

Okulasentrismien kritiikin paljastuminen nykyaiteen materiaalisuuksissa



Oula Haapala  
Nykyaiteen historian ja teorian kandidaattiohjelma  
Taideyliopiston Kuvataideakatemia  
Taiteen kandidaatin opinnäyte  
Ohjaaja: Hanna Johansson  
Opinnäytteen tarkastajat: Hanna Johansson & Laura Eweis  
29.3.2026

|   |   |
|---|---|
| TEKIJÄ<br>Oula Anton Mihkkal Haapala  | KOULUTUSOHJELMA<br>Nykytaiteen historia ja teoria |
| TYÖN NIMI<br>Okulasentrismien kritiikin paljastuminen nykytaiteen materiaalisuuksissa   | SIVUMÄÄRÄ<br>23                                   |
| <b>TIIVISTELMÄ</b><br><p>Opinnäytetyössäni pohdin sitä miten taidekokemusta voi lähestyä okulasentrismien kritiikin ja fenomenologian kautta. Okulasentrismi tai silmäkeskeisyys tarkoittaa länsimaisessa estetiikassa ja epistemologiassa vallinnutta näköaistin ensisijaistamista. Tämä ensisijaistaminen on näkynyt esimerkiksi siinä, että muiden aistien kautta saatua tietoa ja kokemusta on saatettu vähätellä, siten myös luoden aistihierarkian, jonka huipulla on toiminut näköaisti.</p> <p>Käyn opinnäytetyössäni lyhyesti läpi okulasentrismien syntyyn vaikuttaneita historiallisia tekijöitä sekä okulasentrismiin 1900-luvulla kohdistuneen kritiikin, joka pitkälti keskittyi näköaistin ensisijaistamisen aiheuttamaan kokemuksen. Lähestyn tätä ruumiittomuutta pohtimalla sitä miten taide vaikuttaa ruumiillisesti, vaikka sen pääasiallinen kokemuksen tapa olisi nähdä se. Pysin siis tietyllä tapaa osittain “tasoittamaan” länsimaiseen ajattelumalliin juurtunutta aistien hierarkiaa.</p> <p>Analysoin Kiasman Kivi, Paperi, Sakset -kokelmanäyttelyn neljää teosta. Analyysissä pohdin millä tavoin niiden katsominen herättää erilaisia ruumiillisia tuntemuksia, jolloin rinnalle nousee muutkin kuin puhtaasti visuaaliset aistikokemukset. Analysoitaviin teoksiin kuuluu maalaus, videoteos, ääni-installaatio sekä valokuva.</p> <p>Lopulta otan huomioon sen, että fenomenologia ei etsi tiettyjä ratkaisuja, eikä sille ole yksinomaan alalle ominaisia tutkimuskysymyksiä. Fenomenologia on siis väline, itsessään usein paradoksaalinen, mutta lopulta hyvin antoisa työkalu. Siten opinnäytetyöni onkin tietyllä tapaa ehdottelua siitä miten ja mitä tottumuksia olisi mahdollista ynnä mielekästä purkaa taidekokemuksesta, jotta siitä muodostuisi monitahoisempi ja runsaampi.</p> |   |
| <b>ASIASANAT</b><br>Kiasma, materiaalisuus, okulasentrismi, fenomenologia, taidekokemus, ruumiillisuus, moniaistillisuus, Maurice Merleau-Ponty, modernismi   |   |

# Sisällysluettelo

|  |    |
|--|----|
| 1 Johdanto .....                                   | 1  |
| 2 Menetelmä ja okulasentrismi .....                | 2  |
| 2.1 Okulasentrismien historia ja kritiikki .....   | 3  |
| 2.1.1 Modernismin silmänräpäys .....               | 5  |
| 2.2 Fenomenologinen tutkimusmenetelmä .....        | 6  |
| 3 Kivi, Paperi, Sakset.....                        | 10 |
| 4 Analyysit.....                                   | 11 |
| 4.1 Nina Roos - <i>Huone ja ajatus</i> .....       | 12 |
| 4.2 Pearla Pigao - <i>RD2-5XDA-4DXFF</i> .....     | 13 |
| 4.3 Ann Veronica Janssens - <i>Fosfeenit</i> ..... | 15 |
| 4.4 Eeva-Mari Haikala - <i>Mist</i> .....          | 16 |
| 5 Lopuksi .....                                    | 18 |
| Lähteet: .....                                     | 21 |

## 1 Johdanto

Opinnäytetyössäni kartoitan niitä mahdollisuuksia, joita okulasentrismen kritiikki pystyy avaamaan nykytaiteen kokemiseen ja käsittelyyn. Miten kokemus ja tulkinta teoksista muuttuu, kun näköaistin ensisijaisuus sivuutetaan ja tämä “jaloin aisti”<sup>1</sup> on mahdollista tuoda lähemmäksi muita aisteja, niin että sen katsotaan olevan yhteydessä ja vuorovaikutuksessa ruumiin kanssa?

Lähestyn aihetta nykytaiteelle hyvin keskeisen teeman, eli materiaalisuuden kautta, ja tarkemmin, Kiasmassa järjestetyn kokoelmanäyttelyn *Kivi, Paperi, Sakset* (14.2.2025–18.1.2026) tarkastelulla. Aiheeni valikoitumista ohjasivat pitkälti omat kiinnostuksenkohteeni, jotka sijoittuvat mannermaiseen filosofiaan sekä fenomenologiaan. Koen myös, että tämä on kiinnostava tapa käsitellä nykytaiteen materiaalisuuksia, joka puuttui, tai jolle osoitettiin vähäistä huomiota näyttelyn ohella Kiasman laatimassa näyttelykatalogissa. Taustatutkimusta tehdessä huomasin, että aiheesta ei myöskään ole kirjoitettu paljoa suomeksi nykytaiteen saralla. Opinnäytetyössäni oletan taiteen kokijan olevan näkevä subjekti. Pyrkimyksenäni ei siis ole sivuuttaa tai kieltää näköaistin tärkeyttä taidekokemuksessa, vaan kyseenalaistaa ja pohtia kyseiselle aistille osoitettua yksinomaista valta-asemaa siinä.

Opinnäytetyölleni keskeisiä kysymyksiä ovat esimerkiksi, miten teoksien läsnäolo(t) vaikuttavat kokemuksiin niistä ja mitkä prosessit sekä ajatusyhteydet tuottavat ruumiin paremmin huomioon ottavan kokemuksen taiteesta? Käsittelen myös sitä mitkä polut ovat johtaneet silmän ja täten näköaistin valta-asemaan ja miten tämä asema tulee ilmi, sekä mitä mahdollista tietoa nykytaiteen materiaalisuuden käsittely tästä näkökulmasta voi luoda. Opinäytetyössäni siis kysyn, miten näköaisti yhdistyy rummiillisuuteen kohdatessaan nykytaiteen erilaisia materiaalisuuksia?

Opinnäytetyöni pääasiallinen metodi on teosanalyysi. Aineistoni koostuu neljästä teoksesta. Olen pyrkinyt poimimaan monipuolisen kirjon teoksia osoittaakseni lähestymistavan

---

<sup>1</sup> Näköaistia käsittelevän tutkielman ”Optiikka” esipuheessa Descartes on kutsunut näköaistia aisteista jaloimmaksi.

monipuolisuuden ja laaja-alaisen sovellettavuuden. Valitsemaani aineistoon kuuluu maalaus, videotaideteos, käsitetaiteellinen teos, ääniteos/installaatio – yksi esimerkki kutakin. Määrittävää näille teoksille on, että yhteenkään niistä ei saanut koskea. Onkin siis kiinnostavaa pohtia, miten muut aistit heräävät, kun taidekokemus toteutuu näkemisen kautta.

Oleellisin käsite opinnäytetyölleni on okulasentrismi, jota voi kutsua myös silmäkeskeisyydeksi. Okulasentrismillä tarkoitan länsimaisessa epistemologiassa ja estetiikassa vallinnutta näköaistin ensisijaistamista ja korostamista.<sup>2</sup> Okulasentristinen ajattelu- ja käsittelytapa tulee ilmi, niin renessanssissa, valistuksessa, kuin modernismissakin.

