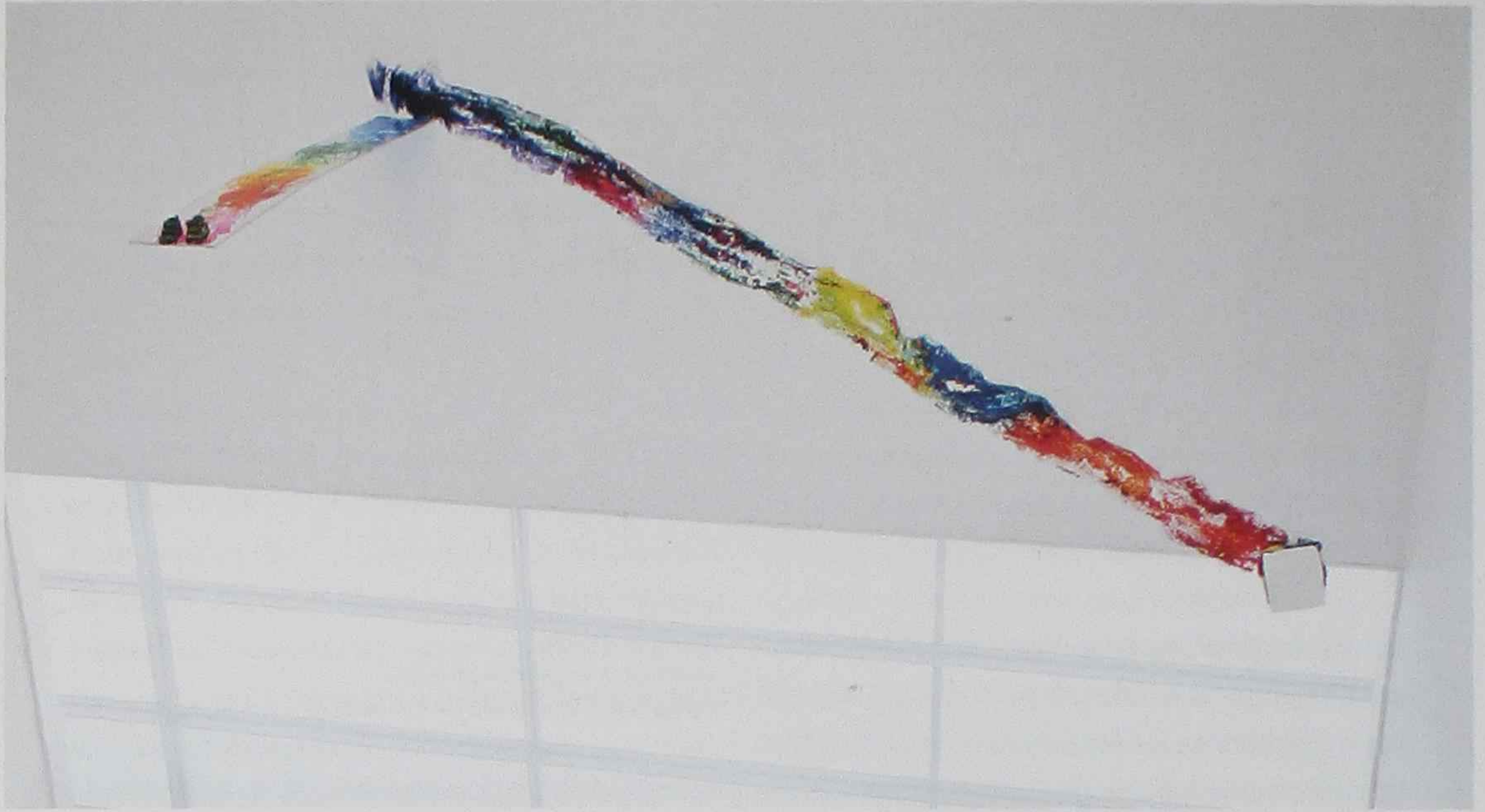
nimetön, untitled,
värikynät ja langat ikonipohjalla,
colour pencil and thread on icon base, 30 x 80 cm, 1998

tai epätodellisen aineettomilta, mutta Marks olettaa sen avaukseksi kohti uusien kielten, uusien ilmaisumuotojen etsintää. (Marks 2000.)⁴

Marksin tapa tarkastella filmi- ja videoteoksia puhuttelee minua maalarina. Pohdin maalauksen aloittamista; sitä, kuinka myös maalauksen prosessi alkaa vaikenemisella, sanojen kaikkoamisella; kuinka epäröinti ja hapuilu kuvan löytämiseksi ovat olennainen osa työtä; kuinka tekijä kokee kuvan luojana hapertuvansa, väistyvän, antavansa tilaa "itsestään" muotoutuvalle kuvalle.

Maalauksessa, sinänsä visuaalisena representaationa, ei myöskään luoteta pelkästään näkyvään. Maalauksessa voi puhutella nimenomaan esittävää aiheesta tyhjennetyt, jopa värittömäksi pyyhityt,

4 Taiteilijat, joiden teoksia Marks tutki, eivät välttämättä olleet muuttaneet uuteen kulttuuriin vaan elivät syntymämaassaan identifioituen useampaan kuin yhteen kulttuuristaan. Useimmat teoksista tulevat länsimaisten metropolien uusista kulttuurisista muodostelmista, jotka ovat vuorostaan seurausta siirtolaisuuden, maanpaon ja diasporan globaalista virrasta. (Marks 2000, 1, 7.)



tai alun alkaen kokonaan käsittelemättömäksi jätetyt pinnat.

Poispyyhkimisen ele on vastakkainen näkyvään perustavan maailman kuvan, renessanssin "ikkunan", pyrkimykselle konstruoida näkyvä. Jo modernissa maalauksessa hylättiin näkyvä maailma paikoitellen kokonaan ja tehtiin "näkymätöntä näkyväksi". Tällainen näkymätön viittaa pääasias- sa henkiseen todellisuuteen tai sisäisten tunteiden maailmaan. Poispyyhkimisellä en kuitenkaan tässä yhteydessä viittaa modernin maalauksen *henkisen* todellisuuden kuvaukseen. Omassa käsitteistössäni "henkiselle" ei ole sijaa, ja pyrin korvaamaan sen uusilla, vasta hahmoutuvilla tavoilla ymmärtää ihmisen olemusta.

Missä suhteessa synestesia, johon Marks kiinnitti huomionsa kulttuurien välistä liikkuvaa kuvaa tutkiessaan, on identiteetin tai subjektin muokkaukseen nähden?

Jos keskeisperspektiiviin turvaavan renessanssin

Sateenkaaren päässä, At the End of the Rainbow,
pigmentoitu mehiläisvaha, muovi, lapsen lenkkikengät,
pigmented beeswax, plastic, child's shoes,
n./appr. 150 x 500 x 230 cm

subjektin ajatellaan konstituoituvan projektiona, niin kuin taidehistorioitsija Riikka Stewen ehdottaa (Stewen 1995), kuinka subjektius konstituoituisi kuvassa moniaistisuuden näkökulmasta? Kuinka kuva ja samalla subjektius voi turvata tunnustelemaan aistimuksellisuuteen? Valtavuudessaan kysymys ylittää kompetenssini reippaasti. Haluan kuitenkin tuoda esiin muutamia näkökulmia.

Mitä tapahtuu, kun henkilö jättää tutun kulttuurinsa ja muuttaa toiseen – muuttaa lapsesta aikuiseksi, kulkee maaseudulta kaupunkiin tai muuttaa Afrikasta Suomeen? Tapahtuu väistämättä jonkinasteista järkkymistä: tietyistä konventioista luopumista ja uusiin konventioihin mukautumista.

Tuttu maailmankuva joutuu haasteen eteen myös muunlaisen muutoksen äärellä. Esimerkiksi

vamman ja ison leikkauksen jälkeen keho poikkeaa aiemmasta hahmostaan. Jotkin tutut asennot saattavat unohtua, ne eivät enää kerta kaikkiaan onnistu. Kehoon, sen asentoihin, liikkeisiin ja reagoititapoihin on tallentunut olennainen osa identiteettiä määrittävää muistia. Se kehollinen muisti, joka kulki nyt toteuttamattomissa olevien asentojen varassa, katoaa arkipäivästä ja saattaa jopa upota syvemmälle epäaktiivisuuteen, lähes tavoittamattomiin.

Järkkymisen tilanteissa identiteettiä arvioidaan ja merkitystä rakennetaan uudelleen. Merkitystä ei voida rakentaa pelkästään tutun diskursiivisen uudelleenjäsennyksen varaan, vaan jäsenitys tapahtuu ensisijaisesti keholliseen reagointiin ja jokapäiväiseen toimintaan vaikuttavan muutoksen kautta. Esimerkiksi ne ärsykkeet ja signaalit, joihin kaupunkiympäristössä kiinnitetään huomiota ja joiden koodauksessa toimitaan, poikkeavat maaseutuympäristössä toimivista. Aistimusympäristö muuttuu. Ympäristön muutos tuo omat vaatimuksensa myös ulkoiseen habitukseen, kuten pukeutumiseen ja käyttäytymiseen.

Radikaalit, mannerten tai aikakausien välisten kulttuurien muutokset saattavat tarkoittaa tiettyjen aistimustottumusten häviämistä kokonaan. Uudessa kulttuurissa ei välttämättä ole kokemusta eikä siis myöskään käsitteitä aiemmalle aistimustottumukselle. (Marks 2000.) Tällaisessa tilanteessa sanat ja kertomukset, diskursiivisen jäsennyksen ensisijaisina välineinä, saattavat takellella tai suorastaan tyhjentyä. Semanttinen todellisuuden tarkastelu ei välttämättä onnistu yltämään merkityksellisyyden, mielekkyyden tunteeseen asti. Kuitenkin esimerkiksi tutut vaatteet ja esineet, hajut ja maut sekä

muut aineettomammat kulttuurimuodostelmat, kuten laulut, voivat toimia elettyjen kokemusten varastoina (Marks 2000). Ne voivat kuljettaa tiettyyn aikaan ja identiteetin vaiheeseen kuuluneita aistimuksia, tuntemuksia ja tunteita nyt-hetkeen. Ehkä juuri tässä tilanteessa kuva voi puhjeta aistimuksellisuudeksi.

Maalauksessa esimerkiksi tietyt väriyhdistelmät tai materiaalitunnut saattavat toimia elettyjen kokemusten varastoina. Työskentelymetodiini kuuluva tiedostamattoman kuulostelu – ”tyhjistä” aloittaminen – mahdollistaa itselleni yllätyksellisten, henkilökohtaisten aistimusmuistojen esiin nousemisen. Valaessani mehiläisvahasta intensiivisen punaista, rajoistaan karkailevaa suorakaidetta ja kiillottaessani sen pintaa pehmeällä kankaalla mieleeni palasi ensimmäinen koululaukkuni.

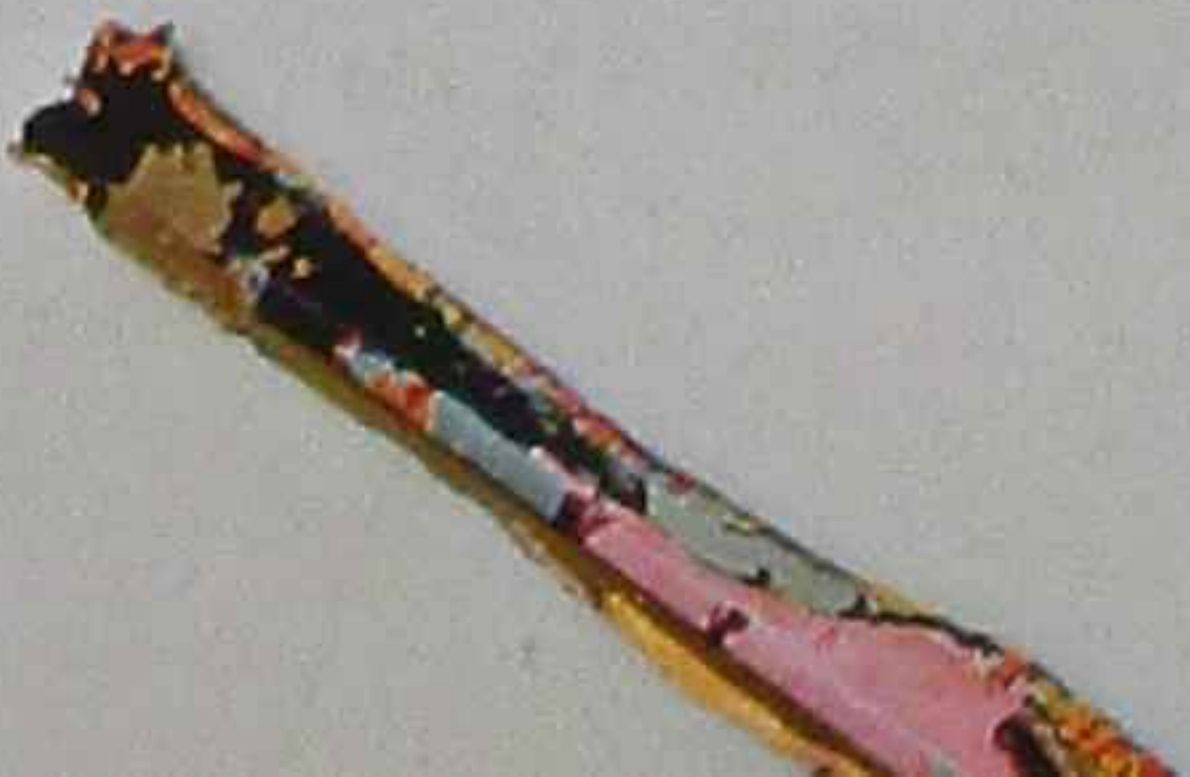
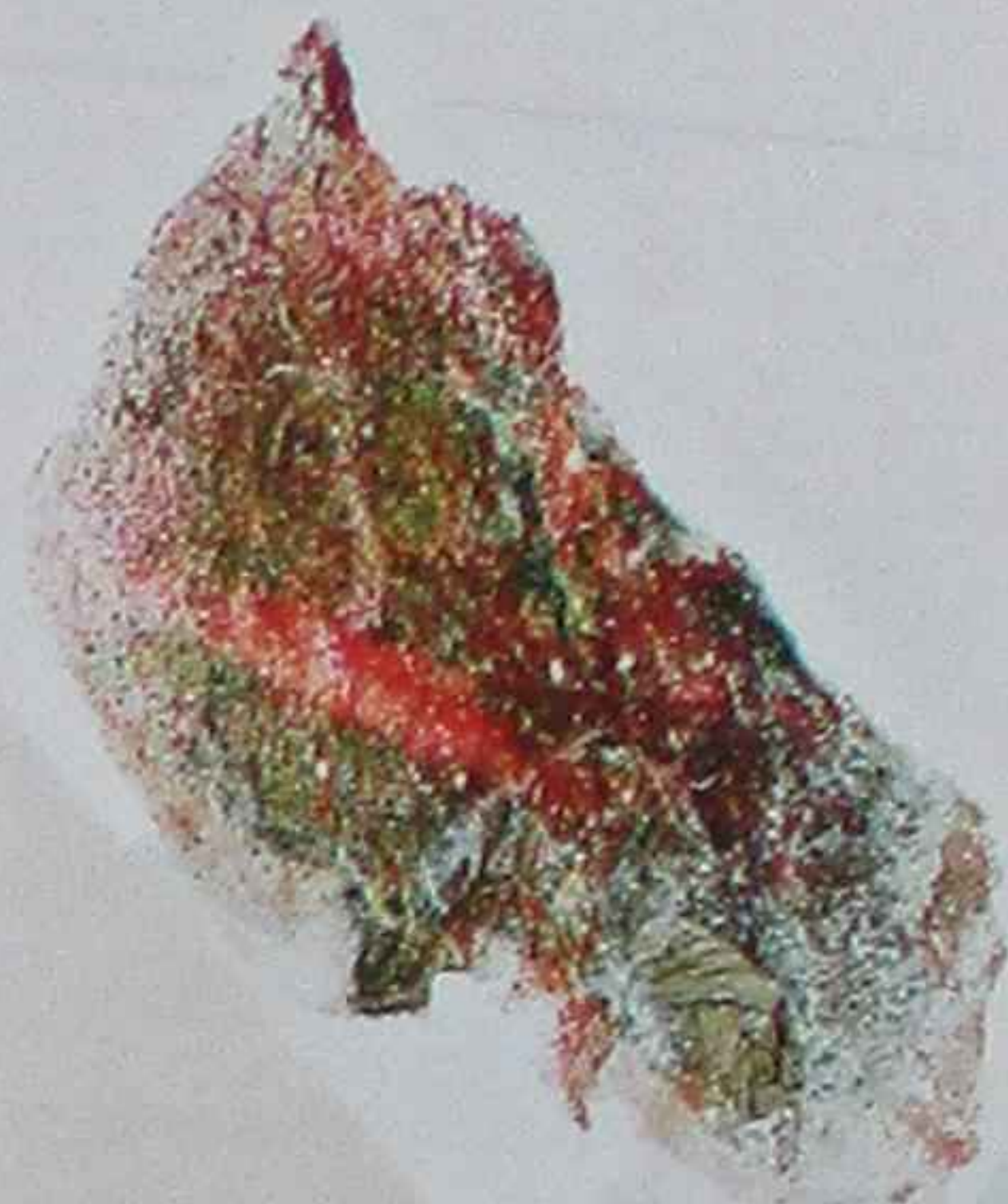
Vastaavasti monikerroksinen vahaväristä koostuva, koloille kaiverrettu teos *Maalaus: Synesteettinen aistimus*, herätti valmistuessaan muiston vanhempieni parisängyn superlonpatjasta, johon lapsena nautinnollisesti revin koloja. Koloille revityn patjan mielikuva kietoutui purukumin pureskelun aistimukseen – suun tunto- ja makuaistimuksen kokemukseen.



Maalauksen ekspressionismista, On Expressionism in Painting, pigmentoitu mehiläisvaha ja lenkkikengät, pigmented beeswax and running shoes, n./appr. 50 x 230 x 60 cm, 2003



*Maalaus on lihan kiilto silmissämme,
Painting Is the Gleam of Flesh in Our Eyes,
installaatio, installation,
Kiasma, Studio K, 14.2.–18.5. balcony view, 2003*





Teos tekijän äitinä: identiteetistä toiseuteen ja takaisin, maalaten

Ajattelen taiteilijuutta jatkuvana valumisena ajatusten, aistimusten ja tunteiden täyteydestä tyhjyyteen ja edelleen epävarmuuden ja hapuilun kautta uuteen täyteyteen. Koska liike ja muutos on jatkuvaa, ajattelen identiteetin joutuvan taiteellisessa prosessissa eräänlaiseen anamorfiseen hetkeen.

Eikö identiteetti viittaakin ihmisen pyrkimykseen säilyä samana, identtisenä? Identiteettiin ei yleensä tunnuta sisällyttävän Toiseutta, toisen merkittävää roolia minuudessa.

Taiteellisessa prosessissa ei kuitenkaan kuljeta pelkästään valveajattelua hallitsevan, ristiriidattomuuteen pyrkivän identiteetin ohjauksessa. Prosessiin tiikuu myös unta leimaavia siirtymiä, päällekkäisyyksiä, aistimusten sekoittumisia. Valveajattelua hallitsevat identiteetti ja ristiriidattomuus, kun taas unen, kuten taiteellisen prosessinkin, voi ymmärtää ajattelun erityismuotona, jota ei motivoi representaation päämäärä (Hintsan 1998, 103).

”Tapa, jolla unen kieli työskentelee, ei rakenteellisesti palaudu tietoisesta ajattelun predikatiiviseen kielioppiin. Tästä syystä unen kieli on tiedostamattoman kieltä, ei niinkään siksi, että tiettyjä haluja ei voi tietoisesti täyttää. Tietoisuus vaatii itseidenttisiä termejä – subjekteja, objekteja, predikaatteja – olakseen tietoinen tai tullakseen tietoiseksi; Entstellungina (vääristäminen, paikaltaan siirtäminen)⁵ uni sitä vastoin saa aikaan paikanvaihdoksia ja näiden siirtymien kautta identiteetin muuntelua.” (Hintsan 1998, 103.)

Filosofi Merja Hintsa tulkitsee teoksessaan

⁵ Suomenkielinen käännös sanasta ”Entstellung” ei esiinny Hintsan alkuperäisessä tekstissä, vaan on minun lisäämäni.