Ehkä keskeisimmäksi ajattelijaksi opinnäytetyössäni nousee ranskalainen filosofi ja fenomenologi Maurice Merleau-Ponty (1908–1961). Hyödynnän hänen ajatuksiaan punoutumisesta maailman kanssa: ”Meidän on totuteltava ajattelemaan, että kaikki näkyvä on veistetty koskettavasta, että kaikkeen koskettavaan sisältyy jonkinlainen lupaus näkyvyydestä”<sup>3</sup>. Lähestyn Merleau-Pontyn fenomenologiaa lähinnä muiden tulkintojen, eli sekundääristen lähteiden, pohjalta.

## 2 Menetelmä ja okulasentrismi

Opinnäytetyöni kaksi pääasiallista tutkimusmenetelmää ovat musiikkitieteilijä Juha Torvisen hahmottelema fenomenologinen tutkimusmentelmä sekä yleisemmin okulasentrismen kritiikin soveltaminen taidekokemukseen. Monet fenomenologian perinteestä syntyneet ajatukset ja käsitteet ovat vaikuttaneet okulasentrismen kriitikoiden, kuten Roland Barthesin, Emmanuel Levinasin tai Jacques Lacanin ajatteluun.<sup>4</sup> Itse fenomenologiakin on historian saatossa ollut myös kriittinen näköaistia tai ainakin sen yksiselitteistä valta-asemaa kohtaan. Fenomenologia valikoitui opinnäytetyöni pääasialliseksi okulasentrismen kritisoinnin metodiksi, sillä koen, että se on yksi toimivimpia tapoja ottaa kokemus ja ruumiillisuus huomioon aihetta kuin aihetta käsitellessä.

<sup>2</sup> Tieteen termipankki “okulasentrismi” <https://tieteentermipankki.fi/wiki/Estetiikka:okulasentrismi>

<sup>3</sup> Merleau-Ponty 2016, 557

<sup>4</sup> Martin Jay kuvailee näitä kaikkia okulasentrismen kriitikoiksi.

## 2.1 Okulasentrismien historia ja kritiikki

Okulasentrismillä tai silmäkeskeisyydellä tarkoitan näköaistin valta-asemaa länsimaisessa estetiikassa ja epistemologiassa. Kyseinen ajattelutapa on ollut olennainen osa länsimaisen ajattelun historiaa niinkin pitkältä kuin antiikin Kreikasta lähtien.<sup>5</sup> Syitä silmäkeskeisyyden myötä vallinneelle näköaistin painotukselle tiedon muodostumisessa ja kokemuksessa voi varmasti löytää useita, mutta yksi keskeisimmistä löytyy ranskalaisen filosofin René Descartesin (1596–1650) ajattelusta. Hänen epistemologisessa käsityksessään subjekti määrittellään kaikkinäkevän mielen silmän myötä transsendentaaliseksi, ikään kuin ulkopuoliseksi katsojaksi, ja objekti vain tämän transsendentaalisen ja paikattoman tarkkailijan katseen toimeksi kohteeksi.<sup>6</sup>

Yhdysvaltalaisen historioitsijan Martin Jayn (1944-) mukaan näköaistilla on ollut niinkin vakiintunut asema länsimaisen filosofian historiassa, että sen kehitystä ei ole mahdollista ymmärtää ilman aistien hierarkiaa, jonka huipulla on toiminut tämä kaikkinäkevä silmä.<sup>7</sup>

Jayn kirja “Downcast Eyes: The Denigration of Vision in Twentieth-Century French Thought” käsittelee laajasti okulasentrismien syntyä antiikin Kreikasta varhaismoderniin Eurooppaan ulottuvassa historiassa ja tämän ajan ajatteluun vahvasti juurtuneen silmäkeskeisyyden synnyttämää vastarintaa 1900-luvun ranskalaisessa filosofiassa.

Hyödynnän opinnäytetyössäni kahta Jayn käyttämää termiä, jotka ovat näkemisen tapa (scopic regime), jolla tarkoitan tietyssä ajassa vallitsevaa näkemisen tapaa, josta yksi esimerkki on Descartesin epistemologisen ajattelun pohjalta syntynyt kartesiolainen perspektivismi. Suomalainen filosofi Reijo Kupiainen on kuvaillut kartesiolaista perspektivismiä seuraavanlaisesti:

kartesiolainen perspektivismi viittaa silmään metaforisesti järjen “yksisilmäisenä” katseena. Sille on ominaista subjektin ja objektin erottaminen toisistaan, subjektin näkeminen

---

<sup>5</sup> Jay 1993. 22–23.

<sup>6</sup> Foster, Hal 1999. Vision and Visuality teoksen alkuosissa. Jay on kuvannut tätä näkemisen tapaa kartesiolaiseksi perspektivismiksi.

<sup>7</sup> Jay 1993, 187.

yksinäisenä tarkkailevana silmänä todellisuuden yläpuolella sekä objektin näkeminen yhdenmukaisena, ulottuvaisena ja liikkumattomana entiteettinä.<sup>8</sup>

Tässä näkemisen tavassa taidekokemukselle ongelmallista on sen tuottama ruumiittomuus ja ajattomuus: taideteos ja ruumis käsitetään täysin erillisinä asioina ja niiden yhdistävä suhde on yksinomaan tarkkailussa. Tämä johtaa siihen, että tietyn tilanteeseen, henkilökohtaiseen historiaan ja ruumiiseen liittyvät tekijät ovat pitkälti sivuutettuja. Tässä tulee ilmi yksi Kupiaisen luonnehtiman okulasentriseen ajattelutapaan liittyvä käsite, eli ”silman viisaus”

Okulasentrismi kuvaa hyvin juuri sitä aluetta, jossa subjekti ottaa etäisyyttä kohteeseensa nähdäkseen ja tietääkseen paremmin – tullakseen viisaaksi. Tällaista viisautta voidaan kutsua silmän viisaudeksi.<sup>9</sup>

Silman viisaus on siis okulasentristiselle käsitykselle kokemukselle tapa luoda tietoa, eli siten myös valtaa, etäännyttämällä itsensä ja tätä kautta tekemällä taideteoksesta ainoastaan puhtaan tarkastelun, eli edelleen, ruumiittoman havaitsemisen, kohde.

Toinen tätä kartesioilaista ajattelutapaa sivuava silmäkeskeisyyden historialle tärkeä asia on renessanssimaalari Leon Battista Albertin (1404–1472) kehittämä perspektiivioppi. Siihen liittyy hänen luonnehtimansa katsojasubjekti, jota leimaa silmän yksittäisyys, tietty ”räpäyttämättömyys” ja staattisuus.<sup>10</sup> Kyseiseen perspektiivioppiin liittyi myös Albertin pyramidi, eli käsitys, jossa katsojan silmästä piiryy ulospäin suuntautuvia säteitä taulun kankaalle, jolloin taulusta muodostuu eräänlainen ”ikkuna” siinä mielessä, että taulu rakentaa oman pyramidinsa, jonka ”huippu” on taulun sisäisen perspektiivin katoamispisteessä. Albertin pyramidille ominaista oli se, että kaikki näkivät tämän samalla tapaa, siten myös siloittaen mahdollisia kokemuksellisia eroja.<sup>11</sup>

Tämä laajalti renessanssiin ja myöhempään maalaustaiteeseen vaikuttanut käsitys maalauksen katsojasta muotoili katsomisen kokemuksesta ja katseesta hyvin homogeenisen. Homogeenisyys tuli kartesiolaiselle perspektivismillekin tutusta jumalan yksisilmäisestä kaikkinäköisyydestä. Todellisuudessa ihmisen silmä kuitenkin on rajallinen, se ei näe

---

<sup>8</sup> Reijo Kupiainen 1997, 37.

<sup>9</sup> Sama. 18.