Mahdottoman rajoilla Freudin määritelmää psykoanalyttisesta ajattelusta siten, että se vertautuu mielessäni kuvataiteelliseen työskentelyyn: toisin kuin spekulatiivinen, systemaattinen ajattelu, psykoanalyttinen ajattelu (tai kuvataiteellinen työskentely) ei pyri käsittämään koko universumia yhtenä kokonaisuutena yhdestä narsistisen minän näkökulmasta. Psykoanalyttisessa ajattelussa (tai kuvataiteellisessa työskentelyssä) pääroolissa ei siis ole kaikkivaltias, totalisoiva, kaiken haltuunsa ottava tietoinen subjekti: ”Narsistisena systemaattinen tai spekulatiivinen ajattelu ei Freudin mielestä sovi psykoanalyysin työvälineeksi. Spekulatiivinen ajattelu pyrkii *a priori* pyyhkimään pois tiedostamattoman vaikutuksen itseensä. Tiedostamattoman ottaminen huomioon edellyttää toisenlaista ajattelua – ajattelua, jota ei hallitse tarve tunnistaa tuttu ja päätyä suoraan merkitykseen. Psykoanalyysi (lue kuvataide) tarvitsee etenemistapaa, joka pystyy artikuloimaan monisyisiä, konfliktuaalisia prosesseja turvautumatta yhdistävään viittauspisteeseen, minän näkökulmaan.” (Hintsan 1998, 11.)

Olen mieltänyt taiteellisen työskentelyni auki-jättämisen väitteeksi. Sen lähtökohtaisena tekijänä on tiedostamattoman ottaminen huomioon. Työskentelyssä tämä tarkoittaa merkityksettömyyden tapailua. ”Merkityksen etsintä, systeeminrakennus, synteesi, kyvyttömyys myöntää mitään palautumattoman vierasta – kaikki tämä viittaa minän taisteluun sen yrittäessä luoda ja ylläpitää identiteettiään.” (Hintsan 1998, 11). Olotilana merkityksettömyyden tapailu tuntuu prosessin vaiheesta riippuen tuskalliselta – tai on käytännössä flegmaattisuuteen vaipumista. Prosessissa on kuitenkin toinen vaihe, jolloin oletan tiedostamattoman ”alkavan puhua”. Tähän liittyy itsestä vapautumisen kokemus, syvä tyydytyksen tunne,

kun materiaali itse näyttäisi alkavan puhua. Se on puhetta aistimuksellisen kielellä.

Tunnistamassani taiteellisessa prosessissa identiteetti – tuo minän kuvamainen osuus – vaikuttaa olevan voimakkaassa, jatkuvan muutoksen tilassa, jota leimaavat intensiteetit.

”Intensiteeteillä tarkoitan asioiden ja voimien, joilla ei ole tarkkarajaista identiteettiä, kohtaamisia; eroja jotka syntyvät siinä, eikä tiettyjen elementtien, erojen valmiissa patteristossa. Samalla katoaa mahdollisuus ymmärtää kieli jotakin vastaavana, toisen asian kuvana; katoaa esittävä luonne ja tulee todellisuutta sinänsä. [...]

Ehkäpä kyseessä on kehollisuus, joka ei ole muodostunut identiteetiksi, mutta se kuitenkin kannattelee identiteettiä. Termillä ’subjektivaatio’ tarkoitan prosessia, jossa kohtaa vierautta, josta ei voi sanoa onko se omaa vai jotain, mitä ei ole assimiloitu, sulatettu, haltuunotettu, käsitteellistetty. Monenlaisen taiteellisen työskentelyn voisi nähdä tällaisena altistumisena, jotta tultaisiin joksikin, jotta tehtäisiin jotakin. Nämä kaksi; tuleminen ja tekeminen, ovat vähän kuin samaa asiaa. Onko se, mikä siinä puhuttelee, sinussa? Siinä ei ole vielä valmista subjektia, se vasta muotoutuu.” (Hintsu, keskustelu, 2004, TA.)

Maalaus tukeutuu ”paikkoihin”, joissa arkipäivän muisti ei toimi ja joita representaatio ei kata.

Tällaisessa prosessissa taiteilijan, työskentelynsä erityisluonteen ansiosta, on mahdollisuus antautua oman kokemisen tapansa tunnusteluun ja tunnistaa jatkuvasti tapahtuva kulttuurien törmäys.

Ymmärrän maalauksen juuri täten: erilaisten näkemistottumusten ja kuvaustapojen, siis samalla erilaisten maailmassa elämisen tapojen välisenä asiana. Erilaiset, keskenään ristiriitaisetkin näkemisen ja kokemisen tavat voivat sovittautua

maalaukseen tai maalaus voi hahmottaa jo luotujen tulkintojen väliin jääviä kokemuksen alueita.

Työssään taiteilija katsoo lakkaamatta kuvan, todellisuuden tulkinnan muutosta. Siksi minun kaltaiseni taiteilija epäröi väitteiden edessä. Siksi minun kaltaiselleni taiteilijalle on turha sanoa, että ”se ei ole mahdollista” tai ”hän/minä/maailma on sellainen”. Sitä vastoin tutummalta kuulostaa ”hän/minä/maailma on sellainenkin” ja ”sekin on mahdollista”. Se, että taiteilija ei usko samana pysyvyyteen ei tarkoita todellisuuden kieltämistä, vaan päinvastoin, se tekee uudenlaisen todellisuuden hahmottamisen mahdolliseksi.

Silti mielikuvilla, illuusioilla, on rajansa *materiaalisuudessa*. Siksi minun kaltaiseni taiteilija voi hakea turvaa vain materiaalisuudesta, aineen pysyvyydestä. Ikään kuin sanoisin itselleni: ”Katso, tässä ja nyt on tämä aine, sitä voi koskettaa käsin, eikä se katoa.” Tässä mielessä materiaalisuus on harha- ja unikuvien, mielessä luotujen kertomusten, vastalääkettä.

Marks tunnistaa kulttuurien välissä elävien taiteilijoiden videoissa ja filmeissä menetyksen, hautajaiskukkien tuoksun (Marks 2000, 5). Mary Kelly näkee töissään kuvauksen ”ihmisyydestä menetyksen tilana” (human condition of loss) (Kelly 1999). Kuitenkin samalla kun teokset käsittelevät menetyksen uhkaa, luopumista ja surua, prosessi sisältää identiteetin uudelleen muokkautumisen. Tutut aistimisen ja ajattelun tavat tulkitaan työssä uudelleen.

Uudessa työssä menneeseen, jopa unohdettuun, luodaan elävä suhde: se saatetaan vuoropuheluun tämänhetkisen todellisuuden kanssa. Taideteoksia voi siis tarkastella myös suhteessa eri ajanjaksoihin: kuinka ja mitkä aikakaudet ja kokemisen tavat kiehtoutuvat teoksissa toisiinsa.

Esimerkiksi kuvataiteilija Miika Nyysönen on käyttänyt abstraktien maalaustensa pohjana yleisesti tunnettuja väriyhdistelmiä, muun muassa tietyn aikakauden puhdistusainepullon värejä (Galleria Artina 1999). Helsingin Laajasalossa sijaitsevan kerrostalon porraskäytävään Nyysönen on taas toteuttanut kansallispukujen väriraitoihin perustuvan ”abstraktin” seinämaalauksen. (Ks. www.miikanyysonen.com)

Kansallispukujen raidat modernin kerrostalon portaikossa on esimerkki eri aikakausien tuomisesta yhteen. Kansallispukujen värit saavat erityisen merkityksen sijoituessaan 1960-luvulla rakennetun helsinkiläisen lähiön asuintaloon. Lähiötä rakennettiin seurauksena tuolloin Suomea ravistelleesta rakennemuutoksesta, asunnoiksi maalta kaupunkiin muuttaneille.

Materiaali puhuu

Kun maalataan, ei maalata pelkillä maaleilla. Vaikkakin jo värit sinänsä tuovat mukanaan mittamattoman aistimusten ja assosiaatioiden verkon, maalaus saa suuren osan ilmaisullista merkitystään myös materiaalin käsittelyn kautta. Tekijän siveltimenveto, maalin märkyysaste levitettäessä, materiaalin kiilto, paksuus, värien ja muotojen väliset suhteet ja niin edespäin kuljettavat olennaisia kehollisten tuntujen kautta välittyviä merkityksiä.

Maalauksen voi ymmärtää kontaktin kuvaksi. Maalauksen voi ajatella rakentavan kontaktia maalausaineen materiaalisuuden, maailman ja tekijän välille. Täten tulkiten maalaus merkityksen muodostamisen tapahtumana on pikemminkin kontaktia materiaan kuin idean kanssa. Se on aistimuksen puhetta aineessa.⁶

Laura Marks on kehittänyt teoriaa *haptisesta*

visuaalisuudesta tarkastelemalla erityisesti teoksen materiaalisuutta. Hän esittää, että filmin tai videon esittävyiden voima kumpuaa sen aiemmasta kontaktista esittämänsä kanssa (Marks 2000, 21–22). Marks kiinnittää huomion kuvan niihin piirteisiin, jotka pakenevat symbolista tunnistamistamme (irrottavat meidät etäännyttävillä vertauskuvilla ope-roivasta tunnistamisesta) kohti yhteisesti jaettua fyysistä olemassaoloa. Tällöin kuvia ei tarkastella niinkään yleistysten turvin, vaan yksilöiden: ”Jaan kanssasi juuri *tämän* filmin naarmuineen ja liitok-sineen; juuri *tämän* videon, jonka demagnetoitu-minen puhuu muistin häviämisestä; juuri *tämän* verkkosivun, joka jumittaa tietokoneeni” (Marks 2002, xii).

Materiaalisuutensa, ”käsin kosketeltavuutensa” kautta kuva näyttäytyy Marksille yhdistävänä ku-doksena, jota ei tarvitse niinkään *tulkita* kuin antaa sen *tapahtua*, laajentaa kokemuskenttää (Marks 2002, xi).

Marks ilmaisee huolensa kommunikaation abstrahoitumisesta informaatioksi: ”Informaation aikakausi tekee meidät hyväksi symbolisoimisessa (vertauskuvallisessa ajattelussa) sen kustannuk-sella, että toisi meidät kontaktiin sen kanssa, mitä emme tiedä ja mille meillä ei ole kategorioita.” (Marks 2002, xi).⁷ Etäännyttävän symbolisen tul-

6 Taidemaalari Francis Baconin käsityksen mukaan maalauk-sessa on kyse aistimuksesta, joka tuhoaa kuvittamisen ja kertomuksen, representaation; maalaus vaikuttaa suoraan hermostoon: ”Maalauksen väkivalta korreloi näkyviin tulemi-sen väkivallan kanssa. Kyseessä ei ole väkivalta (sinänsä) vaan maali” (Adams 1997, 121). (To claim that the lamella appears in Bacon's work is to claim that he has taken the detachment of the gaze to its limit. The paintings are as far as possible withdrawn from the painting of everyday life, while yet captu-ring the 'appearance' of a human being. The violence of the painting is the correlate of the violence of appearing. What is at stake is not violence but paint.)

kinnan (ja niin sanotun optisen näkemisen tavan) rinnalle Marks kaipaa aistillista läheisyyttä (*sensuous closeness*); näiden kahden todellisuuden havaitsemisen tavan intensiivisempää vuorottelua ja yhteenkietomistä.

Maalaus uniikkisuudessaan kutsuu yksilöivään tarkasteluun. Maalauksen koko, tietynkaltainen siveltimenveto tai tietty väri, tietty muoto tai tietty kiiltävyysaste voi tarkoittaa toisessa maalauksessa hyvin eri asiaa kuin toisessa. Muun muassa tästä syystä kuvataltiointi maalauksesta onnistuu vain hyvin harvoin, jos lainkaan, välittämään ammattilaisellekaan maalauksen todellisuuden. Maalauksen tapahtuma sinänsä pakottaa tekijän aistivan läheisyyden ja etäännytetymmän symbolisen tulkinnan väliseen vuoropuheluun. Kuvaa luodaan asteittain, materiaalin vastusta tunnustellen. Maali aineellisuudessaan vaatii kuvantekijää aistimukselliseen suhteeseen. Kuva rakentuu vasta tämän aistimuksellisen suhteen seurauksena.

Toimiessani taiteen opettajana olen saanut mahdollisuuden tarkastella toisaalta symbolisen kertovuuden, toisaalta aistivan läheisyyden välistä vuoropuhelua erityyppisissä maalauksissa. Opettamisen tilanne vaatii pidempiaikaista pysähtymistä teoksen ääreen. Pysähtyminen mahdollistaa luokittelevaa tarkastelua perusteellisemmän maalauksen havainnoinnin. Toisinaan ensi näkemältä tylsältä – vaikkapa ankean abstraktilta väripinnalta – vaikuttava maalaus avautuu koskettavaksi kokemuk-

seksi. Joskus taas räväkkä, sinänsä kiinnostavalta vaikuttava maalaus pysyy etäisenä. Sen voi jopa kokea muodostavan vuorovaikutuksesta kieltäytyvän fasadin, jolloin maalaus ei edes tunnu sallivan kontaktia vaan ainoastaan optisuudessa pitäytyvän katseen.

Haptisesta visuaalisuudesta

Haptinen havainto (*haptic perception*) tarkoittaa taktilisten, kinesteettisten (lihastunto, liikuntoaisti) ja sisäaististen toimintojen yhdistelmää. Tällöin esimerkiksi kosketus koetaan sekä ihon pinnalla että kehon sisällä. (Marks 2000, 162.)

Marksin kehittämä teoria *haptisesta visuaalisuudesta* puhuu näkemisen kehollisuudesta ja nimenomaan siitä, että näköaistimus ei ole irrallinen kehon muista aisteista. Eri aistimuspiirien havainnot vaikuttavat toisiinsa luoden yhdessä tulkintaa todellisuudesta. Haptisessa katsomisen tavassa silmät toimivat kosketuselimen kaltaisesti: pikeminkin katseen kohdetta koskettaen tai hipaisten kuin halliten (Marks 2000, 162–63). Marksin haptisen visuaalisuuden tulkintaa viitoittaa Deleuzen ja Guattarin luenta taktilisesta kuvasta vaihtoehtoisena esittämisen traditiona (*an alternative representational tradition*) (Marks 2000, 168).⁸

Laura Marks nimittää haptisiksi sellaisia teoksia, jotka houkuttelevat katsetta liikkumaan kuvan pinnalla jo ennen kuin katselija varsinaisesti huomaa, mitä (kuva-aihetta) hän katselee. Tällaiset

7 "Surfing most Web sites or playing most video games confirms our ability to execute certain tasks, but I am not sure how it opens us to the unknown – except perhaps for those moments when, waiting for a download, we notice the shape of our fingernails for the first time. To appreciate the materiality of our media pulls us away from the symbolic understanding and towards a shared physical existence." (Marks 2002, xi–pii)

8 Marksin haptiset kuvat ovat itse asiassa osajoukko siitä, mitä Deleuze kutsuu *optisiksi kuviksi*. Deleuzella *optiset kuvat* ovat niin "ohuita" ja epäkliseisiä, että katsojan täytyy turvautua omaan mielikuvitukseensa täydentääkseen kuvat. Kertomuksen seuraamisen asemesta haptinen kuva pakottaa katsojan miettimään ja tarkastelemaan kuvaa itseään.



kuvat muuttuvat esittäviksi muodoiksi ainoastaan asteittain, jos lainkaan. Haptinen teos voi esittää myös yksityiskohdan (vaikkapa miniatyyrisyyden) kautta, silloin se pakottaa katselijan lähelle, ja tämä joutuu luopumaan etäännytetyn katseen rekisteristä. Optisen havaitsemisen tapa korostaa kuvan esittävyden voimaa (*representational power*), kun taas haptinen havaitseminen korostaa kuvan materiaalista läsnäoloa (*haptic perception privileges the material presence of the image*). Lainatessaan muita aistimuskokemuksia, etupäässä kosketus- ja liikeaistimusta, haptinen visuaalisuus linkittää näkemistäpahtumaan optista visuaalisuutta voimalisemmin koko kehon. Marksien mukaan optisen ja haptisen visuaalisuuden eroaminen toisistaan tapahtuu asteittain. Useimmissa näkemisen prosesseissa molemmat ovat mukana, dialektisessä liikkeessä läheltä kauas. (Marks 2000.)

Rieglin perintö

Marksien käyttämä haptisen visuaalisuuden käsite perustuu taidehistorioitsija Alois Rieglin ajatuksiin haptisista ja optisista kuvista.⁹

paikka – realiteettiharjoitus – maalaus, Patch – Reality Rehearsal – Painting, vaha ja pigmentti, wax and pigment, 14 x 14 cm, 14 x 14 cm, 20 x 20 cm, 1996

Rieglin mukaan taide kehittyi pitkän ajan kuluessa ”objektiivisesta”, haptisesta kuvaamisen tavasta kohti subjektiivista, optista kuvaamisen tapaa. Koska haptinen kuva taktiilisuudessaan vetoaa käsin kosketeltavaan konkreettisuuteen, se Rieglin mukaan säilyttää objektiivisen luonteen. Sitä vastoin optinen kuvaamisen tapa perustuu välimatkaan katsojan ja katsomisen kohteen välillä. Pystyäksemme erottamaan muodot niitä ympäröivästä tilasta tarvitsemme katseluetäisyyttä. Optinen kuva luopuu esineiden fyysisyyden luonteesta ja houkuttelee etäännytettyyn näkökulmaan (*distant view*) sekä pakottaa katsojan kaiken havaitsevan subjektin rooliin. Optinen visuaalisuus tarkoittaa siis katsovan subjektin ja katsotun objektin erotta-

⁹ Riegl halusi käyttää fysiologiasta lainattua termiä ”haptinen” (*haptein*, kiinnittää) taktiilisen asemesta, sillä jälkimmäinen viittaa hänen mukaansa liian kirjaimellisesti koskettamiseen (Iversen, 1993).

mista tosistaan. Tämä on tyypillinen tapamme ymmärtää näkeminen. Optinen kuva kutsuu katsojan havaitsemaan kolmiulotteisen syvyyden illuusiota. Haptinen katselu sitä vastoin liikkuu kohteensa pinnalla sukeltamatta illusionistiseen syvyytilaan huomatakseen muodon asemesta ennemminkin tekstuurin ja tunnun. (Marks 2000, 162.)^{10 11}

Rieglin mukaan taiteen kehitys siis kulkee haptisesta eli ”objektiivisesta” kuvaamisen tavasta optiseen eli subjektiiviseen kuvaamiseen. Näiden polariteettien esimerkkeinä taiteessa esitetään tavallisesti haptisena ilmaisuna muinaista egyptiläistä taidetta ja subjektiivisena, optisena ilmaisuna impressionismia. (Iversen 1993, 10.)¹²

Riegl seuraa tarkoitushakuisesti taiteen kehittymistä haptisesta kuvaamisen tavasta kohti tarkempaa, materiaalisesti läpinäkyvämpää illusionistisen tilan esittämistä, joka huipentui renessanssin perspektiivisessä maailmankuvassa.

Hänen käsityksensä taiteen kehityksestä ruumiittoman subjektin ilmaukseksi osoittautuu kuitenkin rajoittuneisuudessaan harhaanjohtavaksi. Riegl ei kiinnitä huomiota esimerkiksi sellaisiin maalareihin kuin Goya tai Delacroix, jotka jättivät näkyvät pensselinvedon jäljet maalauksiinsa. Marksinkin mukaan nämä maalarit ilmensivät pensselinvedoillaan varhaisia merkkejä modernismiin olennaisena juonteena kuuluneesta taktiillisuuden uudelleenarvioimisesta, materiaalisuuden paluusta. (Marks 2000, 167–168.)

Nykytaiteen museon näyttelyssäni (2003) laskeutui, laskeutui, satoi, roiskui tai suliseinältä maalauksen katsojan jalkoihin, katsojan tai toisinaan maalarin itsensä kengille. Esimerkiksi teoksessani *Värikentiltä väriniityille* (oletetun ”tyhjän” maalarin) saappaat sulautuvat ympäröivän

maalauksen väritippoihin, kenkien konkreettista kolmiulotteista erillisyyttä häivyttäen. Näillä eleillä tarkastelin etäännytetyn katseen rajallisuutta ja optisen suhteen korvautumista laajemmalla keuhollisella suhteella. Teoksessa olennaista on tuntu

¹⁰ Rieglin näkemyksessä länsimaisen taiteen historiallisesta jatkumosta on olennaista taiteen asteittainen luopuminen fyysisestä, taktiillisesta kehon analogiaan perustuvasta maailman ymmärtämisestä. Rieglin mukaan materiaalisesta konkreettisuudesta perustuva suhde korvautui abstrahoidun, esittävän kolmiulotteisen tilan kuvauksilla. Kehon taktiillisen maailmasuhteen edustajia taiteessa olivat antiikin teokset, joissa itseriittoiset/itsenäiset objektit erotettiin toisistaan litteällä tilalla/pinnalla. Objektien välinen pinta ajateltiin tyhjyydeksi tai yksinkertaisesti aineen negaatioksi. Esineiden kolmiulotteisuuden illuusion esittäminen litteällä pinnalla puuttui, koska representoidun syvyytilan havaitseminen näköaistin avulla edellyttää monimutkaisia, subjektiivisia mentaalisia operaatioita. Välttääkseen keuholliseen analogiaan ja toisaalta hämmentävään näköhavaintoon perustuvan konfliktin, antiikin ihmiset loivat monoliittisiä teoksia, joista kaikki epämääräiset, moniselitteiset ilmentymät pyrittiin tukahduttamaan. Kun syvyytsuhteen esittämistä vältettiin, muodot olivat vaikeasti nähtäviä, elleivät ne työntyneet ulos pinnasta. Reliefi oli eräs yritys ratkaista tilasyvyyden esittämisen konflikti. (Iversen, 76–80.)