<sup>10</sup> Jay 1988, 6.

<sup>11</sup> Kupiainen 1997, 38.

äärettömyyksiin ja näkökenttä on heterogeeninen, se ei kykene havaitsemaan jumalan silmin kaltaisesi äärettömyyksiin kaikkinäkevänä.<sup>12</sup>

Kuten Kupiainen mainitsee, niin näköaistiin pohjautuvalla okulasentrismillä ollut myös vahva rooli subjekti-objekti-jaottelun muodostumisessa. Esseessään ”The Nobility of Sight”, filosofi Hans Jonas (1903–1993) kuvaa näköaistia samanaikaisuuden aistiksi. Sitä leimaa sille ominainen kyky skannata havainto tai tilanne ”yhdeksi vilkaisulta”, mikä erottaa sen muista ”ajallisemmista” aisteista (kuten tunnosta), jotka tuottavat hetkellisempiä aistihavaintoja.<sup>13</sup>

Näköaistin toisena ominaisuutena Jay nostaa esille Jonaksen argumentin näköaistin etäännyttävästä tendenssistä, jossa ”näön ulkopuolisuus antaa tarkkailijalle mahdollisuuden välttää suoraa sitoutumista(engagement) katseensa kohteeseen”<sup>14</sup>. Jayn mukaan 1900-luvun taiteessa vaikuttaneella ranskalaisella filosofilla Henri Bergsonilla (1859–1941) oli ratkaiseva asema silmäkeskeisyyden kyseenalaistamiselle. Hän hahmotteli ajallisuuden yhdeksi kokemuksen määrittäväksi tekijäksi, joka sittemmin innoitti myöhempiä okulasentrismin kriitikoita.<sup>15</sup>

### 2.1.1 Modernismin silmänräpäys

Toisella puolella valtamerta yhdysvaltalainen taidekriitikko Clement Greenberg (1909–1994) muotoili silmän ja sille liitetyn välittömyyden piirteen osaksi modernistista taidekäsitystä. Greenbergille modernistista taidetta edeltävät vanhojen mestarien maalaukset loivat illuusionsa tilasta kuvaamalla maisemia tai paikkoja, joissa pystyi kuvittelemaan itsensä kävelevän niihin sisään. Tätä vastoin modernistisen maalauksen luoma tilaillusio on kuitenkin puhtaasti visuaalinen, sillä se on käsitettävissä vain näköaistin kautta. Hänelle yksi merkittävimpiä asioita maalaukseen liittyvässä taidekokemuksessa oli riisua se näköaistiin liittymättömistä asioista. Modernistisen maalauksen sekä sen luoman ankarasti visuaalisen tilaillusioon läpi saattoi kulkea vain silmän avulla.<sup>16</sup>

---

<sup>12</sup> Sama, 38.

<sup>13</sup> Jay 1993, 24.

<sup>14</sup> sama. 25. Suomennos kirjoittajan oma.

<sup>15</sup> Jay 1993, 186.

<sup>16</sup> Greenberg 1989, 139–140.

Toinen Greenbergin käyttämä termi on “at-onceness”, jonka suomennan välittömyydeksi. Käsite käytännössä tarkoittaa sitä, että ihannetapauksessa maalaus antautuu yksittäisen silmäyksen kautta: se paljastaa itsensä jakamattoman ja ajattoman hetken myötä, sen “ykseyden pitäisi tulla välittömästi ilmi”<sup>17</sup>.

Greenberg toimi 1900-luvun puolivälin ja sen jälkipuoliskon aikana, joka on okulasentrismin historian kannalta mielenkiintoista siinä mielessä, että samanaikaisesti Euroopassa ja varsinkin Ranskassa oli, ajattelijoiden kuten esimerkiksi Michel Foucaultin, Maurice Merleau-Pontyn ja Jacques Lacanin toimesta meneillään vahva anti-okulasentristinen diskurssi. Myöhemmät modernismin kriitikot, kuten Rosalind Krauss<sup>18</sup> tai Thierry de Duve ovat molemmat kritisoineet Greenbergin näkemystä.<sup>19</sup>

Yhdysvaltalainen taidekriitikko Eilean Hooper-Greenhill on väittänyt myös modernistisen museoinstituution ja sen harjoittaman pedagogiikan palvelevan vahvasti näköaistia, siinä missä “Näkö on modernin ajan tärkein aisti. Modernisuus on erottamaton osa katsojan/tarkkailijan syntymistä”.<sup>20</sup> Tämä tarkoitti sitä, että modernistisissa taidemuseoissa sekä gallerioissa esittämiskäytännöt suunniteltiin tiettyä valoa, katsomisetaisyyttä ja näkemisen selkeyttä korostaen.<sup>21</sup>

## 2.2 Fenomenologinen tutkimusmenetelmä

Analyysini selkärankana hyödynnän Juha Torvisen hahmottelemaa nelivaiheista fenomenologista tutkimusmenetelmää. Vaiheet eivät välttämättä seuraa toisiaan “askel askeleelta”, vaan paljastavat kukin itsensä aikansa koittaessa, usein myös kietoutuen ja tarrautuen toisiinsa. Fenomenologisen tutkimuksen ei ole välttämättä sisällytettävä kaikkia

---

<sup>17</sup> Greenberg 1959, 70.

<sup>18</sup> Kraussin ajattelun lähtökohdat kuitenkin tulivat pitkälti samasta Greenbergin ajamasta formalistisesta taidekäsityksestä, mutta hän silti oli hyvin kriittinen tiettyjä Greenbergin ajatuksia kohtaan. Krauss mainitsee esseekokoelmansa ”The Originality of the Avant-Garde and Other Modernist Myths” esipuheessa, että oikeastaan koko kirja pyrkii haastamaan Greenbergin ajatuksia taiteesta.

<sup>19</sup> Jay 1993, 160.

<sup>20</sup> Hooper-Greenhill 2000, 129. Kirjoittajan suomennos.

<sup>21</sup> Sama, 129.

neljää vaihetta, vaan usein yksikin voi jopa riittää, jotta tutkimusta voisi luonnehtia fenomenologiseksi.

### **Ensimmäinen vaihe: millainen kokemus on?**

Tämä vaihe pitää sisällään kokemuksen kuvailun, joka voi olla esimerkiksi metaforista, fantasiaa tai fiktiota. Ensimmäiselle vaiheelle yksi oleellinen usein fenomenologisessa diskurssissa toistuva termi on reduktio. Lyhkäisesti selitettynä reduktiolla pyritään riisumaan niitä kyseenalaistamattomia totunnaisuuksia, joita kuuluu kokemukseen. Fenomenologian “isälle”, Edmund Husserlille (1859–1938) reduktio tarkoitti pyrkimystä puhtaan intuitiivisen kokemuksen tilaan, jossa fenomenologi pyrkii saamaan erityisiä tietoja vain välittömän kokemuksen kautta, joka oli vailla ennalta määrittäviä totunnaisuuksia. Nämä totunnaisuudet saattavat löytää tiensä kokemukseen esimerkiksi omaksuttujen filosofisten periaatteiden tai kulttuuristen tottumusten kautta.

Reduktiolle yksi olennainen termi on sulkeistaminen (saks. Einklammerung), jolla tarkoitetaan halua “purkaa itsestään selviksi muodostuneita, vääristäviä tai kokemusta ennalta ohjaavia tottumuksia ja käsityksiä.”<sup>22</sup> Nämä tottumukset saattavat usein peittää alleen fenomenologialle kiinnostavia kokemuksellisia ainutkertaisuuksia, katkoksia ja häiriöitä.<sup>23</sup> Taidekokemuksille, joita analysoin tässä työssä, relevantti sulkeistamisen kohde voisi olla esimerkiksi näköaistin ensisijaisuus kokemuksessa.