¹¹ Kuvataiteilija Vesa-Pekka Rannikon teoksia voi tarkastella optisen ja haptisen kuvaamisen tavan problematisointina. Rannikon teokset ovat aiheiltaan esittäviä. Useissa teoksissa litteä kuva sovittautuu kolmiulotteisen veistoksen päälle. Ilmi-aiheensa ohella ne siis esittävät myös kaksiulotteisen maalauksen pensselivetoja korostetun materiaalisena. Kun maalauksen traditioon viittaavat pensselivedot esitetään kolmiulotteisina kolmiulotteisella pinnalla, ne luovat hämmentävän konkreettisen tilasyvyyden ja samanaikaisen kaksiulotteisen pinnan vaikutelman.

¹² Taktiillisiksi kuvaamisen tavoiksi voidaan ymmärtää muinaisen egyptiläisen maalauksen lisäksi islamilainen maalaus, myöhäinen roomalainen metallityö, tekstiilitaide ja ornamentti, länsimaisen taiteen traditioista keskiaikaiset, koristellut käsikirjotukset, flaamilainen öljyvärimaalaus 1400-luvulta 1600-luvulle sekä pintaa korostavat rokokoo-taiteet 1700-luvun Ranskassa. Marks lisää myös kutomisen, koristelun ja muut kotitalouden ja naisten taiteet taktiillisen kuvaston paikoiksi. Kaikki nämä traditiot sisältävät intiimejä, yksityiskohtaisia kuvia, jotka houkuttelevat pienieleiseen, hyväilevään katsomisen tapaan. (Marks 2000, 169.)

maalin tuoreudesta ja märkydestä, kiillosta. Representaatio, esittävä kuva, on ikään kuin romahtanut alkutekijöihinsä. Maalaus kieltäytyy ensisijaisesta esittävyden roolistaan ja alkaa houkutella katsojansa ja kokijansa toisentyypiseen suhteeseen.

Abstraktia maalausta on tulkittu henkisen, spirituaalisen todellisuuden ilmentäjänä (Tuchman, 1986). Esittävydestä riisuttuja, maalattuja väripintoja voi kuitenkin tarkastella symbolisen merkityksen asemesta yrityksinä asettua ruumiilliseen kontaktiin värin tai muodon itsensä kanssa. Modernistiseen taiteeseen kuulunut puhe ”puhtaasta” maalauksesta viittaisikin tällöin nimenomaan ruumiilliseen, pikemminkin kuin henkiseen todellisuussuhteeseen.

Ehdotus maalauksen eettiseksi perustaksi

Jaan Rieglin kanssa käsityksen haptisen katsomisen tavan ”objektiivisuudesta” siinä mielessä, että vaikka haptisessa katsomisen tavassa olennaista on henkilökohtaisen aistimusmuistin kietouttaminen tulkintaan, näkökulma ei ole pelkästään yhden katselupisteen perspektiivi: aistimuksellisuudessa minuus ei rajaudu yhden, erillisen subjektin näkökulmaksi. Moniaistinen minuus tarkoittaa jatkuvaa muutoksen tilaa, kietoutumista muihin ihmisiin ja ympäröivään maailmaan.

Renessanssin perspektiivissä pyrittiin ”yleispätevään” subjektin katseeseen eikä niinkään moniaistisuuden perustuvaan yksilölliseen näkemykseen. Kun tulkitsen haptista katsomisen tapaa maalausprosessin valossa, ehdotan minuuden rakenteen uudelleenarviointia: ehdotan, että aistimuksellista minuutta ei typistettäisi näkökulmaisuuksien rajautuvaksi subjektiksi.¹³ Paradoksaalisesti yksilöllisyys näyttäytyy erityisesti sellaisena aistimuksellisena

suhteena todellisuuteen, jossa minuus kietoutuu toiseuteen, toiseen ja toisiin.

Maalaustapahtuman kontekstissa tämä tarkoittaa työskentelyä, jossa hyödynnetään etukäteen määrittelemättömiä intensiteettejä sekä tekijän aistimushistoriaa. Moniaistisen minuuden kannalta maalaustapahtuma ei ole objektin tuottamista, vaan performatiivista läsnäoloa. Teos muodostuu intensiteettejä aistivan läsnäolon seurauksena, jolloin se irtoaa ennalta suunnitellusta ja antaa tilaa yllätyksille.

Merja Hintsa tuo teoksessaan *Mahdottoman rajoilla* yhteen Freudin, Derridan ja Levinasin radikaalin toiseuden kuuntelijoina. Hän näkee tässä toiseuden kuuntelussa niin Levinasilla ja Derridalla kuin Freudillakin eettisyyden aspektin.

Jos toiseus asuu tiedostamattomassa, eikä tiedostamattomassa ole objektisuhteita predikatiivisine kielioppeineen, minä ja toinen elävät tässä kokemusulottuvuudessa erottamattomina.

Entä toiseuden kuuntelu taiteellisessa prosessissa? Maalausprosessissahan tekijän minuus kietoutuu toiseuteen ja toisiin. Voisiko tätä ajatella nimenomaan eettisyyden mahdolliseksi perustaksi taiteellisessa työskentelyssä?¹⁴

Maalausprosessiin kuuluva tuntu asioiden koskettavuudesta on tulkittavissa elävänä osallisuutena

13 Atte Oksanen esittää nähdäkseni samansuuntaisen näkemyksen sosiaalipsykologian alan lisensiaatintutkimuksessaan ”Taiteilijan minuus; Luovuuden ja ruumiillisuuden rihmastoja”, 2004, Tampereen yliopisto, Yhteiskuntatieteellinen tiedekunta.

14 Levinasin mukaan etiikka on ”sellainen suhde kahden termin välillä, jossa yhtä ei yhdistä toiseen ymmärtämisen synteesi, eikä subjektin suhde objektiin, ja jossa silti yksi on tärkeä tai merkitsevä toiselle, tai jossa niitä sitoo toisiinsa jokin jännite, jota tieto ei kykene ammentamaan tyhjiin ja josta se ei kykene tekemään selkoa”. (Levinas 1996, 25.)

maailmaan. Tässä kokemuksessa *jokin* koskettaa minua, jokin herättelee jaettuun läsnäoloon. Maalautapahtumaan kietoutuva koskettava asia voi olla alun perin jokin maailman tapahtuma; tietyn tunnelman herättävä aistimus, ohikulkijan asento tai tapa liikkua... Se voi olla arkipäivään kuuluva asia, joka kuitenkin odottamatta muodostuu erityiseksi, merkittäväksi ja vetäisee huomion ja ajatukset pois tavanomaisesta suunnitelmasta ja toiminnasta. Vaikkapa matkalla töihin vähän nuhjuinen, elämän syrjäiselle laidalle koko eliniäkseen sysätty, hiljainen mieshahmo herättää myötätuntoni kävelmistävälläan. Tuon miehen kuva voi elää viikko-kausia mielessäni. Se on yllättäen saatu lahja, joka voimistaa sidettäni maailmaan. Tämän kaltaiset mielikuvat avaavat intensiteettien virran: ne sysäävät suunnitelmallisen subjektiivisuuden liikkeeseen, uudelleenmuotoutumisen prosessiin.

Mielikuvaa voi käsitellä esimerkiksi värivalintojen tai materiaalin tuntujen avulla. Työskennellessäni en kuitenkaan välttämättä ajattele juuri jotain tiettyä mielikuvaa. Kuinka voisinkaan, kun asiaan ei ole vielä olemassa näkökulmaa. Ainoastaan kosketuksen tuntu, häilyvä mielikuva tai tunnelma voi ohjata työskentelyä. Se mikä mainitsemassani nuhjuisessa mieshahmossa kosketti, jää lopulta epäselväksi. Ehkäpä hänen hahmonsa kykeni raottamaan muistin sulkeutunutta porttia. Ehkäpä näky viittasi kauas menneeseen, unohdettuun ja haki voimansa sieltä.

Joskus intensiteetin virta avautuu vaikkapa kupin reunoihin jääneestä ruoan jäljestä: lusikan reitistä kupin ja ruoan välissä. Tämä jälki voi houkutella peräänsä. Se muodostuu aiheeksi, jota työskentäessäni tavoittelen. Kupin reunoihin jäänyt ruoan jälki ei kuitenkaan ole kohteeni, objektini. Niitä varten on kamera. Tässäkään minulla ei ole näkökulmaa,

enhän tiedä mitä tavoittelen. Voin ainoastaan sanoa hakevani jotain kupin, ruoan ja lusikan reitin avaamaa. Tällä matkalla kupin, ruoan ja lusikan on kadottava, väistyttävä, sillä en pyri esittämään niitä, en pyri symboliin, merkityksen esitykseen. Tavoittelen pikemminkin liikettä, kosketusta, intensiteettiä. Jotain "liian" moniulotteista – jotain liian haurasta kuvaksi.

Maalauksen eettisyys ei ole julistavaa. Ihmisen, ilmiön tai esineen kategorioita kyseenalaistavassa asenteessaan maalaus tarkoittaa läsnäoloa, kosketuksen äärelle asettumista. Nähdäkseni maalauksen eettisyys, välittävä suhde todellisuuteen ja maailmasta välittäminen on sitä.

Hahmotan moniaistimuksellisessa maalauksessa ihmisyttä, joka ei mielly olennaisimmalta rooliltaan käsitteelliseksi (samuuden) ajatteluksi. Taidemaalari Rafael Wardin työskentely Alzheimerin taudin seurauksena muistinsa menettäneen vaimonsa läheisyydessä osoittaa tällaisen ihmisyyden suuntaan. Wardi on kertonut, kuinka hän tavoitti vaimonsa uudella, läheisemmällä tavalla vaimon sairastuttua ja menetettyä muistiaan. Unohtuvien sanojen myötä normitettuihin rooleihin liittyvät odotukset väistyivät. Käsitteiden käyttö riisuuntui aistimuksellisuutta kohti. Jäljelle jäi läsnäolo. (Puhelinkeskustelu R. W:n kanssa 28.4.2006.)

Se on olemista läsnä, sanojen välittämän dialogin tuolla – tai pikemminkin tällä – puolen, pois-pyyhkiytymisen haavan avaamassa eettisyyden tilassa.

Abstract

Too Fragile to Turn it into Representation

– on the Sensuous Materiality of Painting

In my thesis, I explore painting from a multi-sensory perspective, as a mode of understanding based on amodal perception. Instead of some representative, symbolic object, the subject of my study is the process of symbolisation that transforms the experience of reality – the change in meaning that is opened up by sensoriness. I study the event of painting from the viewpoint of the construction of the subject, reflecting on the special characteristics and opportunities of painting today.

My thesis consists of three solo exhibitions and ten articles. In three of the articles, I have interviewed the psychoanalyst Pirkko Siltala.

The first interview, entitled “Corporeality and the Other in the Foundation of Mental Images” (2000), explores the conditions for the early formation of the subject and ideas in the light of recent psychoanalytic theory.

In the second, “Visual and Verbal Supports” (2001), the topic is the role of images and words in the formation of the subject and in the artistic process. The article also discusses the status of the artist within the institution of art.

The third interview, “On Desire and the Symbolisation of Emptiness” (2004), deals with the relationship of sensoriness and desire to the unconscious. It also analyses the symbolisation and meaning of emptiness in the process of painting.

The other articles discuss the changing content and meaning of art, painting in particular, from

the perspective of sensory corporeality, partly in reference to the psychoanalytic perspective of the interviews.

The first thesis exhibition was held in Gallery Artina in Helsinki in 1998. In the show, I extended the theme of the subject’s disintegration that I had begun earlier. The topic appeared in the works as instances of emptiness, as holes and openings, but also as a bleaching of the motifs and their gradual replacement by material per se. Sensory perception of materials themselves became the important thing. The predominance of the sensuous dimension as a determinant of content justified a more abstract idiom: the exploration of sensory impressions was enough of a theme for the works. One of the materials that emerged from this process was beeswax.

In my 2001 exhibition in the same gallery, I explored abstract visual expression, but in a way that differed from the modernist ethos with its separation of the senses – as an expression of intermingling sensory perceptions. I examined abstract idiom as an expression of that which is linguistically undetermined, a phenomenon that rebels against representation. This does not imply that it would be meaningless, nor that it would contain some transcendental meaning. I see the abstract idiom rather as a representation of immanence, bodily presence and sensing.

My third exhibition, “Painting is the Gleam of

Flesh in Our Eyes", was presented in Studio K in the Museum of Contemporary Art Kiasma in 2003. My frame of mind when I started making the exhibition was: "I have nothing to say". I was working within this frame of mind, trusting largely to unconscious intentions and random events. I worked in dialogue with the material, but without forgetting the context of painting. The essential material in this exhibition was rubber.

In my work, I regard painting as a particular process of merging with the world, where many different modes of being in the world and many kinds of perceptions blend into one another.

The disintegration of mental images and their tarrying re-formation are part of the painting process. They both take place within the artist/subject. It is because of this that painting involves an element of redetermination of the subject.

At times, the process of painting involves a kind of undifferentiated relationship to the world, being steered by the unconscious. The term *undifferentiated* refers not only to the artist's unwillingness or even inability to establish an analytic distance to the thought or image taking shape, but also to an exploration of the boundaries of one's identity. "I have nothing to say" may be a productive starting point for painting.

Intense affects and desire are part of the process of painting. They mingle with pleasure, with an experience of being detached from the self in those phases of the process where the work seems to be creating itself.

Experiences of emptiness and meaninglessness are also part of the painting process. For me, they have to do with how subjectivity or identity is called into question in the process of painting. The ex-

pressive properties of painting cannot be explained wholly in terms of the absence of meaning, nor do properties that challenge visual representation solely imply the absence of meaning, but rather a different kind of meaning.

I approach this other kind of meaning in painting through the framework of psychoanalysis. I investigate the event of sensuality that flees all attempts at conscious conceptualisation, the 'speech' of synaesthetic states of body/mind, amodal sensations and vital affects.

I also interpret the multi-sensoriness of painting in the light of the theory of haptic visuality. The theory of haptic visuality is inherited from the art historian Alois Riegl, developed by Gilles Deleuze and Félix Guattari, and further developed by the art theorist Laura U. Marks. In haptic visuality, the eyes function in a way that is analogous to the sense of touch and proprioception, triggering physical memories of smells, taste, touch and the like.

Laura U. Marks has worked out a theory of haptic visuality in an effort to examine how intercultural moving images establish a bodily link between the viewer and the image, thus eliciting cultural meanings and memories that otherwise would not be conveyed. Referring to cinematic identification, Marks argues that haptic visuality invites the kind of identification where the viewer and the viewed, the subject and the object, merge into one. In this event, viewing is not power, but surrender – even to the point that the object is more powerful than the subject: "*---it seemed that there was something struggling to be expressed that was too fragile to make it into the image. This fragility had to do with the movement between cultures, the loss and retranslation of meaning.*" (Marks 2004.)

It is my contention that similar functions of sur-

render, dissolution and struggle are present also in the process of painting. In painting, too, something that is “too fragile to make it into [an] image” seeks to find expression. The process of painting, however, does not necessarily have anything to do with different cultures, although it does operate upon the structures of the formation of meaning: intuitive, bodily and also linguistically approachable areas of consciousness. This means that painting contains opposites and that it challenges the discursive order of the world.

The so-called self-expression on the painter’s part is revealed to be a demand for and an ability to situate him/herself in a state of indeterminacy, prepared for an encounter, not with the self, but rather with the world.

In terms of multi-sensory subjectivity, the process of painting does not necessarily involve the production of an object. Painting is a meeting of intensities: of colour, form, texture – things and forces that have no predefined, clearly delineated identity. The proportions, differences and meanings of things are only constructed in the painting event. Working with intensities instead of the effects of representation creates a performative presence.

In the light of my chosen viewpoint, painting is not a rectangular representation on a wall, it can just as well flow down onto the floor or include physical objects in itself. The work approaches disintegration, even the exchangeability and recycling of its parts. In reaching out for something “too fragile to make into [an] image”, representation falls back on its own materiality: the pictorial quality of painting is translated into the principles of sensory perception.

The most fascinating thing about painting is precisely the element that escapes definitions and

classification – a momentary emancipation from the predominant discourse.¹ The nature of painting crystallises in a paradox: painting of an image means the breaking of the image. It means breaking the already known mental image and formulating a new image. Painting manifests as a possibility and a space for observing the interaction of man and the world within the reshaping of mental images and subjectivity – as an event that does not allow forgetting the Other.

¹ Meaning in painting compares with the “line of flight” mode, described by Deleuze and Guattari, which allows the tacking together of separated perceptions of reality.

Lähteet

- Adams, Parveen 1996. *The Emptiness of the Image: Psychoanalysis and Sexual Differences*. Routledge, London and New York, 108–121.
- Albers, Josef 1991 (1963). *Värien vuorovaikutus. Alkuteos Kunst der Farbe. Subjektives Erleben und objektives Erkennen als Wege zur Kunst*. Suom. Maija Kärkkäinen & al. Helsinki: Vapaa taidekoulu.
- Astala, Lauri 2004. "Tila, paikka ja läsnäolo" *Taide 5/04*. Kustannus Oy Taide, Helsinki, 14–19.
- Bahtin, Mihail (1963/1991): *Dostojevskin poetiikan ongelmia*. Suom. Paula Nieminen ja Tapani Laine. Orient Express, Helsinki.
- Besant, Annie ja Leadbeater, C. W. 1980 (1901). *Thought-Forms. A Quest Book*, The Theosophical Publishing House, Wheaton, Ill., U.S.A. Madras, India / London, England.
- Bois, Yve-Alain & Krauss, Rosalind E. 1999 (1997). *Formless. A User's Guide*. Zone Books. Cambridge, Massachusetts, and London: Distributed by the MIT Press.
- van Campen, Crétien 1997. "Synesthesia and Artistic Experimentation", *PSYCHE*, 3(6), November 1997 <http://psyche.cs.monash.edu.au/v2/psyche-3-06-vancampen.html>
- Copjec, Joan 2000. "The strut of vision: seeing's corporeal support". Teoksessa *Time and the Image*. Edited by Carolyn Bailey Gill. Manchester University Press, Manchester and New York, 37–47.
- Caygill, Howard 2000. "Reliquary art: Orlan's serial operation". Teoksessa *Time and the Image*. Edited by Carolyn Bailey Gill, Manchester University Press, Manchester and New York, 48–57.
- Crary, Jonathan 2001. *Suspensions of Perception: Attention, Spectacle, and Modern Culture*, An OCTOBER Book, The MIT Press, Cambridge, Massachusetts, London, England.
- Cytowic, Richard E. 2002. *Synesthesia. A Union of the Senses*. Second Edition. The MIT Press, Cambridge, Massachusetts, London, England.
- Damasio, Antonio 2000. *Tapahtumisen tunne. Miten tietoisuus syntyy*. Suom. Kimmo Pietiläinen. Terra Cognita, Helsinki.
- Deleuze, Gilles & Guattari, Félix 1993. *Mitä filosofia on?* Suom. Leevi Lehto, Gaudeamus, Helsinki.
- Deleuze, Gilles 2003. *Francis Bacon: the logic of sensation*. Translated from the French by Daniel W. Smith. Continuum, London, New York.
- Deleuze, Gilles 2005. *Haastatteluja: Gilles Deleuzen ja Félix Guattarin haastatteluja ja kirjoituksia*. Suom. Anna Helle, Vappu Helmisaari, Janne Porttikivi ja Jussi Vähämäki. Tutkijaliitto, Helsinki.
- Derrida, Jacques 1993. *Memoirs of the Blind: The Self-Portrait and Other Ruins*. Translated by Pascale-Anne Brault and Michael Naas. The University of Chicago Press, Chicago and London.
- Fisher, Jennifer 1997. "Relational Sense: Towards a Haptic Aesthetics" *Parachute #87*, Summer 1997, 4–11.
- Foster, Hal 1996. *The Return of the Real; The Avant-Garde at the End of the Century*. An OCTOBER Book, The MIT Press, Cambridge, Massachusetts, London, England.
- Greenberg, Clement 1989 (1961). "Modernistinen maalaustaide". Teoksessa *Modernin ulottuvuuksia*, toim. Jaakko Lintinen. Gummerus, Helsinki.
- Haavisto, Virpi 1999. "Jag finns ju knappast till", Haavisto haastattelee Silja Rantasta Göteborgin taidemuseon näyttelykirjassa *Dokument av en utopi*.