Myöhemmät fenomenologit, kuten Merleau-Ponty tai saksalainen Martin Heidegger, ovat kritisoineet tätä äärimmäisen reduktion kautta saavutettuun intuitioon liitettyä puhtautta. Esimerkiksi Merleau-Ponty kyseenalaisti äärimmäisen reduktion mahdollisuutta kehollisuuden ja ruumiin näkökulmasta. Kaiken redusointi on mahdotonta, sillä keho tulee vastaan – sitä ei ole mahdollista redusoida pois kokemuksesta. Jayn mukaan Merleau-Ponty onnistui riisumaan Husserlilaisen fenomenologian sen kartesiolaisista piirteistä.<sup>24</sup> Tämä Merleau-Pontyn ajattelussa oleva ruumiillinen pohja tarkoittaa myös sitä, että ruumiimme on perusta kokemuksellemme ja kaikelle siihen liittyvälle.

---

<sup>22</sup> Torvinen 2008, 8.

<sup>23</sup> Sama, 8.

<sup>24</sup> Jay 1993, 268.



Tästä käsitteisiin nojaamisesta kuitenkin muodostuu fenomenologialle mielenkiintoinen problematiikka:

...toisinaan fenomenologiien tutkimus esittää olevansa vaiheen 1) mukaista kokemuksellista kuvailua, mutta on itse asiassa vaiheen 3) mukaista tutkimusta, jossa käsitykset filosofiasta, kokemuksesta, tieteestä ja tutkimuksesta on omaksuttu fenomenologian perinteestä hyvinkin kyseenalaistamattomassa muodossa.<sup>28</sup>

Fenomenologia on siis lopulta riippuvainen omista oletuksistaan ja tottumuksistaan, jota sille on historian saatossa osoitettu ja teoretisoitu.

### **Neljäs vaihe: kenelle kokemus on?**

Fenomenologiaan, kuten yleisesti asioihin, liittyy sille ominaiset sudenkuopat ja problematiikat. Ehkä oleellisin näistä fenomenologialle on se, että miten välttää “narsistinen tiedonintressi”. Tämä tarkoittaa käytännössä sitä, että itsenään oman kokemuksen kuvailu ei ole mielekästä kenellekään tai millekään muulle kuin minälle, siis sille joka koee. Kokemuksellisen tiedon tulee siis olla jaettavissa, mikä edellyttää sitä, “että tämä tieto saatetaan yhteisesti pohdittavissa olevaan muotoon.”<sup>29</sup>, jolloin siitä tulee osa julkista diskurssia ja erottautuu äärimmäisestä henkilökohtaisuudestaan – toisin sanoen – narsismista.

Torvinen esittää kaksi “operaatiota”<sup>30</sup>, joiden avulla on mahdollista saavuttaa jaettavampi kuvaus kokemuksesta. Ensimmäiseksi on tärkeää valottaa kaikkia niitä oletuksia, joita tutkimuksessa tekee, niin kokijan kuin koettavan nojalla. Omaan opinnäytetyöhöni liittyen voisi ottaa esille esimerkiksi sen, että oletan kokijan olevan näkevä subjekti. Toinen mielessä pidettävä operaatio on pyrkimys tuottaa subjektiivisten kokemusten kautta hankittua tietoa, jonka päämääränä on kuitenkin olla laajemmalla mittapuulla merkityksellistä. Neljännen vaiheen tarkoituksena on läpileikata kaikki aikaisemmin selitetyt vaiheet. Oman tiedonintressin kyseenalaistamisen on jatkuvasti kuljettava mukana fenomenologista tutkimusta tehdessä. Siis

---

<sup>28</sup> Sama, 10.

<sup>29</sup> Sama, 11.

<sup>30</sup> Torvinen käyttää näistä operaatio-sanaa, yhtä hyvin niitä voisi kuvailla ohjenuoriksi, yleisiksi mielessä pidettäviksi säännöiksi tai muiksi vastaaviksi.

kiteytettynä: “Fenomenologisen menetelmän neljännessä vaiheessa fenomenologia pohtii implisiittisesti omaa tiedekritiikkiään sekä oman metodologiansa kohdallisuutta.”<sup>31</sup>

### 3 Kivi, Paperi, Sakset

Kiasman kokoelmanäyttely *Kivi, Paperi, Sakset* (14.2.2025–18.1.2026) käsitteli nykyaikaisen taiteen erilaisia materiaalisuuksia. Näyttelyssä oli esillä teoksia 52. eri taiteilijalta. Näyttelyn ohella julkaistiin fyysinen näyttelykatalogi, joka oli ostettavissa Kiasman museokaupasta tai selattavissa Kiasman kirjastossa sekä osassa näyttelytiloista. Näyttelykatalogissa ei juurikaan ollut mainintaa okulasentrismistä, vaikka sieltä löytyi muuta kiinnostavaa analyysia teoksiin ja teosten materiaalisuuksiin liittyen. Katalogista uupui myös teosten käsittely fenomenologisesta näkökulmasta, jonka koen olevan oleellista materiaalisuutta käsiteltäessä.<sup>32</sup>

En väitä, että teokset olisivat eksplisiittisesti anti-okulasentristisiä tai että taiteilijoiden tarkoitusperät ajaisivat näköaistin maallistamisprojekteja (“maallistaminen” sanan kirjaimellisessa merkityksessä, eli jonkin vetämistä maahan, alas, takaisin ihmisen ulottuville, pois pelkän tarkastelullisen kontemplaation valtakunnasta.)

Yhtä teosta lukuun ottamatta näyttelyn teoksiin ei saanut koskea.<sup>33</sup> Näyttelyn materiaalisuus ymmärrettävästi kuitenkin herätti museovieraisissa halua koskettaa ja tutkiskella teoksia suoran koskemisen kautta, joka joissain tapauksissa johti jopa teosten vahingoittumiseen.<sup>34</sup> Väitän, että oli yksi niistä syistä, miksi Kiasman kolmanteen kerrokseen oli rakennettu huone, jossa pääsi koskettamaan tiettyjen teosten materiaaleja (yleisemmin materiaalien toimijuuksien pohtimisen ohella). Mukana tässä huoneessa oli muun muassa vaniljapalko, muovia, keramiikkaa, ruostumatonta terästä, kuivunutta taikinaa ja bambua, kaikki materiaaleja, joita oli käytetty näyttelyn teoksissa.<sup>35</sup> En ryhdy tässä erottelemaan materiaalihuoneen toimijuuksia

<sup>31</sup> Sama, 11.

<sup>32</sup> Yhtä alaviitettä lukuunottamatta.

<sup>33</sup> Näyttelyn ainoa teos, johon sai fyysisesti koskea, oli Jacob Dahlgrenin, *The wonderful world of abstraction* (2009).

<sup>34</sup> Keskustelu Kansallisgallerian museovalvojan kanssa, Kiasma, 27.12.2025.

<sup>35</sup> Tämä ei ole tyhjentävä lista, sillä huoneessa oli mukana muitakin materiaaleja ja niitä myös vaihdeltiin ajoittain.

tai toimivuuksia okulasentrismin purkijoina. Koen kuitenkin, että tämän eleen esille tuominen on oleellista näyttelyä käsiteltäessä.

## 4 Analyysit

Valitsemalla tarkasteltaviksi neljä erilaista teosta, olen huomionnut näiden monipuolisuuden, joka tukee okulasentrismin kyseenalaistamista taidekokemuksen kohdalla. Analyysini ei suinkaan ole tyhjentävää, vaan lähinnä pohjustusta sekä tunnustelua tulkinnallisille mahdollisuuksille, joita voi syntyä, kun näköaistia tarkastelee ruumiillisuuden kautta.

En väitä, että ajattelijat, joita hyödynnän teostulkinnoinnissani, olisivat välttämättä eksplisiittisesti tai implisiittisesti kuvailleet itseään anti-okulasentristiseksi tai silmäkeskeisyyden vastustajaksi. Lähinnä sovellan heidän ajatuksiaan taiteesta, filosofiasta, kokemuksesta ja elämästä tulkintojeni jatkeeksi. Olennaiseksi kysymykseksi siis nousee, miten kukin teos omalla tavallaan siirtää ajattelua pois kartesiolaisen perspektivismiin näkemisen tavasta ja Reijo Kupiaisen luonnehtimasta silmän vetäytyvästä viisaudesta, siten liittäen silmän ”takasin” osaksi ruumiillista kokonaisuutta.