- Heidegger, Martin 2000. "Maailmankuvan aika". Teoksessa *Kirje "humanismista" & Maailmankuvan aika*, Suom. Markku Lehtinen, Tutkijaliitto, Helsinki, 9–48.
- Hintsala, Merja 1998. *Mahdottoman rajoilla. Derrida ja psykoanalyysi*. Tutkijaliitto, Helsinki.
- Hyvönen, Hanna 2001. "Taidemaalarin ja filosofisen työn rinnastuksia Merleau-Pontyn fenomenologiassa". *niin & näin*, nr. 31, talvi 2001/4, Eurooppalaisen filosofian seura ry, Tampere.
- Iitiä, Inka-Maija 2003. "Maalauksen liha". Teoksessa *Tarja Pitkänen-Walter; Maalaus on lihan kiilto silmissämme*, toim. Patrik Nyberg. Nykyaikaisen taiteen museon julkaisuja 86/2003, Helsinki.
- Iitiä, Inka-Maija 2003. "Nina Roosin jälkikäsitteellisten maalausten tunnuista – Käsitetaidetta maalauksesta". Teoksessa *Volare – intohimona kuvataide: juhla*, toim. Anne Aurasmaa, Taidehistoriallisia tutkimuksia, 26, Taidehistorian seura, Helsinki, 128–137.
- Itten, Johannes 2004 (1961). *Värit taiteessa: värien subjektiivinen kokeminen ja objektiivinen tunnistaminen johdatuksena taiteeseen*. Suom. Antero Kare. Kustannus Oy Taide, Helsinki.
- Iversen, Margaret 1993. *Alois Riegl: Art history and theory*. Massachusetts Institute of Technology, The MIT Press, Massachusetts.
- Johansson, Hanna 2003. "Me ja poliittinen ilmakehä – Olafur Eliassonin sääoppi". *Taide* 6/03, Kustannus Oy Taide, Helsinki, 30–33.
- Johansson, Hanna 2004. "The Sun, the Owl, the Car and the Flower – On Art and Criticism". *Framework* 1/2004, Helsinki, 104–105.
- Kivirinta, Marja-Terttu 2000. "Valokuva on uutta maalaustaidetta". *Helsingin Sanomat* 12.8.2000.
- Kivirinta, Marja-Terttu 2002. "Kun valokuva muuttuu maalaukseksi". *Helsingin Sanomat* 8.5.2002.
- Kojo, Ilpo 2004. "Tekokäteenkin voi sattua". *Helsingin Sanomat* 19.10.2004.
- Konttinen, Riitta ja Laajoki, Liisa 2005 (2000). *Taiteen sanakirja*, toim. Kaarina Turtia. Otava, Helsinki.
- Krauss, Rosalind 1993. *The Optical Unconscious*. An October book, the MIT Press, Cambridge, Massachusetts, London, England.
- Krauss, Rosalind 2000 (1999). *"A Voyage on the North Sea" Art in the Age of the Post-Medium Condition*. Thames & Hudson Ltd, London.
- Kurkela, Kari 2004. "Winnicott, raja, luova asenne". *Psykoterapia* 2/2004, 23. vuosikerta, Therapie-yhdistyksen ja Therapie-säätiön yhteisjulkaisu, 128–156.
- Laakso, Harri 2003. *Valokuvan tapahtuma*. Tutkijaliitto, Helsinki.
- Leraillez, Laura 1995. "Tekstin kohdussa. Julia Kristeva". Teoksessa *Kuin avointa kirjaa*, toim. Mervi Kantokorpi, Helsingin yliopisto, Lahden tutkimus ja koulutuskeskus.
- Levinas, Emmanuel 1996. *Etiikka ja äärettömyys. Keskusteluja Philippe Nemon kanssa*. Suomennos ja esipuhe Antti Pönni. Gaudeamus, Helsinki.
- Lepistö, Vappu 1991. *Kuvataiteilija taidemaailmassa. Tapaustutkimus kuvataiteellisen toiminnan sosiaalipsykologisista merkityksistä*. Tutkijaliitto, Helsinki.
- Lindell, Juhani 2003. "Representoidun repeämä: Lacan viettiteoreetikkona". Teoksessa *Rakkaus, toive, todellisuus; Psykoanalyttisia tutkielmia*, toim. Esa Roos, Vesa Manninen ja Jukka Välimäki. Yliopistopaino, Helsinki, 81–128.
- Marks, Laura U. 2000. *The Skin of the Film. Intercultural Cinema, Embodiment, and the Senses*, Duke University Press, Durham and London.
- Marks, Laura U. 2002. *Touch. Sensuous Theory and Multisensory Media*. University of Minnesota Press, Minneapolis / London.
- Marks, Laura U. 2004. "Haptic Visuality: Touching with the Eyes". *Framework* 2/2004, 79–82.

- Massumi, Brian 2002. *Parables for the Virtual. Movement, Affect, Sensation*. Duke University Press, Durham & London.
- Maurer, Daphne & Mondloch, Catherine 2004. "Do small white balls squeak? Pitch-object correspondences in young children". *Cognitive, Affective & Behavioral Neuroscience* 2004, 4 (2), 133–136.
- Mikkonen, Kai 2005. *Kuva ja sana: kuvan ja sanan vuorovaikutus kirjallisuudessa, kuvataiteessa ja ikonoteksteissä*. Gaudeamus, Helsinki.
- Moritz, William 1986. "Abstract film and color music". Teoksessa *The Spiritual in Art: Abstract Painting 1890–1985*. Organized by Maurice Tuchman with the assistance of Judi Freeman, Editor Edward Weisberger. Los Angeles County Museum of Art, Abbeville Press, New York, 297–311.
- Mäkelä, Jukka 2003. "Piiirteitä aivojen varhaisesta kehityksestä". *Äidin ja vauvan varhainen vuorovaikutus*, toim. Pirkko Niemelä, Pirkko Siltala ja Tuula Tamminen. WSOY, Helsinki, 107–124.
- Määttänen, Kirsti, 1994. "Arjen kuulas täyteläisyys – arjen arvoa etsimässä". *Ryhmätyö* 4/1994, 9–11.
- Nyberg, Patrik 2003. "Valokuva maalauksena, Elina Brotheruksen siveltimen jälki". Teoksessa *Volare – intohimona kuvataide: juhla kirja Jukka Ervamaalle*, vastaava toim. Anne Aurasmaa. Taidehistoriallisia tutkimuksia, 26, Taidehistorian seura, Helsinki, 138–148.
- Oksanen, Atte 2004. "Haluaavat, persoonattomat ja rajattomat ruumiit: Gilles Deleuzen ajattelu ruumiillisuuden ja kuvataiteilijoiden tutkimuksessa". Teoksessa *Vastarintaa nykyisyydelle. Näkökulmia Gilles Deleuzen ajatteluun*, toim. Teemu Taira ja Pasi Väliäho. Eetos-julkaisuja 1, Tampere, 223–249.
- Piontelli, Alessandra 1992. *From Fetus to Child. An Observational and psychoanalytic study*. Tavistock/Routledge, London.
- Pitkänen-Walter, Tarja 2001. "Kuvan tunto-oppia tavailemassa". Teoksessa *Taiteellinen tutkimus*, toim. Satu Kiljunen ja Mika Hannula. Kuvataideakatemia, Helsinki.
- Pitkänen-Walter, Tarja 2003. "Värin tiloja". *Prosessinäyttelyn esitelehti*. Nykyaiteen museo Kiasma, Helsinki.
- Pitkänen-Walter, Tarja 2004. "Median ja maan välillä – Aistimuksen viemänä olennaiseen". Teoksessa *Timo Vartiainen; Tsurraa*, toim. Kati Kivinen. Nykyaiteen museon julkaisuja 94/2004, Helsinki.
- Pitkänen-Walter, Tarja 2006. "Elimellisesti!" Näyttelyluettelossa *Vesa-Pekka Rannikko, Valos / Casting*. Porin taidemuseon julkaisuja 81.
- Rajchman, John 2001 (2000). *The Deleuze Connections*. The MIT Press, Cambridge, Massachusetts, London, England.
- Rautio, Pessi 1996. "Kynnenkokoista taidetta". *Helsingin Sanomat* 21.12.1996.
- Robins, Kevin 2002 (1996). *Into the Image. Culture and politics in the field of vision*. Routledge, London and New York.
- Rossi, Leena-Maija 1999. *Taide vallassa; Poliittikkäksityksen muutoksia 1980-luvun suomalaisessa taidekeskustelussa*. Kustannus Oy Taide, Helsinki.
- Sederholm, Helena 2002. "Performatiivinen taide ja naisidentiteetin rakentaminen". Teoksessa *Kauneuden sukupuoli. Näkökulmia feministiseen estetiikkaan*, toim. Pauline von Bonsdorff ja Anita Seppä. Gaudeamus, Helsinki, 76–106.
- Siltala, Pirkko 1993 *Haen sanojani kaukaa – Naiskirjailijan luovuus*. Yliopistopaino, Helsinki.
- Siltala, Pirkko 2003. "Varhainen vuorovaikutus kokemuksen ja tutkimuksen valossa". Teoksessa *Äidin ja vauvan varhainen vuorovaikutus*, toim. Pirkko Niemelä, Pirkko Siltala ja Tuula Tamminen. WSOY, Helsinki, 16–43.
- Siltala, Pirkko 2004. "Maria – elämänsä subjekti". Teoksessa *Naisten Raamattu – Tätä kertomusta en unohda*, toim. Kirsi Hiilamo. Kirjapaja Oy, Helsinki.
- Siltala, Pirkko 2004. "Tiedostamattoman symbolisoituminen". *Psykoterapia* 2/2004, 23. vuosikerta, Therapie-yhdistyksen ja Therapie-säätiön yhteisjulkaisu, 75–87.