Taidekokemusta kuvaillessa pyrin käyttämään sanaa ”ruumis” sanan ”keho” sijasta pitkälti samoista syistä, joita taidekasvatuksen professori Pauline von Bonsdorff avaa artikkelissaan ”Ruumiin paikka estetiikassa.” Verrattuna kehoon, ruumiin käsitteessä nousee paremmin esille olemisemme ehdon, eli ruumiin, puitteet sekä rajat. ”Elämme ruumiin kautta ja kuolemme sen takia.”<sup>36</sup> Jokaisella meistä on annettuja ominaisuuksia, kuten pituus tai volyyymi, jotka kukin omalla tapaa rajoittavat ja/tai mahdollistavat toimintaamme.<sup>37</sup> Kokemuksemme määrittyy aina näiden henkilökohtaisten rajoitteiden ja niiden luomien mahdollisuuksien kautta.

---

<sup>36</sup> Bonsdorff. 2000, 161.

<sup>37</sup> Sama, 161.

## 4.1 Nina Roos - *Tila ja ajatus*

Halusin ottaa maalauksen mukaan osaksi käsiteltävien teosten kokonaisuutta osoittaakseni sen, että ruumiillisuuden on mahdollista tulla ilmi suhteellisen kaksiulotteisessakin pinnassa. Maalauksen pinta ei ollut järin rosainen. Kuitenkin se vei pohdintaan tilasta, aukoista ja monista teokseen liittymättömistä asioista.

Nina Roosin maalauksessa *Tila ja Ajatus* tuoli katoaa jonkinlaisen esteen taakse. Esteen olemassaololle ei hahmotu järkevää perustaa, vaan ainoastaan ruskean punertava väri. Maalauksen tilaa leimaa piiloutuminen sekä tunnistamattomuus, jotka johtavat siihen, että maalaus kutsuu ja pakottaa muodostamaan puuttuvan tilan, tai ainakin hahmottelemaan jotain siihen liittyvää. Näöltä katkaistu tuoli, pysähtynyt laatoitus – esteen toimesta jokainen teoksen elementti leikkautuu ja näyttäytyy palasena. Tiläkäsitys ei oikeastaan avaudu kummallakaan Greenbergin hahmottelemalla tavalla, eli teoksen tilassa ei voi oikeastaan kuvitella kulkevansa, eikä se myöskään luo puhtaasti visuaalista, yhdessä jakamattomassa hetkessä tapahtuvaa, illuusiota tilasta.

Saattaisi kuvitella, että maalauksen hyvin tavanomainen perspektiivi palvelisi Albertin pyramidia tai kartesiolaisen perspektivalismin mukaista katsomisen tapaa. Tämä on mielestäni katteetonta. Esteen luoma tilan vääristymä/huojunta evää suoraviivaisen orientoitumisen maalauksen tilaan, minkä myötä perinteinen tiläkäsitys mutkistuu. Tiläkäsityksen heilahtaessa, ajatus siirtyy myös siihen tilaan, jossa konkreettisesti olet ja katsot ja koet teosta. Se liittyy kokemuksen teoksesta ruumiiseen.

Maalauksessa esiintyy kolme tunnistettavaa materiaalia: tuolin puu, lattian kaakeli ja vaijerit tai viivat, jotka tuntuvat yrittävän epätoivoisesti ja hauraasti pitää maalauksen tilallista kokonaisuutta kasassa. Miljöö tuntuisi siis suhteellisen arkiselta, ellei kaiken edessä olisi epämääräistä estettä, joka piilottaa noin kaksi kolmasosaa maalauksesta. Piiloutuminen vaatii pakottavaa läsnäoloa ja odotusta, sillä kaikkea ei anneta (vrt. Greenbergin ajatukseen välittömydestä). Silmän välittömyys ja staattisuus hajoaa tässä kohtaa ja tilalle nousee temporaalinen ulottuvuus. Välttääkseni materiaaleihin, kuten tiileen tai kupariin, liittyviä konnotaatioita (esimerkiksi sitä, voiko materiaali läpinäkyvä vai ei), pyrin olemaan määrittelemättä esteelle tiettyä materiaalia.

Punertavan tai oranssisävyisen esteen materiaalin hämmäisyys hämmentää. Maalaus ajaa kokijan hitaampaan pohdintaan tilasta ja siihen liittyvistä asioista. Greenbergläisen silmänräpäyksen ajattomuuden painotus tekee taidekokemuksesta ruumiittoman, siinä mielessä että ruumis ja siihen liittyvä kokemuksellisuus on sidoksissa sille ominaisiin rajoihin sekä ajallisiin olosuhteisiin.<sup>38</sup> Maalaus pysäyttää, ei siten että se paljastaisi itseään antautuen välittömälle tulkinnalle, vaan kertomus, jota maalaus tilallisuudesta ylipäättänsä lausuu, ilmaisee tavoittamattoman vihjeen, jolloin ei auta kuin haahuilla teoksen avaamien pohjattomien onkaloiden muodostamassa sokkelossa,<sup>50</sup> jossa kuljetun reitin kartoittanut lanka mukautuu seinien erottumattomuuteen.

Tilan kyseenalaistaminen ja kysyminen vuotaa museoympäristön tuottamiin mahdollisiin tilahäiriöihin. Tiläkäsitys teoksessa ei siten toimi Albertin ikkunan lailla, missä teos muodostaisi paikattoman, jähmettyneen ja kaikille samanlaisesti havaittavan tilan<sup>39</sup>. Eikä myöskään Greenbergläisen käsityksen mukaisesti, eli siten, että maalaus loisi puhtaasti optisen illuusion tilasta ja olisi välittömästi yhdellä silmäyksellä koettavissa.

#### **4.2 Pearla Pigao - *RD2-5XDA-4DXFF***

Museon läpi kaikuu jäänteitä Pearla Pigaon teoksesta. Katosta roikkuu kolme metallista jacquard-kudontatekniikalla kudottua mattoa tai ryijyä. Jokainen näistä roikkuvista matoista tuottaa omanlaista ääntä, joka hahmottaa tilaa, värittäen miltei koko Kiasman kolmannen kerroksen epämääräisellä taustahälyllä.

Oleellinen osa teosta on siis siitä syntynyt ääni. Vaikka pelkän äänen roolia teoksessa ja sen vaikutusta teoksen näkemiseen voisi varmasti analysoida loputtomiin saakka, niin käsittelen lähinnä teoksen soinnin toimintaperiaatetta ja sen vaikutusta ruumiilliseen olemiseen, niin tilassa kuin ajatuksessakin.

---

<sup>38</sup> Sokkelo ja labyrintti ovat olleet yleisiä anti-okulasentrismin symboleita. Vertauskuvaa ovat hyödyntäneet muun muassa surrealistit ja okulasentrismin vastaiseen ajatteluun laajasti vaikuttanut ranskalainen filosofi Georges Bataille.

<sup>39</sup> Kupiainen 1997, 38.

Pigaon veistoskokonaisuuden äänellinen puoli toimii theremin-soittimen kaltaisesti, jota soitetaan koskematta itse soittimeen. Theremin on venäläisen Léon Thereminin 1920-luvun alussa kehittämä soitin, jota on luonnehdittu maailman ensimmäiseksi syntetisaattoriksi. Soittimen ääni syntyy kahden antennin ja ihmisen raajan välisestä vuorovaikutuksesta. Teos vaatii siis ihmisen (ruumiillisen) läsnäolon tapahtuakseen: se on jatkuvassa vuorovaikutuksessa museovierailijan oman sekä tilassa muiden olevien kehojen kanssa.

Ruumiin liikkeiden äänellistäminen tekee *RD2-5XDA-4DXFF*:stä ikään kuin ruumiin jatkeen, jolloin teosta ei oikeastaan voi kokea ilman paikallaoloa. Siten voi olla haastavaa muodostaa eheää käsitystä teoksesta ilman ruumiin ja sen raajojen läsnäoloa sekä toimijuuksia. Sen voikin mieltää tietyllä tapaa peilinä, joka vastaa vain liikkeeseen, peilinä, josta et näe mitään, vaan kuulet omasi ja muut tilassa toimivat kehot.

Väli toteutuu myös tietenkin näköaistin kautta. Käden ja teoksen väliseen pieneen etäisyyteen keskittyy äärimmäisellä tarkkaavaisuudella, jota ei kuitenkaan tehdä ruumiin kustannuksella. Tämä tarkkaavaisuus, eli käden asentoon ja sijaintiin keskittyminen suhteessa teokseen ja siitä syntyvään ääneen, pikemminkin jatkuvasti vahvistaa tiedostusta omasta ruumiista. Syntyy tilanne, jossa katsot kättäsi osana teosta ja siten myös teosta ruumiisi jatkeena.

Ehkä kuitenkin vakuuttavin ja väkevin esimerkki siitä miten teos vaikuttaa ruumiin tiedostamiseen ilmenee, kun käden asettaa hyvin lähelle yhtä ryijyä. Oman kokemukseni perusteella käden juuri lähelle asettaminen loi eritoten länsimaisessa viitekehyksessä tunnistettavimmat harmoniakulut. Käsi oli jatkuvasti muutaman sentin päässä teoksesta ja hyvin pienetkin liikkeet muuttivat teoksesta syntynyttä ääntä. Kättä tuli pitää pitkään lähellä teosta ja liikuttaa sitä hienovaraisesti, jotta sai kartoitettua teoksen toimintaperiaatteita. Tässä tulee esiin myös se puoli, että on jokaisessa hetkessä hyvin lähellä rikkoa museon vakiintunutta käyttäytymissääntöä. Tämä tarkoittaa sitä, että tulee keskittyä oman käden sijaintiin vielä tarkemmin. Tulee siis ottaa koko ajan huomioon välin, äänen, säännön ja teoksen välinen suhde sekä se, että tähän kaikkeen vaikuttaa muut tilassa toimivat ruumiit.

Yleisesti äänellä ja musiikilla on ollut oma sijansa silmäkeskeisyyden vastustamisen historiassa. Martin Jay ottaa tästä esimerkiksi Saksan, jossa monet ajattelijat, kuten filosofi Friedrich Nietzsche (1844–1900) tai filosofi ja sosiologi Theodor Adorno (1903–1969) ovat

painottaneet musiikin arvoa tärkeimpänä taidemuotona, juuri sen epärepresentaation takia.<sup>40</sup>

### 4.3 Ann Veronica Janssens - Fosfeenit

Ann Veronica Janssensin valokuva *Fosfeenit* kehottaa katsojaa hieromaan silmiään, jotta kokija havaitsisi fosfeeni-ilmiön. Tiivistettynä fosfeeni on valon näkemistä, vaikka valoa ei pääsisi fyysisesti silmään. Ilmiö on varmasti monelle tuttu, vaikka ei tuntisi sitä nimeltä. Yksi yleisimmistä tavoista nähdä fosfeeneja, jota myös teos käyttää hyväkseen, on silmään kohdistetusta paineesta johtuva verkkokalvojen solujen stimulaatio. Kiinni olevien silmien hierominen johtaa erilaisten geometristen muotojen, kuten spiraalien, tunneleiden tai hämähäkinseinin kaltaisten muotojen näkemiseen.

On tärkeä huomauttaa, että kun puhun fosfeeneista, niin tarkoitan nimenomaan fosfeeneja, jotka syntyvät juuri silmiin kohdistuvan paineen (kuten niiden hieromisen) aiheuttamasta solujen stimulaation vaikutuksesta. Tämä on tärkeä huomioda, sillä fosfeeneja voi syntyä myös esimerkiksi alhaisen verenpaineen tai psykedeelisten kokemusten takia.

Vaikka fosfeenien näkökenttään tuottamia kuvioita on koitettu luokitella jo 1900-luvun alkupuoliskolla, niin ne joka tapauksessa ovat aina yksilölle omanlaisia ja aina muodoltaan erilaisia, vaikka niiden hahmottumisissa esiintyisi samankaltaisuuksia ihmisten välillä. Niiden laatu, luonne tai visuaalinen puoli on laajalti riippuvaista siitä voiman määrästä, jonka kukin kohdistaa suljettuihin silmiinsä. Teoksen materiaallinen luonne, mikäli kehotusta noudatetaan ja teos vaikuttaa kokijan ruumiiseen, on kokijan omien ruumiillisten ponnistelujen varassa.

Teos itsessään on valokuva, mutta se mihin kyseinen valokuva ohjaa, eli teoksen kehotus, on eri asia. Rohkenen kuitenkin väittää, että olennainen osa teoksen kokemista on silmien hieronnasta syntynyt fosfeeni-ilmiö ja tämän näkeminen.<sup>41</sup> Tätä seuraten on oleellista tarkastella tämän kokemusta, vaikka se ei olisi konkreettisesti tai luokitellusti osa teosta.

---

<sup>40</sup> Jay 1993, 265.

<sup>41</sup> Esimerkiksi kansallisgallerian verkkosivuilla ja näyttelyssä teoksen vieressä olleessa pienessä tekstiesittelyssä kerrotaan, että teoksen tarkoituksena on saada vierailija kokemaan fosfeeneja.

Hieromisesta tulee mieleen Merleau-Pontyn kuuluisa luonnehdinta kaksoiskosketuksesta: koskettaessa omaa kättäsi olet samalla koetettava ja koskija, jolloin käsitys subjektin ja objektin välisestä erosta hiljalleen hälvenee. Maailma koskettaa sinua ja sinä maailmaa, olette yhteisessä kosketuksessa toistenne kanssa. Teos pyrkii vaikuttamaan ruumiillisen eleen tuottamassa visuaalisessa efektissä ja valokuvassa, mutta yhtä lailla se tapahtuu silmien hieromisessa – siis kehossa ja kehon tuntemisessa.

Koen tärkeäksi myös ottaa huomioon, että on mahdollista toteuttaa periaatteessa missä tahansa paikassa, kunhan sinulla on kädet vapaana ja silmät suljettavissa. Siten myös teoksella on yksi muuttuvainen aspekti nähtyjen fosfeenien suhteellisen arvaamattomuuden lisäksi. Tämä on suhde ruumiin kokemiseen ja oman olemisen tiedostamiseen, joka on riippuvainen siitä paikasta, jossa “toteutat” teoksen kehotuksen. Oli tämä paikka sitten kuorokonsertin esiintymislava, nykytaiteen museo tai pikaruokaravintola, niin kokemus muuttuu huomattavasti.

#### **4.4 Eeva-Mari Haikala – *Mist***

Samasta salista kuin Janssensin *Fosfeenit* löytyy Eeva-Mari Haikalan teos *Mist*. *Mist* on vajaa kuusi minuuttia<sup>42</sup> kestävä videoteos, jossa keskellä ja vasten mustaa taustaa seisovaa valkoiseen t-paitaan pukeutunutta taiteilijaa suihkutetaan vedellä. Taiteilija, eli tässä tilanteessa Eeva-Mari Haikala, tuijottaa kameraan eleettömällä pokerinaamalla, kastuen hiljalleen. Suunnilleen viimeisen minuutin kohdalla suihkutetus loppuu ja märkä sekä hiljainen taiteilija jää tuijottamaan katsojaa, kunnes lopulta poistuu kuvasta.

Ilmeen eleettömyys antaa taiteilijan olemukselle tietyn kurjuuden vivahteen. Kohde vaikuttaa olevan lukittautunut tai jähmettynyt vetiseen kohtaloonsa, jolloin tuijottava taiteilija muodostaa suhteen katsojaan, jossa teoksen subjektin tuijotus synnyttää tiedostamisen omasta ruumiista suhteessa taiteilijan vettyneeseen, melkein surkean oloiseen olemukseen.