- Siltala, Pirkko 2006. "Kuoleman ja rakkauden voimien jännitteessä". Teoksessa *ARS 06 Toden tuntu*, toim. Tuula Karjalainen ja Marja Sakari. Nykyaiteen museon julkaisuja 100/2006, 26–28.
- Stern, Daniel N. 1985. *The Interpersonal World of the Infant. A View from Psychoanalysis and Developmental Psychology*. Basic Books, United States of America.
- Stern, Daniel N. 1997 (1992) (1990). *Maaailma lapsen silmin – mitä lapsi näkee, kokee ja tuntee*. Suom. Eeva-Liisa Jaakkola, esipuhe Jari Sinkkonen. WSOY, Helsinki.
- Stewen, Riikka 1989. *Hugo Simberg – Unien maalari*. Otava, Helsinki.
- Stewen, Riikka 1995. *Beginnings of Being: Painting and the topography of the aesthetic experience*. Taidehistorian seura, Taidehistoriallisia tutkimuksia, Helsinki.
- Sturm, Hertha 1987. *Emotional Effects of Media: The Work of Hertha Sturm*. Edited by Gertrude Joch Robinson. Working Papers in Communications. McGill University Graduate Program in Communications, Montreal, Canada.
- Taira, Teemu 2004. "Viivoista koostetut, viivojen lävistämät: Deleuze, kulttuurintutkimus, Magnolia" teoksessa *Vastarintaa nykyisyydelle, Näkökulmia Gilles Deleuzen ajatteluun*, toim. Teemu Taira & Pasi Väliäho. Eetos-julkaisuja 1, Tampere, 53–82.
- Torsti, Marita 2004 (2001). *Vapaan assosiaation paluu*. Yliopistopaino, Helsinki.
- Tuchman, Maurice 1986. *The Spiritual in Art: Abstract Painting 1890–1985*. Organized by Maurice Tuchman with the assistance of Judi Freeman, Editor Edward Weisberger. Los Angeles County Museum of Art, Abbeville Press, New York.
- Törmä, Minna 2003. "Maalaus ja valokuva – ontologisia pohdintoja". *Taide* 5/2003, Kustannus Oy Taide, Helsinki, 8–11.
- Vuorinen, Risto 1997. *Minän synty ja kehitys. Ihmisen psyykinen kehitys yli elämänkaaren*, WSOY, Helsinki.
- Wallis, Brian 1984. *Art After Modernism: Rethinking Representation*, Edited and with an Introduction by Brian Wallis. Foreword by Marcia Tucker, The New Museum of Contemporary Art, New York in association with David R. Godine, Boston.
- Walsh, Roger 2004. "Can Synaesthesia Be Cultivated?: Indications from Surveys of Meditators" (abstract) *Journal of Consciousness Studies*, Volume 12, Numbers 4–5, 2005, pp. 5–17(13).
- Watkins, Jonathan 2002. Keskustelu Katharina Grossen kanssa "Wie Man mit dem Malen Anfängt and Aufhört". Näyttelykirjassa *Katharina Grosse; Cool Puppen; Der Weisse saal trifft sich im Wald; Ich wüsste jetzt nichts*. Edition Minerva Hermann Farnung, Wolfratshausen.
- Wuorila-Stenberg, Henry 2004. *Ristiriidasta myötätuntoon*. Näyttelykirja Wuorila-Stenbergin retrospektiivisen näyttelyn yhteydessä 1.10.2004–2.1.2005. Helsingin kaupungin taidemuseo (Taidemuseo Meilahti) ja 14.1.–6.3.2005 Wäinö Aaltosen museo, Turku. Minerva kustannus Oy. Tekstissä mainitsemani teosten kuvat sivuilla 106, 120–121, 141.
- Wäspe, Roland 2002. "Der Weisse Saal Trifft Sich im Wald". Näyttelykirjassa *Katharina Grosse; Cool Puppen; Der Weisse saal trifft sich im Wald; Ich wüsste jetzt nichts*. Edition Minerva Hermann Farnung, Wolfratshausen.

Painamattomat lähteet

Alvesalo, Maija 2004. "Kauneuden kokemisesta", TA (=taiteilijan arkisto).

Cytowic, Richard E. 2004. Encyclopedia of Neuroscience 3d ed. SynesthesiaResourceEncyclopedia, <http://cytowic.net/synesthesia/> (28.12.2005).

Grosse, Katharine 2003. Grossen luento Kuvataideakatemiassa, seminaarissa "Keksiä maalaus uudelleen!" 14.11.2003, TA.

Heikinaho, Minna 2005. Puhelinkeskustelu M. H. ja T. P-W. 27.10.2005.

Hughes, Robin 1996. Hughes haastattelee Richard E. Cytowicia "Synesthesia". The Health Report, 1996, Radio national Transcripts: The Health Report, 8. 7.1996. <http://www.abc.net.au/rn/talks/8.30/helthrpt/hstories/hro80796.htm> (2.9.2006).

Hintsa, Merja 2004. Keskustelu Tarja Pitkänen-Walterin kanssa Seurasaarentiellä Helsingissä, 24.8.2004, TA.

Immonen, Visa 2004. <http://www.helsinki.fi/hilma/tiedotus/esitysta.htm>

Kelly, Mary 1999. Keskustelu Tarja Pitkänen-Walterin kanssa, UCLA Los Angeles 18.11.1999, TA.

Nyysönen, Miika 2005. www.miikanyyssonen.com

Oksanen, Atte 2004. "Taiteilijan minuus; Luovuuden ja ruumiillisuuden rihmastoja", Tampereen yliopisto. Yhteiskuntatieteellinen tiedekunta. Sosiologian ja sosiaalipsykologian laitos. Sosiaalipsykologian lisensiaatintutkimus.

Pitkänen(-Walter), Tarja 1997. "Hetki läsnäolon muistomerkin äärellä – tutkimusmatka mielikuvan alkuperästä luovuuden lähteelle". Taidekasvatusseminaaritutkielma 23.4.1997, Taidekasvatuksen osasto, Taideteollinen korkeakoulu, TA.

Sandqvist, Gertrud 1999. "On Intuition"; "Om intuition". www.kaapeli.fi/~roos/gertrude.htm

Siltala, Pirkko 2001. "Katseen halusta ihmetykseen ja mielen pohjattomaan syvyyteen". Tarja Pitkänen-Walterin näyttelyssä 22. 4.2001 pidetty alustus, TA.

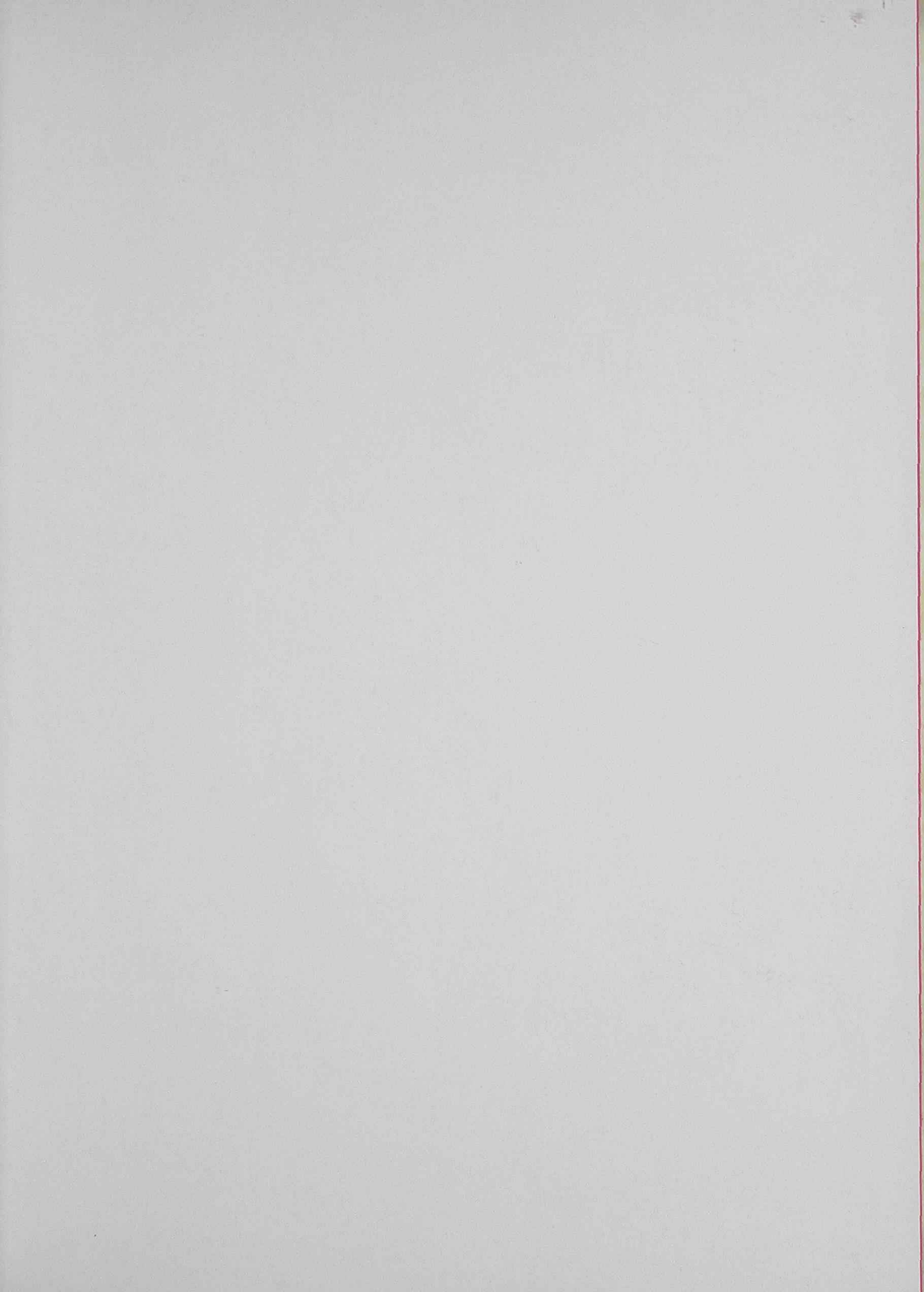
Wardi, Rafael 2006. Puhelinkeskustelu R. W. ja T. P-W, 28. 4.2006.

Vartiainen, Timo, 1990–2004, kuvat, tekstit, haastattelut sekä tutustuminen näyttelyn raakamateriaaliin. Osallistuminen Roskaa-projektiin kaivaus-avustajana 1992.

Wuorila-Stenberg, Henry. Puhelinkeskustelu H. W-S ja T. P-W, 11.11.2004.







KUVA

LIKE

ISBN 952-471-869-3 70



9 789524 718691

WWW.LIKE.FI