Löysin teoksesta myös huvittavan puolen. Yritän avata tätä koomisuuden kokemusta hyödyntäen Henri Bergsonin teoriaa naurusta, jossa koomisuus syntyy “elollisen ylle

---

<sup>42</sup> Teoksen tarkka kesto on 5 minuuttia ja 51 sekuntia.

langenneesta mekaniikasta”.<sup>43</sup> Bergson osoittaa ihmiselle, sen elämiselle ja olemiselle, tietynlaisen joustavuuden tai mukautuvuuden. Komiikassa tämä joustavuus katoaa ja ihminen asennoituu haluamattaan mekanistiseksi: “Ihmiskehon asennot, eleet ja liikkeet ovat koomisia täsmälleen siinä määrin, kuin keho tuo mieleemme pelkän koneiston”<sup>44</sup>. Erääksi esimerkiksi tästä hän ottaa erään henkilön kompastuvan kadulla, jolle sivustakatsojat nauravat. He eivät siis naura kaatuvan ihmisen kivulle, vaan sille että hänen elämisensä on hetkellisesti muuttunut joustamattomaksi – siis mekaaniseksi. Osuvin adjektiivi, jolla kuvata videossa esiintyvää taiteilijaa on juuri mekaaninen tai konemainen.

Teoksen ainoa kuuluva ääni on sumitinpullojen nopeatemppoinen<sup>45</sup> ja tasainen suihkutaus, joka rytmittää sekä värittää katsomiskokemusta kiinnostavalla tavalla keskittäen huomion kehon luonnollisiin rytmeihin, mutta pääasiallisesti hengitykseen. Tämä luo uuden tason jo valmiiksi keholliselle teokselle, missä katselukokemuksesta voi tulla mahdollisesti jopa ahdistava tai hengästyttävä.

Tässäkin tilanteessa silmän viisauden mukainen etäännyttävä katsomisen tapa on hedelmätön. Toisen kehon olleessa oleellinen tarkastelun kohde on soveliasta ottaa esille Merleau-Pontyn ajattelussa objektikehon ja eletyn kehon ero. Objektikeho se kokemuksen fyysinen ja materiaalien pohja tai perusta. Eletty ruumis on “tietämismme ehto”, tietämyksemme maailman asioista kumpuaa kehostamme ja kanavoituu sen kautta.<sup>46</sup> Ruumiissani on siis kokemus tai muisto kastumisesta, jonka kautta minun on mahdollista kokea tämä teos.

Kokemusta voisi luonnehtia ristiriitaiseksi. Yhtä lailla siinä nousee esiin ihmisen mekanistisuudesta syntynyt koomisuus, joka muotoutuu äärimmäisillään nauruksi, mutta toisaalta myös empaattinen suhtautuminen ei pelkästään taiteilijan kasvoihin, vaan myös hänen vettyneeseen ruumiiseensa. Molemmissa on kyse ruumiillisista affekteista, naurussa konkreettisesta fyysisestä vaikutuksesta ja taiteilijan kastuneessa olotilassa suhteesta, joka syntyy omaan ruumiiseen ilman, että se konkreettisesti kastuisi.

---

<sup>43</sup> Bergson 2000. 18 ja 45.

<sup>44</sup> Sama, 26.

<sup>45</sup> Suihkutuksen tempo oli noin 190–200 suihkausta minuutissa, eli hyvin vikkela verrattuna ihmisen kehon luonnollisiin rytmeihin, kuten hengitykseen tai sydämen sykkeeseen.

<sup>46</sup> Torvinen 2008, 9. Torvinen käyttää termiä eletty keho, mutta vakiintuneempi termi on eletty ruumis.

*Mist* on siis hyvä esimerkki materiaalisuuden esittämisestä videolla, mikä voi olla haasteellista siinä mielessä, että video ei ole kolmiulotteinen esine, vaan jopa maalaustakin kaksiulotteisempi pinta. Ruumiissa oleva kastumisen kokemus ja empaattinen suhtautuminen videon subjektiin ovat teoksen johteesta syntyneeseen kokemukseen välttämättömästi vaikuttavia asioita, mikä osoittaa sen, että ruumiillisuus voi hyvin nousta keskiöön suhteellisen tilattomassakin teoksessa.<sup>47</sup>

## 5 Lopuksi

Tutkielmassani pohdin sitä, miten ja mitä tapahtuu taidekokemuksessa ruumiillisuuden näkökulmasta, kun näköaisti kohtaa nykytaiteen erilaiset materiaalisuudet. Tutkimusmenetelmäni perustui pitkälti henkilökohtaisen kokemuksen pohjalta syntyneeseen teosanalyysiin. Jotta tästä henkilökohtaisuudesta saisi muokattua tutkimuksellisesti kiinnostavaa tietoa, on palattava Torvisen fenomenologisen menetelmän neljanteen vaiheeseen, eli siihen, että kenelle kokemus oikeastaan on?

Lyhyesti kerraten: menetelmän neljännen vaiheen (vaikka voi olla harhaanjohtavaa kutsua sitä neljänneksi, sillä sen tulisi kulkea mukana koko prosessin aikana)<sup>48</sup> on tarkoitus tehdä kokemuksesta jaettavaa, eli sellaista, joka on mielekästä muullekin kuin vain subjektiiviselle itselle, eli kokijalle. Kuitenkin kokemus on joka tapauksessa olemassa, siis aina läsnä ja asioihin vaikuttava tekijä. Ruumis mahdollisuuksineen ja mahdottomuuksineen on kokemuksen määrittävä perusta. Opinnäytetyöni onkin pitkälti ollut erinäisiä ehdotteluja taidekokemuksellista ruumiittomuutta vastaan.

Näköaistin ensisijaisuuden kyseenalaistaminen pitää sisällään sen, että ylipäättänsä oletetaan näköaistin olevan ensisijainen siinä kulttuurisessa ja taiteellisessa tai taideteoreettisessa viitekehyksessä, jota tutkitaan. Kandidaatintyön pituuteen liittyvien rajoitteiden takia ei ole järkevää pyrkiä todistamaan väitettä pitkästi, mutta koen kuitenkin tarpeelliseksi huomioida tämän kokemukseen liittyvän piirteen opinnäytetyössäni.

---

<sup>47</sup> Tilaton esimerkiksi siinä mielessä, että videolla ei näy muuta kuin taiteilija, tasainen musta tausta ja suihkutettu vesi.

<sup>48</sup> Torvinen 2008, 11.

Eteläafrikkalainen taidehistorioitsija Jennifer Lauwrens ottaa esimerkiksi filosofi ja elokuvateoreetikko Laura Marksinkin huomion siitä, että taidehistorian siirtyessä visuaalisen kulttuurin tutkimukseen se on omaksunut, ehkä tietämättään, länsimaisen aistihierarkian, jonka huipulla toimii näkö.<sup>49</sup> Taidehistorian ja -teorian alat kantavat mukanaan länsimaisen filosofian taakkaa. On siis syytä olettaa, että tietty silmäkeskeisyyden totunnaisuus saattaa hiipiä taidekokemukseen, sikäli kun oletan kokijan toimineen länsimaisen kulttuurin parissa.

Teosanalyysien kautta tavoitteenani on osoittaa millä tavoin taideteos, ruumis ja näiden kahden ympäröivät hetkelliset tietyssä kontekstissa tapahtuvat tekijät vaikuttavat toisiinsa. Nämä yhdistyvät tosiaan vuorovaikuttavaksi kokonaisuudeksi, jota pohtiessa on mahdollista purkaa niihin liittyviä totunnaisuuksia. Tähän purkamiseen kuuluu siis omaa kokemusta koskevien, sitä mahdollisesti "ohentavien" itsestäänselvyyksien kyseenalaistaminen, jonka myötä voi syntyä kiinnostavaa tai odottamatonta tietoa.<sup>50</sup> Kyseenalaistaminen ei kuitenkaan tarkoita totunnaisuuksien sulkemista pois, vaan tarkoituksena on ottaa ne huomioon ja hyväksyä osaksi kokemusta.<sup>51</sup>

Fenomenologisen poukkoiluni päällimmäiseksi huomioksi nousee ruumiin ja ruumiillisuuden tärkeys taidekokemuksessa, joka tulee usein ilmi, vaikka teoksen kokisi ensisijaisesti sitä katsoen. Tarkoitukseni on henkilökohtaisten kokemusteni kautta antaa esimerkkejä mahdollisista tavoista, miten opinnäytetyössäni käsitellyn Kiasman kokoelmanäyttelyn teokset herättävät ruumiillisia tuntemuksia. Tämä tapahtuu esimerkiksi omien silmien hieromisen sekä videossa esiintyvän taiteilijan ruumiillisen olemuksen suhteutumisen kokijan omaan ruumiiseen. Toisaalta se näkyy myös maalauksen luomien tilakäsityssokkeloiden kautta.

Teosanalyseissäni olen käyttänyt fenomenologiaa pohjana, suuntaa muuttavana tuulena, johon on välttämätöntä sopeutua. Tässä arvaamattomassa melskeessä on myös väistämättä syntynyt oma tulkintani fenomenologiasta ja fenomenologisesta prosessista. Tämä on kuitenkin mielestäni enemmän kuin suotavaa fenomenologian ollessa määrittelemätön ja

---

<sup>49</sup> Lauwrens 2014, 7.

<sup>50</sup> Torvinen 2008, 10.

<sup>51</sup> Torvinen 2007, 24.

muuttuva alue.<sup>52</sup> Fenomenologia ei suoranaisesti pyri “tuottamaan tuloksia”, vaan toimii eräänlaisena itseensä jatkuvasti palaavana kysymisen kehänä.<sup>53</sup>

Fenomenologiselle tutkimukselle ominainen lopullisen vastauksen täyttämättömyys avaa väistämättömästi useita mahdollisia jatkotutkimuksen aiheita. Tämä voi tarkoittaa sitä, että esimerkiksi tutkitaan, miten jonkin tilan ilmapiiri, oli se sitten museo, kirjasto tai ulkona oleva julkisen taiteen teos, vaikuttaa kokemukseen teoksesta. Olisi myös aiheellista tutkia, miten eri kulttuurien materiaalisuhteet mahdollisesti muuttavat taidekokemusta. Fenomenologian piiriin kuuluu moninainen kirjo ajattelijoita, joiden käsitykset kokemuksen rakenteista ja piirteistä eroavat huomattavasti. Yhteistä näille kuitenkin on itse kokemuksen ja siinä tapahtuvien asioiden tutkiminen. Joka tapauksessa kokemus on aina olemassa. Kosketamme maailmaa ja maailma koskettaa meitä, ja lopulta kai kylvemme auringon valossa.

---

<sup>52</sup> Torvinen 2007, 22.

<sup>53</sup> Sama, 29–30.

## Lähteet

Bonsdorff, Pauline von. 2000. ”Ruumiin paikka estetiikassa”. Teoksessa *Aisthesis ja poiesis: kirjoituksia estetiikasta ja kirjallisuudesta*, toim. Arto Haapala ja Jyrki Nummi. Helsinki: Gaudeamus.

Bergson, Henri. 2000. Nauru – tutkimus komiikan merkityksestä. Kääntänyt Sanna Isto ja Marko Pasanen. Helsinki: Loki.

Dahlgren, Jacob. *The wonderful world of abstraction*. 2009. 260 cm, teräskehikot, polyesterinauha, teräskehikko. Kansallisgallerian kokoelma. Nykytaiteen museo Kiasma, Helsinki. Kansallisgallerian verkkosivuilla: <https://www.kansallisgalleria.fi/fi/object/396544>

Descartes, René. 2015. ”Optiikka”. Teoksessa *Teokset I – Yksityisiä ajatelmia, Järjen käyttöohjeet, Metodien esitys, Optiikka, Kirjeitä 1619–1640*. Kääntänyt Sami Jansson. Helsinki: Gaudeamus.

Greenberg, Clement. 1959. ”The Case for Abstract Art”. *The Saturday Evening Post*, 1959.

Greenberg, Clement. 1989. ”Modernistisesta maalauksesta”. Teoksessa *Modernin ulottuvuuksia*, toim. Jaakko Lintinen. Kääntänyt Leevi Lehto. Jyväskylä: Gummerus.

Hacklin, Saara; Karhunen Saara; Oksanen Satu (toim.). Näyttelykatelogi *Kivi, Paperi, Sakset* -näyttelyssä nykytaiteen museo Kiasmassa 14.2.2025–18.1.2026. Nykytaiteen museon julkaisu 181/2025.

Haikala, Eeva-Mari. *Mist*. 2009. 5 min 51 s, miniDV, stereo, yksikanavainen video. Kansallisgallerian kokoelma. Nykytaiteen museo Kiasma, Helsinki. Kansallisgallerian verkkosivuilla: <https://www.kansallisgalleria.fi/fi/object/394940>

Hooper-Greenhill, Eileen. 2000. *Museums and the Interpretation of Visual Culture*. London: Routledge.

Janssens, Ann Veronica. *Fosfeenit*. 1997. 375 × 561,5 cm, tuloste, paperi. Kansallisgallerian kokoelma. Nykytaiteen museo Kiasma, Helsinki. Kansallisgallerian verkkosivuilla: <https://www.kansallisgalleria.fi/fi/object/1698275>

Jay, Martin. 1988. "Scopic Regimes of Modernity". Teoksessa *Vision and Visuality*, toim. Hal Foster. Seattle: Bay Press.

Jay, Martin. 1993. *Downcast Eyes: The Denigration of Vision in Twentieth-Century French Thought*. Berkeley: University of California Press.

Jonas, Hans. 1954. "The Nobility of Sight". *Philosophy and Phenomenological Research* 14, nro 4: 507–519.

Krauss, Rosalind. 1986. *The Originality of the Avant-Garde and Other Modernist Myths*. Cambridge: MIT Press.

Kupiainen, Reijo. 1997. *Heideggerin ja Nietzschen taidekäsitusten jäljillä*. Helsinki: Yliopistopaino.

Lauwrens, Jennifer. 2014. *BEYOND SPECTATORSHIP: AN EXPLORATION OF EMBODIED ENGAGEMENT WITH ART*. Bloemfontein: University of the Free State, humanistinen tiedekunta.

Merleau-Ponty, Maurice. 2016. "Punoutuminen – Kiasma". Teoksessa *Estetiikan klassikot II: Modernista postmoderniin*, toim. Ilona Reiners, Anita Seppä ja Jyri Vuorinen. Kääntäneet Miika Luoto & Tarja Roinila. Helsinki: Taideyliopiston Kuvataideakatemia.

Roos, Nina. *Tila ja Ajatus*. 2015. 201 × 240 × 3,2 cm, öljy kankaalle. Kansallisgallerian kokoelma. Nykytaiteen museo Kiasma, Helsinki. Kansallisgallerian verkkosivuilla: <https://www.kansallisgalleria.fi/fi/object/5823432>

Torvinen, Juha. 2007. *Musiikki ahdistuksen taitona: Filosofinen tutkimus musiikin eksistentiaalis-ontologisesta merkityksestä*. Helsinki: Helsingin yliopisto, humanistinen tiedekunta.

Torvinen, Juha. 2008. ”Fenomenologinen musiikintutkimus: lähtökohtia kriittiseen keskusteluun”. *Musiikki* 2008, nro 1: 5–26.

Pigao, Pearla. *RD2-5DXA-4DXFF*. 2019. 242 × 111 cm, digitaalinen jacquard-kudonta, puuvillalanka, teräslanka. Kansallisgallerian kokoelma. Nykyaiteen museo Kiasma, Helsinki. Kansallisgallerian verkkosivuilla: <https://www.kansallisgalleria.fi/fi/object/1733142>